

CARTE SEGRETE

15

Anticipi
di
Roberto
DI MARCO
**LA
DESISTENZA**

Militar poesia
da Baltimora

Poesie di/a Tania
"la guerrigliera."

Uno JARRY
del 1907 **IL
MOSTARDIERE
DEL PAPA**
ovvero
**LA PAPESSA
GIOVANNA**

Un saggio
di Julia
KRISTEVA
La sovversione
linguistica

Gli "invisti"
film di
MAIAKOVSKI
e
LILI BRIK
AVENALI

disintellettuali
**I SOLEDAD
BROTHERS**

Dalla Svezia
IL
**MANIFESTO
degli SCUMidi**

**I
POETOPITTORI
SOVIETICI**
SAMIZDATici
VACCHI

LETTERATURA
arci-fo

PRESTIPINO
LA RICERCA
**TEORICA
LETTERARIA**

La steatr-azione

GENNAIO MARZO 1971

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

15	marzo 1971
16	giugno 1971
17	settembre 1971
18	dicembre 1971

I DATI di **CARTE SEGRETE**

	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 - PIAZZA MARGANA, 30 - ROMA

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: Piazza Margana, 30 Tel. 6790146
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**.

I NON ROMANI E ROMA

a cura di

GIUSEPPE E ANTONIO PADELLARO

Prefazione dell'On.

EMILIO COLOMBO

Il volto umano di Roma attraverso le confessioni
e le testimonianze di

GUIDO ALFREI
GIOVANNI ARTIERI
ANTONIO BAROLINI
MAX BERGLER
LIBERO BIGIARETTI
VITTORIO BONACCI
DIEGO CALCAGNO
FILNA CROCI
LIBERO DE LIBERO
S. E. Cardinale ANGELO DELL'ACQUA
NICOLA DE PIRRO
Sordella FONTANA
LUIGI FORLENZA
MAURIZIO FURST
JADER JACOBELLI
ALBERTO M. GHISALBERTI
LINA GIOVANELLI
ANGELO LITRICO
Padre GIACOMO MARTEGANI
GRAHAM MARTIN

SANTO MAZZARINO
GIULIO ONESTI
IRCOLE PATTI
LEONE PICCIONI
GIUSEPPE PETRILLI
ALBINO PIERRO
DOMENICO PLIFICATO
GAETANO QUATTROCCII
FRANCISCO RAMON MEJIA
SALVO RANDONI
LEONIDA REPACI
GIULIO ROISECCO
ALFREDO SANCHEZ BELLA
OLGA SIGNORELLI
UGO SPIRITO
VIRGHIO TESTA
FRANCO VALSECCHI
GIAMBATTISTA VICARI
LUIGI VOLPICELLI

111 pagine - 2000

RIZZOLI EDITORE



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT
1971

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

RESISTENZA ARMATA
DI IERI E DI OGGI

Elio Cicchetti

Il Campo Giusto

270 pagine - 2000 lire

*« Finora hanno scritto su pentritto e comandanti...
È importante che comincino a scrivere i combattenti
come Cicchetti e a dire che cosa è stato per loro la guerra partigiana ».*

(Giorgio Amendola)



David Kunze - Enzo Nizza

Le Pantere Nere

120 ill. in - 1000 lire

*« Noi abbiamo la forza di 25,
30 milioni di uomini. E siamo
armati. Noi siamo consapevoli
della nostra situazione. E siamo
decisi a cambiarla. E non
abbiamo paura » (Dall'Appello
all'America del 19.7.1970).*

LA PIETRA

Viale Fulvio Testi 75 - Milano



**GUANDA
EDITORE**

Novità Guanda 1971

Collana Grande Fenice

- | | |
|----------------|-------------------------|
| E. Jebeleanu | Il sorriso di Hiroshima |
| A. Mac Leish | Conquistador |
| G. Ballo | Måd |
| B. Achmadùlina | Tenerezza e altri addii |
-

Saggi "Fenice"

- G. Boine IL PECCATO E LE ALTRE OPERE
G. P. Lucini LE ANTITESI E LE PERVERSITÀ
-

Ristampe

- | | |
|-----------|--|
| R. Canesi | L'improvviso di Milano
(Premio Sebeto 1970) |
| S. Terra | L'Avventuriero Timido |
| G. Ritsos | Epitaffio e Makronissos |

**GUANDA
EDITORE**



Novità Guanda 1971

Istituto della Resistenza in Piemonte

M. Diena Guerriglia e autogoverno

Il lavoro teatrale

Del "classico" B. B.

Collana "Problemi d'oggi"

M. Baccianini, A. Tartarini Socialismo o barbarie

M. Godelier Antropologia, storia, marxismo

Collana piccola Fenice

L. Zukofsky

Da A

J. Laughlin

Quello che la matita scrive

E. Sitwell

Il cantico della rosa

D. Kosztolányi

Poesie

R. Retamar

L'isola recuperata

ts 502, ricevitore portatile a transistor,
con alimentazione autonoma a pile.
Riceve, con straordinaria fedeltà,
i programmi delle onde medio e della
moderazione di frequenza.

algol 11", televisore portatile a transistor.
Funziona con batteria ricaricabile
o con corrente alternata.

Nemo proinde impio al fine due medaglie,
rispettivamente Seconda e Terza,
nell'Esposizione del Disegno Industriale
di Lubiana. Sono stati selezionati
a rappresentare l'Italia all'Esposizione
Universale di Montreal. Sono un
significativo esempio in quale questa
tecnica è riuscita che il mondo compete
in esecuzioni, prestazioni,
e qualità. Il risultato
mostra ad esempio l'ambizione
con l'ambizione e prima operativa
alla produzione televisiva.

ts 502/algol 11"
BRIONVEGA



CARTE SEGRETE

Anno V — GENNAIO - MARZO 1971 — n. 15

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Vice Direttore GIANNI TOTI

Beniamino Carucci Editore

Carte segrete

JULIA KRISTEVA: La sovversione linguistica (Traduzione di Renzo Paris), 21.

TAMARA BUNKE (TANIA): Interrogazioni sulla memoria, 50.
ERNESTO GUEVARA LINCH: A Tania, 51.

ALEXEJ SMIRNOV: Postopittura (Presentazione di Arsen Pohribny, traduzione di Alena Tosi Wildová), 52.

HEIMITO VON DODERER: Che cosa fa una porcellana (Presentazione e traduzione di Mariateresa Mandelari), 61.

ALFRED JARRY: Il Mostardiere del Papa ovvero la Papessa Giovanna (Presentazione e libera versione di Mario Moretti), 69.

ELSA KAGAN, TRIOLET ARAGON, LILI JUREVNA BRIK, VLADIMIR MAIAKOVSKI: Testi, discorsi, lettere, fotografie, manifesti, fotogrammi, film (La demoiselle et le voyou, Incatenata dal cinema), 105.

MARIO SCHETTINI: Diario di uno scrittore, 124.

Carte scoperte

La ricerca teorica sull'arte letteraria di GIUSEPPE PRESTIPINO	144
L'azione « comune » e « propria » dell'intellettuale autocriticato	145
La cultura di Stato	153
Il non-libro di Zavattini	156
Prossimamente	158
La poesia non profuma di borotalco	159
Grammatica della desistenza di ROBERTO DI MARCO	161
Il manifesto SCUM di VALERIE SOLANAS (Traduzione di Viveca Melander)	173
La fotografia postale	174
L'arte-mondo di Agamben	175
Un predicatore mancato?	182
La carta di Atene di FRANCO CORDELLI	188
Neurotica supermorte dei Soldati di Baltimora	192
Libridine (a cura di RENZO PARIS)	193
Consiglio letterario segreto	197
Lavoratori della cultura del « diavolo dell'avvocato » di GIANNI TOTI	199
Arte come evento	200
Care Carte...	204
I « ritratti sociali » di Artileco	206
Il vero luogo del Diario-Utopia (la non-rivista)	209
Apollinaire	214
Ironia di Falzoni	216
Già pubblicati da « Carte Segrete » gli inediti solgenitsiani dell'« Espresso »	218
Balzarro, di Giulio: due risposte alla tecnologia	223
Ricerca di testi di Filippo De Pisis	228
L'uomo e lo spazio di Pieri	229
Tragico quotidiano di Malagodi	231
Dimensione teatrale di Bruno	234
Lettera-tura aperta Arci-comune	239
Teatro povero a Via Stamira	239
Arcaismo di Mazzullo	242

Le recensioni sono a cura di Gianni Toti, Renzo Paris, Aldo Rosselli, Cesare Chirici, Filiberto Menna, Sandra Giannattasio, Laura Di Nola, Piero Pieri, Franco Cordelli, Silvana Giorgetti.

Illustrazioni

SERGIO VACCHI («Diversità» e «sfericità» in Sergio Vacchi di Goffredo Parise, 13; La crudeltà del negativo di Sandra Giannattasio, 18) 14, 15, 17, 18, 19-20

CARLO LEVI, 25, 33, 41

ALEXEJ SMIRNOV, 55, 57, 59

FELIX VALLOTTON, 69

PABLO PICASSO, 71

ALFRED JARRY, 75, 93

PIERRE BONNARD, 85

DEMETER BALLA, 121, 122

GENNARO PICINNI, 127, 129, 131, 133, 135

MARCELLO AVENALI [Lettera di Renato Guttuso, 139], 138, 139, 140, 141, 142

ANDREA ANNONI, 147

GUIDO SEBORGIA, 151

SETTE DAVID, 155

CESARE ZAVATTINI, 157

CERRITO - DE STEFANI, 175, 177

VITTORIO DEL MONTE, 181, 183, 185

GIORDANO FALZONI, 192, 194, 195, 196, 217, 219

FRANCO MAZZUCHELLI, 201

ANTONIO PARADISO, 203

COSTAS TSOCILIS, 205

CLAUDIO PARMIGGIANI, 206

GABRIELE DE VECCHI, 207

DAVIDE BORIANI, 207

VINCENZO AGNETTI, GIANNI COLOMBO, 208, 209

ARTIACO, 213

MARCO BALZARRO, 223

SIRO DI GIULIO, 226, 227

PINO PIERI, 229

GIUSEPPE MALAGODI, 231

Copertina di Nuvole

Goffredo Parise

“Diversità” e “sfericità” in SERGIO VACCHI

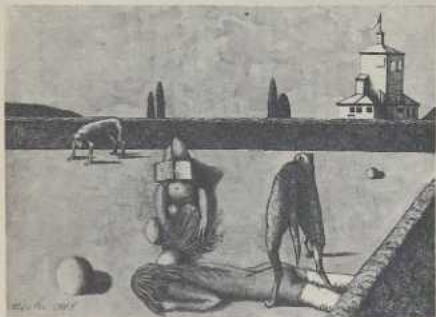
Sergio Vacchi è la persona più «diversa» che io abbia conosciuto nel mondo. Che cosa intendo per «diversa»? Intendo molto semplicemente «diversa dagli altri». Questa «diversità» è data dalla qualità, appunto «diversa» del suo temperamento di artista. Certe volte lo osservo, fenomenologicamente se così posso dire, (ma anche come un compagno di banco in liceo) cioè con la curiosità, lo stupore e l'ammirazione con cui mi è sempre capitato di guardare l'aspetto, i movimenti e i mutamenti nei fenomeni della natura: la vita delle formiche e delle api, altri animali, i fiori e le piante. Scopro nel suo atteggiamento, nei gesti, nel largo sorriso esterno ed interno, molto spesso attento e quasi atono che lo illumina tutto, lo stesso mistero tanto più attraente in quanto inconoscibile nella sua essenza, di certi felici eventi della natura quando si mostrano in tutta la loro sferica innocenza. Ho detto sferica perché Sergio Vacchi è «sferico»: possiede cioè la compattezza, liscia e vagamente lucente, la apparente invulnerabilità, il naturale orgasmo autoespressivo di una mela, di uno scheletro di riccio marino, di un ciottolo di torrente. Tutto ciò in un uomo è molto «diverso» dagli altri. Ma poiché si tratta pur sempre di un uomo dirò che tale «sfericità» e «diversità» ecc. ecc. sono tali da fare di Vacchi non un adulto ma una specie di grande neonato senza amici, felice lo stesso. Ma Vacchi è anche un artista, guar-

diamo dunque i suoi quadri (sempre secondo i metodi o, più che metodi, secondo gli stupori delle scienze naturali) e capiamo (nell'improbabilità del capire) quel mistero naturale chiuso dentro la sua « diversità ».

La prima volta che vidi i quadri di Varchi alla Galleria Nuova Pisa cercai di esaminarli razionalmente, ricorrendo ad interpretazioni immediate (che invece risultarono medietistiche): ottimismo, Freud, sadismo quasi biologico di cultura cattolica, (o carnoscesimo biologico che è la stessa cosa), sogni di fasto e pompa liturgica su un fondo di decrepitudine polverosa e barocca. Mi venne in mente Fellini, cioè una costante del temperamento di Fellini, che è poco o poco questa. Pensai all'espressionismo, al simbolismo, insomma pensai (stupidamente penso) alla cultura e non alla natura. Intesi subito quella « diversità » di cui ho parlato all'inizio di questo saggio, ma non la capii af-



Giorgio Varchi
ritratto da
Renato Guttuso



fatto, anzi non capii da dove veniva. Tendevo cioè, immediatamente dopo la sospensione visiva, l'attimo di contemplazione, a imboccare la strada dell'interpretazione razionale, vecchio difetto, partendo dalle indicazioni culturali. Mi sbagliavo, era un errore mio, culturalistico appunto. I quadri di Vacchi non vanno visti così, non all'interno della cultura, (e la sovrabbondanza di opere di tutte le sue mostre dovrebbe suggerirlo automaticamente), bensì come ho tentato di spiegare, all'interno della natura e delle sue vastità.

Non è facile: le suggestioni, i rimandi culturali, le trame perfino letterarie, l'uso degli argenti, degli ori e del rame sono elementi tutt'altro che naturali, presi a sé stante. Senonché questi elementi, di costruzione, perdono, per così dire, tutta la cultura per strada, nel quadro. Quello che mi è tanto piaciuto, che rappresenta la madre morta, « stirata » da un ferro da stiro, o la serie degli uccelli mitrati (che è una specie di breve filmato parascientifico, cabalastico, ma altrettanto simile a un documentario didattico sulla nascita di un pulcino) apparentemente carichi di sovrastrutture culturali sono in realtà un impasto di materie stravolte, « decomposte » per cui il ferro da stiro mortuario è una litania assurda, da pazzo liturgico, le fatiscanti aluzze degli uccelli mitrati e le scdie gestatorie reazioni chimiche di una putredine da immondezzaio mondiale in perpetuo ribollio.

Tutto ciò può apparire contraddittorio con la « sfericità » (geometria) del Vacchi, ma non lo è. Si pensi, non per esempio ma per meglio capire, alle sfere diamantine di Bosch, pullulanti di bestie e di uomini: si pensi cioè ai grandi contenuti d'ombra di un solido come la sfera.

Goffredo Parise



La crudeltà del negativo

In Vacchi la chiarezza e l'evoluzione d'un processo esistenziale e linguistico che, dalla vicenda *informale* (nel '59 lo trovavamo tra i partecipanti al Premio Lissone autorizzato da Argan) si evolve rapidamente per una strada assai personale che stupisce e fa centro nell'attenzione della critica e del pubblico.

Ciò che è da ricercare e apprezzare in Vacchi è — ponendosi da tale angolo visuale — la continuità e la coerenza

ESCLUSO IL NERO

*otto poesie una prosa
e sei incisioni a colori*

Eugenio Montale Sergio Vacchi



In quattro tempi, Montale

Oggetti della sera

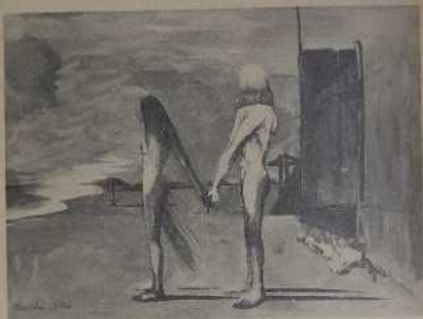
18 Giansiro Ferrata Dario Micacchi



del suo percorso. Oggi — a distanza d'un decennio — appare evidente che la fase della non-figurazione vacchiana è stata un passaggio storicamente necessario e che la nuova sua figurazione, recando in sé l'esperienza della non-figurazione, è stata ritrovata al di là di essa.

Non un atto di fede reazionario nel valore della sembianza progressivamente naturale. Semmai l'attuale figurazione di Vacchi può rappresentare eticamente addirittura l'antivalore figurale. Ma la sua è stata ed è una negazione del valore della cosa in sé (o natura) per affermare il valore della realtà come fatto d'esistenza.

La materia dell'ormai lontano periodo informale — condensata in pesanti grumi — era virulenta e vessata come la nostra carne. Progressivamente l'artista ritrova in quella materia le sembianze più pesanti e trite e le più peccami- 19



nose. Quelle della Chiesa cattolica attraverso i suoi simboli e i suoi ministri. Nacque allora « Il Concilio ». Ma nessuna di quelle figure irrise da Vacchi ha più alcun valore come tale. Emerge incompleta e mostruosa, vescicale, dalla facoltà dell'autore di riprodurre i mostri dell'inconscio più dolente a se stesso e a tutti noi.

C'è ancora da osservare che figurativamente e formalmente, la *crudeltà del negativo* si attua in Vacchi attraverso una cognizione pregnante della visione pittorica, quale può essere espressa da Bosch a Dix e Ernst e a De Chirico. (Un'area prevalentemente ortodossa e anticattolica). In nessun caso si tratta di una civiltà anteriore alla consapevolezza moderna della società in rapporto ai propri miti e ai propri riti.

Un saggio di

Julia Kristeva

LA SOVVERSIONE LINGUISTICA

Dalla "semanalisi" del testo — pre-testo di una teoria critica del senso e del soggetto — alla proposta di elaborazione dialettica di un discorso scientifico sui modi di produzione linguistica.

Julia Kristeva, la giovane linguista di origine bulgara, — di cui è apparso recentemente a Parigi, nella collezione Tel Quel diretta da Philippe Sollers per la Editions du Seuil il già fondamentale « SEMIOTIKE » — Ricerche per una semiotica — riassume le sue linee di « lavoro nella lingua » e di azione letterario-politica totale in questo saggio sulla « Conversione linguistica » che è oggi l'impegno dei post-poeti militanti. Un pre-testo, anche questo, per un discorso che esca dalle pagine chiuse in quelle aperte dall'azione degli intellettuali-cone-produttori all'interno dei processi stessi della produzione materiale dei beni mentali — un discorso appena cominciato, su « carte separate ».

I. - La tradizione idealista che determina l'ideologia dominante dei nostri giorni si è costituita — lo sappiamo — dall'antichità, a partire da una doppia esclusione: esclusione dell'atomismo e del materialismo antico, esclusione del lavoro nella lingua o, per parlare schematicamente, del linguaggio poetico. Se il sorgere del materialismo dialettico e storico permette di localizzare nettamente la prima di queste esclusioni (la tesi del giovane Marx era una tesi su Epicuro) e di seguire lungo tutta la storia la lotta che si danno, su questo piano, i due 'partiti' nella filosofia (il materialismo-l'idealismo) si può dire che è soltanto a partire dallo sviluppo recente delle scienze del significato (linguistica, psicanalisi, semiologia, etc.) che compare la specificità del lavoro nella lingua; il suo valore gnoseologico, il suo *impact* che trasforma le norme d'una certa comunicazione e di conseguenza il sottile radicamento delle opposizioni gnoseologiche attraverso il tessuto della lingua nei diversi sistemi significanti. Analizzare le particolarità del testo poetico o generalmente 'letterario', precisare le regole specifiche del funzionamento del senso in questi testi così bene come il posto esatto che viene a occuparvi il soggetto — ciò può essere un contributo essenziale e per il momento mancante per la costituzione d'una teoria marxista della quale Lenin aveva abbozzato la necessità: « La continuazione dell'opera di Hegel, e di Marx deve consistere nell'elaborazione dialettica della storia della scienza, della tecnica e del pensiero umano » (*Quaderni sulla dialettica*).

Ora, il testo 'letterario' (con l'«arte») è giustamente ciò che resta *al di fuori* dell'interesse filosofico, o positivista, quando non è recuperato dai loro sottoprodotti esoterici e spiritualisti. Il termine « letteratura », divenuto corrente dopo la fine del Medioevo, viene ad accentuare questa messa in disparte del lavoro testuale, assegnato a un posto ornamentale, ai margini della cultura. Una « doppia » « divisione del lavoro » gioca qui e definisce una cultura doppiamente scissa: il « testo » è non soltanto accessibile unicamente a una classe limitata, ma all'interno di quella è ristretto a produttori (gli scrittori) incapaci di pensare le sue leggi e la sua inserzione nel complesso sociale, e a pensatori (filosofi) che non sanno leggere la sua specificità se non per ridurla a una razionalità che, giustamente, si costituisce per escluderla.

Durante tutta la storia dell'esclusione, testi appartenenti a una tradizione sovversiva hanno tentato di sormontare questo sdoppiamento che, designandoli come « sacto », « follia », « erotismo » li mette al bando della cultura e obbliga il codice sociale ad assumerli come plusvalore indispensabile, ma represso. Al limite — nella società tecnocratica — questo plusvalore resta completamente invisibile. I nomi di Dante e di Sade indicano, per esempio, storicamente, come mostra bene Sollers in *Logiche* e in « Scrittura e Rivoluzione » (*Teoria d'insieme*) questo tentativo di superare la scissione che la metafisica istituisce nel discorso occidentale isolandovi dei « campi »: poesia-filosofia, follia-ragione, anomalia-norma, sacro-profano, etc.; ciascuno funzionante in dipendenza dall'altro, che respinge.

Ma è alla fine del diciannovesimo e all'inizio del ventesimo secolo che questo lavoro di rimaneggiamento dei campi discorsivi costituiti — questa rifusione, questa trasformazione delle leggi del funzionamento del senso e del rapporto del soggetto con quest'ultimo — è praticato con una insistenza rigorosa e diventa il programma di quello che si chiama l'« avanguardia letteraria » (ma anche genericamente l'avanguardia nell'« arte »). I testi di Lautréamont, Mallarmé, Joyce, l'apertura surrealista al di là del suo sviluppo 23

ideologico, Pound, Artaud, Bataille — per non citare che alcuni, testimoniano di uno spostamento considerevole dello statuto della « letteratura ». In che cosa consiste, grosso modo, questo spostamento?

Il linguaggio non è più considerato come il portatore innocente del significato trasparente. S'impone come *significante*, cioè a dire « struttura sincronica... in quanto ciascun elemento vi prende il suo esatto impiego d'essere differente dagli altri » (Lacan). L'organizzazione particolare del significante scopre un campo di « produzione del senso » o di « produttività testuale » che precede o eccede il senso del messaggio in quanto significato. In questo campo si spiega la ricerca di Mallarmé; quando teorizza per esempio il funzionamento del linguaggio nel suo testo « Le parole inglesi » ponendo il significato come subordinato del significante, o quando reinventa la sintesi francese nel *Coup de dés* di Joyce: quando gioca sul registro significante di una molteplicità di lingue, creando parole nuove, inusitate, paragonando le risorse significanti di più lingue nazionali e intellegibili soltanto dopo questa pluralità, in *Finnegan's Wake*; di Artaud che scopre lo spazio del teatro orientale e riduce il messaggio linguistico a un crogiolo di differenze significanti a cui non è assegnabile nessun senso fisso. In questa rete di « differenziali significanti » che apre l'infinità dei significanti limitandola con la formulazione di un enunciato che il soggetto finge di assumere, lo statuto dello « scrittore » è particolare, differente da quello dell'« io penso ». Mallarmé parla di una « scomparsa elocutoria » del poeta: bisogna attraversare l'opacità della struttura dell'enunciato presente con il suo soggetto, per accedere all'insieme dei significati che sottintende questa struttura, e per leggere ciò che è *realmente* un testo: « Questo scopo, lo chiamo Trasposizione-Struttura, un *autre* », « L'aria o canto sotto il testo, che conduce la divinazione da qui a là... ».

L'accesso a questo campo di « differenziali significanti » che ho chiamato *genotesto* si accompagna necessariamente a un rapporto che si può chiamare *analitico* alla sessualità:
24 luogo interdetto e di rimozione perché un certo tipo di di-



Carlo Levi, *Lamento per Nino Scottellaro*, 1953

scorso razionale possa elaborarsi, è analizzato, pensato e ritrascritto come luogo dove si gioca il rapporto del soggetto con il significante. La scoperta freudiana dell'inconscio è contemporanea di questa pratica analitica attraverso la scrittura che articola il lavoro nel significante al sorgere della problematica internamente nuova della sessualità.

A partire da qui, il « reale » non è più un dato « in sé » da rappresentare con la « letteratura ». Il testo si dà come oggetto, le formazioni ideologiche dominanti da analizzare. Senza fuggire dunque, la rappresentazione di un di fuori, ma *analizzandola* come formazione ideologica, il testo reagisce in modo critico — che ha potuto, lo sappiamo, in queste condizioni, divenire rivoluzionario — sull'istanza ideologica la quale, con l'istanza politica e economica, determina il modo di produzione.

Vediamo come un testo che ha le particolarità che sto menzionando, non si trova più al posto passivo assegnato generalmente alla « letteratura ». È un *sistema significativo specifico* che s'inserisce attivamente nel processo di rimaneaggiamento dell'ideologia, e di là indirettamente nel modo di produzione. Tenendo conto di questo, ma anche del fatto che la *produttività testuale* in gioco nel testo moderno è *transistemica* e *transtrutturale*, ho chiamato la specificità del testo moderno una « pratica significativa ».

È necessario sottolineare che il *tramezzo* idealista imposto ai campi discorsivi della nostra cultura e che esige dal « poetico » d'essere l'inverso irrazionale e indispensabile della razionalità filosofica, si profila fino nel tentativo dell'avanguardia di superare questa divisione. Così, la pratica testuale dell'avanguardia attuale si limita generalmente a una disarticolazione soltanto del significante, e si disinteressa della filosofia, dell'ideologia della politica, quando non è investita da tendenze reazionarie. Soltanto ultimamente, con il recente sviluppo del gruppo di *Tel Quel*, la questione dell'articolazione d'un lavoro nel significante con un rigoroso intervento sul terreno filosofico e politico è

II. - Ho sottolineato che ogni lavoro detto poetico riformula le regole della grammaticità, ricostituisce la generazione del senso nel significante e come tale si situa in posizione di « estraneità » in rapporto alla lingua come mezzo di comunicazione. Di conseguenza, la lettura che praticiamo nei testi di rottura ai quali mi riferisco, si può applicare ad altri testi e mostrarceli sotto una luce che la biblioteca tradizionale non rivela. Resta, pertanto, che è a partire dei testi limite che lo statuto differenziale del lavoro nella lingua appare incisivo, rinnovando il nostro rapporto con il linguaggio, con il sesso, con i sessi — e di qui con la storia. Le opere che circondano questi testi di rottura, tali gli scritti di Apollinaire o di Valéry, sono serviti piuttosto da intermediari tra la radicalità sovversiva di Lautréamont e di Mallarmé da una parte e la cultura letteraria dall'altra parte, per non parlare di uno *schermo* deviante l'attenzione del pubblico « colto » dai punti scottanti dove giocano il senso e il soggetto, deviazioni dove la retorica può prevalere sul rischio.

L'« estraneità » di questi testi di rottura pone una doppia difficoltà alla scienza che vuole spiegare il loro funzionamento. *Da una parte*, questi testi restano necessariamente (in ragione delle particolarità che ho indicato più sù) inosservati, inesistenti per coloro che assumono una posizione scientifica: è frequente che gli scienziati non vedano l'« importanza » o il « serio » dello studio d'un oggetto dall'accesso difficile e insieme marginale, anche se sono pronti a riconoscere che è un « prodotto » della società moderna e che può a rigore costituire il terreno d'una ricerca « antropologica » del mondo moderno. *D'altra parte*, le teorie generali del significato e la semiotica stessa sono state elaborate a partire da un funzionamento linguistico che è tutto l'inverso del « linguaggio poetico ». Si sa che la prima semiotica, quella degli Stoici, viene elaborata all'interno d'una teoria del *sillogismo*; che la grammatica di Port-Royal si appoggia sulla logica del *giudizio*; che il metodo assiomatico con Hilbert, Boole, Frege, Peirce fino ai positivisti logici di Carnap-Tarski-Morris funzionano all'interno d'una concezione della traducibilità degli ordini significanti gli 27

uni negli altri, traducibilità di cui si troverà l'ideologia esplicita nella « Monadologia » di Leibniz. Tutto il nostro apparato grammaticale, logico formalizzatore e, di conseguenza, semiotico, è pensato a partire da un funzionamento significativo unitario, monolitico e dove non c'è posto per quello che noi chiamiamo il « testo ».

Perciò il primo compito per la costituzione di una teoria del significato tenendo conto del lavoro specifico nel testo, è quello di porre il suo oggetto: il *testo* nella sua differenza e d'imporre la sua legittimità. Compito difficile e di grande importanza, perché questa delimitazione dell'oggetto « testo » suppone un mutamento profondo della concezione del senso. Implica notoriamente che non ci sia Un Senso Unico che si possa traslare senza resto nei diversi ordini significanti (logico-matematico-grammaticale... etc.), ma che esista una *pluralità di pratiche significanti* dove si tratta di definire in ognuno dei casi concreti, le leggi di funzionamento del senso e la *posizione specifica* del soggetto. E in una tale concezione plurale che non ha niente a che vedere con l'empirismo perché ha i suoi fondamenti in una teoria materialista delle pratiche significanti, che la scienza del *testo* può trovare il suo posto, per indicare la specificità altrimenti invisibile del suo oggetto, e per contribuire così a una *gnoseologia materialista*. Ho tentato di definire il *concetto di testo* come oggetto di analisi nella serie di studi pubblicata in *Semiotiké* e specialmente in « La generazione della formula ».

L'oggetto così designato richiede, allo stesso tempo, la costituzione d'un discorso teorico-scientifico. Un tale discorso deve tener conto:

- 1) Della materialità nella quale si produce il testo: la *lingua*, e fare ricorso alla *linguistica* e alla *logica* per esporre le sue leggi. Senza dimenticare che l'oggetto « lingua » che si è dato la linguistica ignora le proprietà del testo e che l'ignoranza del testo è la *condizione* della linguistica. I post-formalisti russi s'accorgevano già di questa dimenticanza (cf. Medvedev, *Il metodo formale nella teoria letteraria*, 1928; Baktine, *La poetica di Dostoevski*, 1^a ed 1929, 2^a ed. 1963, traduzione francese, ed. du Seuil, 1970) e pro-

ponevano una nuova formulazione dell'oggetto linguaggio che terrebbe conto del rapporto specifico del soggetto con il senso enunciato e con l'ideologia immanente a questo senso. Una modificazione delle procedure strettamente linguistiche sarà dunque necessaria per costituire una scienza del testo tenendo conto della materialità « linguaggio » ma senza ridurlo all'oggetto che è stato delimitato dalla grammatica (dall'Antichità greca attraverso il cartesianesimo e fino alla linguistica strutturale o trasformazionale moderna). Una linguistica del *discorso* che è soltanto al suo primo debutto, e — che senza limitarsi al postulato (condiviso da linguisti così differenti come Guillaume e Chomsky) che il funzionamento del *significato* è da ricercare a livello della *frase* (non della *parola-segno* o, che è lo stesso, del *les-sema*), integrerà senza dubbio le scoperte psicoanalitiche del ruolo del *significante* per l'articolazione del *significato*, e sarà così più appropriata all'analisi del testo.

2) Della posizione particolare del soggetto in rapporto agli effetti del senso del testo: di questa « scomparsa clouctoria » di cui parla Mallarmé: « Confesso del resto, ma a te solo, che ho ancora bisogno, tanto sono state grandi le angosce del mio trionfo, di guardarmi in questo cristallo per pensare, e che se esso non era davanti la tavola dove ti scrivo questa lettera, io sarei ridiventato il Nulla... ». La scoperta freudiana dell'inconscio, e l'attenzione che porta la psicoanalisi all'assoggettamento del *soggetto* al *significante* devono guidarci nell'analisi della *significanza* testuale.

3) Dell'articolazione del *modo di significare* proprio del testo, al *modo di produzione* dove il testo appare. Un ricorso al materialismo storico è qui necessario, per constatare l'autonomia relativa della storia « *significante* » in rapporto alla storia economica, e la determinazione in ultima istanza di quella attraverso questa. L'articolazione di questi tre discorsi scientifici: logica-linguistica, psicoanalisi, materialismo storico, suppone la trasformazione della « *proprietà ideale* » che possono avere questi discorsi in se stessi, e la loro rifusione in una teoria nuova del *significato*.

Il lavoro di cui si tratta si è limitato fino a questo momento piuttosto alla descrizione del *funzionamento* si. 29

gnificante del testo tenuto conto della linguistica e della psicanalisi, anche se l'urto del materialismo storico, spesso sottaciuto, determina così bene sia la scelta dei testi che lo scopo gnoseologico (non estetizzante, critico).

Ho chiamato il discorso che ho così condotto sul testo, una *semanalisi*, per sottolineare intanto una differenza in rapporto a una semiotica preoccupata di trascrivere le convertibilità d'Un Senso, e per insistere in seguito sul tentativo di non bloccare lo studio di una pratica significativa con il *segno* e la *struttura*, ma di aprire *attraverso* essi e con essi un'altra scena, quella della *significanza* dove si genera quello che si presenta come senso, struttura, soggetto. La significanza che la *semanalisi* studia nel testo è una generazione che si può doppiamente afferrare: 1. generazione di categorie linguistiche nel tessuto della lingua e attraverso il suo significante; 2. generazione di questo «io» che si mette in posizione di presentare la significanza.

È chiaro che una *semanalisi* che studi la significanza, non vede nel suo oggetto un sistema di segni da dominare con una messa a modello positivista), ma una *pratica*, eccedente il sistema da *analizzare*. L'«oggetto» che essa si dà così agli approdi dell'inconscio la obbliga a essere un discorso che non guarda unicamente a una sistemazione scientifica, ma la dialettizza con un'analisi-teoria-critica dei concetti fondamentali (senso, soggetto, linguaggio, etc.) proprio all'approssimazione del significato. La *semanalisi*, ai miei occhi, è anche una scienza critica e/o una *critica* della scienza, e in questo senso *anche materialista*.

III. Il giudizio che si può dare sulla linguistica strutturale o generativa è determinato dall'oggetto confrontato con queste procedure linguistiche, cioè della loro 'potenza' descrittiva in rapporto a quest'oggetto.

Non si può che sottolineare l'importanza epistemologica e scientifica che a suo tempo ha avuto la linguistica

strutturale, quella ispirata dalla fonologia e il Circolo di Praga, quella più teorica del Circolo di Copenaghen (per non attenerci che alle varianti europee). Considerando la lingua come una sincronia dove il senso si articola nei rapporti tra i diversi termini della struttura, la linguistica strutturale ha inaugurato un avvicinamento rigorosamente scientifico nel campo della lingua, ha dato una descrizione dettagliata del funzionamento di molte lingue ed è servita d'esempio per la costituzione di un *metodo strutturale* senza il quale non vi sono scienze sociali possibili (quali che siano attualmente le ricadute ideologiche delle scienze umane).

La grammatica generativa di Chomsky di cui si sa che s'è prodotta in reazione, in rapporto alle impossibilità del metodo strutturale di tendere conio del funzionamento della frase, ma anche in dipendenza diretta dei comportamenti della traduzione automatica, è la prima a forare la superficie opaca della struttura finita e a introdurre nel campo della teoria linguistica questo 'processo'-trasformazione infinita — che sottende gli enunciati comunicati. Non saprei insistere troppo sull'importanza di questa innovazione chomskiana: presumi a ingenui rifiuti della grammatica generativa rivela se non cattiva fede, almeno una non-lettura degli studi proposti che devono molto alla concezione generativa del funzionamento della lingua. Al contrario, suscita stupore che pubblicazioni che difendono un atteggiamento progressista e rivoluzionario sul piano politico, prestino spesso le loro pagine a infondati attacchi contro la linguistica strutturale e trasformazionale, accusata di 'metafisica' o di 'inutile complessità'... Ignoranza, o errore ideologico?

Ora il lavoro che ho tentato non si situa soltanto nel campo della linguistica strutturale o trasformazionale. Si tratta di una *semiotica*, cioè una scienza teorica di pratiche significanti, e ancora più strettamente e precisamente di una scienza teorica del *testo* (così come l'ho definito).

In questo doppio spostamento (*semiotica*, e non linguistica, *testo* e non lingua) sono messe in gioco tutte le riserve, rotture, modificazioni, in rapporto alle procedure 31

linguistiche, tutti gli spostamenti che la semanalisi opera sui prestiti che è condotta a fare alle scienze linguistiche costituite per costituirsi essa stessa. Analizzando il funzionamento significante del testo, la semanalisi non può farlo in modo scientifico se non nella materialità della lingua. Ma poiché questo funzionamento mette in gioco così bene il significante e il soggetto (categorie con le quali la linguistica moderna non opera), e poiché attraversa il segno e la struttura, si può dire che è un funzionamento *trans-linguistico* (se l'oggetto della linguistica si costituisce dall'esclusione del testo), *trans-segno*, *trans-struttura*... bisogna insistere su questa traversata perché proprio essa determina le modificazioni che subiscono i procedimenti linguistici (ma anche quelli di ogni scienza obbediente ai principi d'identità, di non contraddizione, di sistematicità) confrontati con l'analisi del testo.

IV. - Per ragioni di ordine *epistemologico*: critica della fenomenologia, della metafisica di un senso *già-là* e di conseguenza strutturabile, critica della metafisica del soggetto; ma anche per ragioni diciamo d'ordine *oggettivo*: il testo moderno è una ricerca del meccanismo produttore di senso e si pratica consciamente come tale, — la semanalisi può darsi oggi come compito principale di studiare la *produzione* del senso nelle pratiche significanti, o meglio, i tipi di pratica significante come differenti tipi di produzione di senso. I termini *produzione* o *lavoro* applicati al funzionamento significante provocano spesso reazioni violente, accuse di « analogismo », « feticismo del lavoro » etc. Si dimentica che una delle principali scoperte di Freud è stata giustamente quella di constatare che il sogno è un pensiero, ma contrariamente al pensiero diurno comunicato, è « un pensiero che lavora »: Freud intitola un capitolo del suo libro *Sull'interpretazione dei sogni*: « il lavoro del sogno ». Posizione radicalmente nuova e ai nostri giorni ancora scon-



Carlo Levi, Partigiani, 1965

mobile, semplicemente riflettente, e al limite fenomenologicamente strutturabile. Ora è a partire da questa posizione che giustamente una teoria scientifica di pratiche significanti ha una possibilità di potersi articolare, una teoria scientifica che stabilisce le pluralità delle pratiche significanti e i processi specifici dopo i quali vi si genera il senso e il soggetto.

La semantica strutturale non sostiene, mi sembra, questa posizione. Partendo dalla « parola » e, dentro di essa, dall'« idea » divenuta unità nominale del significato o *sema*, isola semi nei lessemi (nelle unità lessicali) e articola tra di essi una combinatoria sottile ma chiusa. Questa combinatoria chiusa può disarticolare al dettaglio la superficie d'un senso, ma ignora la sua produzione che è reperibile soltanto nella *frase* e con il *soggetto*. Pertanto, nello stato attuale della semantica (rifiuto di un atteggiamento filosofico in rapporto ai problemi del significato, della parte della linguistica dominata dal positivismo) e di fronte alle insufficienze della grammatica generativa in rapporto al problema del senso (eccezion fatta per le poche ricerche moderne e che sono soltanto agli inizi), l'isolamento di semi, fatti per la semantica strutturale, può servire da punto di partenza a una teoria di pratiche significanti: a condizione che una procedura di formalizzazione adeguata articoli questi semi, e che nel corso di questa articolazione essa li « svuoti » del loro contenuto significato per restituire la catena significante che, sola, traccia le vie della produzione significante.

V. - Ciò che potrebbe essere una contraddizione, si situa nello spostamento che ho indicato più sù tra una procedura strettamente linguistica e una scienza teorica del testo. Se si segue l'uno o l'altro di questi punti di vista, il giudizio sulla grammatica generativa non può restare lo stesso.

Senza pretendere di esaurire la particolarità e l'importanza della grammatica generativa, si può dire che la sua novità e la sua potenza in rapporto alla linguistica strutturale risiede, tra l'altro, nei seguenti fatti:

— messa a posto di un modello *a due stati*: struttura di superficie-struttura profonda, di cui il secondo, senza essere empiricamente identificabile con il primo, fornisce una teoria della generazione a partire da più semplici costituenti e soprattutto a partire dal concetto d'*infinito* che rende possibile la generazione d'una serie illimitata di frasi essa stessa delimitata in ultima istanza dal criterio di « grammaticalità »;

— *subordinazione* della problematica semantica (con il concetto di segno) a una problematica strettamente formale (segni e sistema di segni), senza interrogazione del valore semantico dei componenti partecipante alla trasformazione della nozione di grammaticalità;

— giustificazione *ideologica* della teoria con l'istanza del *soggetto* (cartesiano) che fonda bene sia la *competenza* che la *prestazione*, agente nella prima per manifestarsi nella seconda, identico a se stesso e fissato per uno scopo razionale (grammaticale).

— limitazione della teoria allo studio della *frase denotativa*.

Una teoria che vede il testo come una *significanza*, una *produzione del senso*, non può costruirsi che come una teoria *a due stati*, e operante con il concetto d'*infinità*; avrebbe per conseguenza qualche rassomiglianza con il *modello generativo*. Resta che per l'oggetto-testo che ci interessa, la riduzione della problematica semantica e la non-interrogazione del luogo del soggetto (con tutta la metafisica degli universali che questo bloccaggio cartesiano comporta) non possono essere pertinenti.

Senza dimenticare i problemi semantici, la grammatica generativa li motiva in modo puramente sintattico (cf. Katz e Fodor, « *The structure of semantic theory* », 1964; Katz e Postal, *An integrated theory of linguistic descriptions*, 1964; i recenti lavori di Chomsky sembrano adottare un punto di vista più sfumato). Contentandosi di considera- 35

zioni di *principio*, rifacendosi a esempi molto semplici («colorfull ball», «the man is the colorfull ball») e sostenendo che «la trasformazione non cambia il senso», la semantica trasformazionale trascura il «significato stilistico» per non attenersi che al «significato cognitivo» (distinzione difficilmente giustificabile per l'oggetto che ci interessa) e non può visibilmente rendere conto del funzionamento del resto. Aggiungiamo che operando con categorie grammaticali già latte (non-analizzate, non-decomposte, dunque non-generate) a livello di *parola*, la «grammatica generativa non genera, per parlare con più proprietà, niente del tutto» (la frase è di Saumjan), cioè non penetra nell'articolazione significativa che sottintende la «generazione» sintattica. Questa nota di Saumjan («Outline of the Application Generative Model the Scription of Language», in *Foundations of Language*, n. 1, 1963) sembra indicare che non ci sono superamenti della problematica *strutturalista* possibili, dunque che non c'è una vera teoria *generativa*, senza una interrogazione *filosofica* delle componenti della generazione; altrimenti detto, senza una generazione *semantica* o meglio *semiotica* di queste componenti. Questo problema attira sempre di più l'attenzione dei linguisti generativisti (Chomsky tenta di rispondervi in un suo articolo sulla Nominizzazione, MTT, mimeographed), ma poiché è il punto di partenza per l'elaborazione di una teoria scientifica delle pratiche significative, è evidente che lo stato attuale della teoria generativa non può bastare a un progetto semiotico, senza rimaneggiamenti e senza complementi...

VI. - I generativisti sovietici Saumjan e Soboleva (cf. *Osnovanija porojdajuscei grammatiki ruskogo jazyka* (Fondamenti della grammatica generativa della lingua russa, Mosca 1969), considerano la costruzione di un nuovo tipo di grammatica generativa, avente la struttura logica di un si-

stema non-lineare (ciò che i logici Curry e Feys chiamano ob-sistem: oggetto formale le cui combinazioni non sono serie lineari o *strings*, ma strutture del tipo albero genealogico). Basata su un « modello applicativo » questa grammatica genera questi oggetti per mezzo della operazione binaria *applicazione* che entra in gioco tra elementi di base che non sono più parole, o categorie grammaticali già fatte, ma oggetti astratti di tipo *semiotico* chiamati *semions* e *epi-semions*. Il modello applicativo opera così con due generatori che sono in relazione d'interazione: generatore di *parole* e generatore di *frasi*. Due innovazioni distinguono il modello applicativo dal modello chomskiano e sono di importanza considerevole per una semiotica: 1. il compito della grammatica generativa è riformulato: non genera più una proposizione della lingua naturale, ma una lingua astratta « ideale » e le sue correlazioni con la lingua naturale; 2. il modello applicativo integra una semantica nella sintassi: gli elementi di base del generatore astratto (*semions*) sono analoghi alle categorie filosofiche e servono di legame tra il modello applicativo e la ricerca logica di Husserl (ai quali Saumjan si riferisce). Infine, non facendo alcun ricorso *esplicito* al soggetto cartesiano, il modello applicativo lascia aperta la possibilità di una nuova teoria del soggetto al livello del *geno-testo* (spazio della generazione, distinta dal *feno-testo*, luogo dell'enunciato grammaticale prodotto).

Si comincia a capire perché la terminologia di Saumjan-Soboleva può essere più adeguata a una teoria di pratiche significanti: a una *semanalisi*. Più concretamente, si può considerare che la specificità del funzionamento *significante* del testo in rapporto al linguaggio, diciamo *denotativo* (oggetto della linguistica) risiede nelle sue: 1. operazioni sintattiche — formazione di « complessi significanti » che non hanno forzatamente la grammaticalità o l'acquisto di una frase; 2. operazioni *semiotiche* — applicazione d'insieme *semici* che vanno « in tutti i sensi » e organizzano una rete dove si distruggono gli obblighi *semantici* posti dalle frontiere lessicali, e il testo si apre verso altri testi. Nei due casi, si tratta dell'operazione *applicazione*: sotto l'obbligo 37

del significante (che resta sbarrato dal linguaggio corrente e dalla linguistica) si produce una applicazione di unità semantiche o « *semions* » (che apre all'infinito lo spazio dei testi) e di unità sintattiche (aggiunzione di modificanti e di modificati). Una differenza tra i due tipi di applicazioni: l'applicazione semica si fa a partire da significanti (*semi*) messi insieme (avvicinati, identificati) con la costrizione del significante (contiguità nella catena parlata somiglianza e dissomiglianza fonica, etc...); l'applicazione delle unità sintattiche (dei modificanti e dei modificati) obbedisce a una costrizione logica [distinzione delle categorie attivo (modificante) vs passivo (modificato), soggetto (modificante) vs oggetto (modificato) etc.].

Una teoria delle pratiche significanti dovrà precisare, per ciascuna pratica significante concreta: 1. le applicazioni semiche per costrizione del significante; 2. le applicazioni d'unità morfosintattiche per costrizione logica. I concetti di Saumjan *feno-testo/geno-testo*, applicazione etc. entrano in gioco in una tale ottica. Un supplemento è pertanto aggiunto ai due generatori del modello applicativo (generatore di parole e generatore di frasi che possono essere definiti come operanti una applicazione morfosintattica per costrizione logica), un supplemento che deve intendersi a nostro avviso con la teoria freudiana e che adatta il modello applicativo al testo: è l'applicazione semica per costrizione del *significante*.

Si può in effetti, notare che l'operazione di applicazione è predominante nel funzionamento del sogno e dell'inconscio. Così Freud scrive: « Una sola delle relazioni logiche è favorita dal meccanismo della formazione del sogno. È la *somiglianza*, l'*accordo*, il *contatto*, il « come », il sogno dispone per rappresentarli di mezzi innumerevoli... La tendenza alla condensazione viene qui ad aiutare l'espressione della somiglianza »...

Se il termine « *sintassi* » vuol dire *costruzione* (e non cancello vuoto privo di semantica) la concezione semiotica del testo qui tentata è una concezione sintattica. Tenendo conto delle regole del significante (concatenamento metonimico e metaforico che sposta il legame del « *soggetto* » par-

lante e del senso) e d'una costruzione logica di base che costituisce il soggetto (grammaticale) e il senso grammaticale, una tale concezione presenta il funzionamento del significato (problema a priori semantico) come una *articolazione*.

Ciò a dire che avendo cominciato con una « rivendicazione semantica », possiamo notare il significato come costituito da una rete « formale » (il significante, la logica) inseparabile dalla semantica.

In un movimento di rifusione dell'acquisto linguistico e analitico, il *geno-testo* può essere definito come uno stato (teoricamente ricostruito) del funzionamento del linguaggio poetico dove entra in gioco una *significanza*: il generare infinito sintattico e/o semantico di ciò che si presenterà come *feno-testo*, generazione per applicazione di elementi differenziati o segnati (sintattico o (e/o) semantico) generazione irriducibile alla struttura generata, produttività senza prodotto.

Si può chiamare *testo* ogni pratica del linguaggio tale che le operazioni del *geno-testo* siano esposte nel *feno-testo*; il *feno-testo* che tenta di rappresentare il *geno-testo* e che invita il lettore a ricostruire la *significanza*. Il concetto di testo si applicherà dunque soprattutto a una certa letteratura detta « moderna », in rottura con il codice della rappresentazione classica, ma anche a testi antichi che, inconsciamente praticano questa *trasposizione* del *geno-testo* al *feno-testo*.

Il *geno-testo* essendo un processo di generazione infinita, di permutazione e di variazione di elementi differenziali prima del senso, non può essere sostenuto da un soggetto che è sempre il soggetto d'un senso. Il *geno-testo* è il campo dove il soggetto s'eclissa, si distrugge, o, inversamente, si somiglia, si genera, per potere, al momento, offrire alla comunicazione un prodotto finito: un enunciato che ha un senso. Ma, avendo esibito il *geno-testo* in un *feno-testo*, questo senso è immediatamente pluralizzato, disperso in una rete infinita di applicazioni.

Cioè, nel *geno-testo*, il soggetto *non è*, perché è sempre *per divenire* — in via di costruzione — per mezzo del si- 39

gnificante come gioco di differenze (di segni). I lavori dei semiotici sovietici (raccolti nei volumi *Trudy po znakovym sistemam*, I, II, III, IV, Lavori sui sistemi significanti, Tartu, 1964, 1965, 1967, 1969) trattano questo modo di esaminare i sistemi significanti attraverso il linguaggio, ma senza ridurli soltanto alle categorie della lingua. I semiotici sovietici chiamano di conseguenza questi sistemi significanti « systèmes modelant secondaires »: cioè sistemi che modellano le leggi dopo cui funziona il senso nell'oggetto « linguaggio » e che si sovrappongono a queste leggi. Per costituire un apparato teorico che permetta loro di scegliere in che cosa le diverse pratiche significanti (riti, miti, giochi, poesie ecc.) modellano (dunque trasformano) le regole propriamente linguistiche, i semiotici sovietici si orientano spesso verso lo studio di pratiche significanti extra-europee e ai margini della nostra cultura, ma di cui la logica specifica non è presa in considerazione nelle teorie grammaticali e logiche della nostra civiltà. Tali ricerche allargano considerevolmente il campo d'inchiesta semiotica, aprono davanti ad essa campi che obbligano il nostro sapere a rimodellarsi, e — seguendo in filigrana una concezione storica e dialettica della società e delle sue formazioni significanti — potranno apportare un contributo, ancora insufficientemente apprezzato, a una teoria materialista delle pratiche significanti.

VII. - La questione presenta due aspetti: la legittimità dell'impiego di una formalizzazione matematica nel campo del linguaggio e soprattutto del linguaggio poetico; lo statuto di questa formalizzazione quando si tratta d'una teoria del testo.

Ho risposto in maniera più dettagliata a queste due questioni in un testo « Sull'ideologia scientifica », pubblicato in *Promesse*, n. 27.

40 Riassumendo, posso indicare qui che:



Carlo Levi, *La madre*, 1969

— l'impiego di una formalizzazione matematica operante con un infinito che ha la potenza del continuo, per rendere conto del funzionamento del linguaggio poetico, è proposto e utilizzato già da certi linguisti-matematici (cf. S. Marcus, « Poetica matematica non-probabilista », in *Languages*, 1968, « Questione di poetica algebrica » in *Atti del X Congresso Internazionale dei linguisti*, Bucarest, 1967).

— che l'impiego delle matematiche per render conto del linguaggio poetico, parte dalla irriducibile differenza tra i due campi: « è giustamente la nozione di *modello* che interviene qui: un oggetto A è un modello di un oggetto B se, da una parte A è assai simile a B purché i risultati ottenuti nello studio di A siano interessanti per B e d'altra parte, se A è molto differente da B perché esiste almeno un metodo applicabile a A, che non è applicabile a B. Se noi sostituiamo ad A la matematica e a B la differenza tra il linguaggio poetico e il linguaggio matematico, le due condizioni suddette sono soddisfatte e possiamo dire che A è un modello accettabile per B; un modello — continua Marcus — che si presta senza dubbio a essere migliorato ».

Notiamo qui che la formalizzazione matematica, allo stesso modo delle altre formalizzazioni utilizzate ai nostri giorni in una procedura di modellizzazione, soffre di una « insufficienza dialettica » che la rende secondo molti specialisti attuali, inadatta a render conto delle « pratiche significanti » (tornerò sull'argomento).

— che l'impiego del *modello* è stato pensato in modo rigoroso all'interno del positivismo logico. Secondo quest'ultimo, la costrizione maggiore perché un formalismo sia *vero* per il campo al quale è riferito, è una costrizione *sintattica*, cioè a dire il rigore sintattico del formalismo stesso tale quale funziona nel campo ideale, formale (matematico, logico) dove questo formalismo è stato elaborato. È a partire da una tale concezione logico-positivista del modello che critiche sono costantemente indirizzate a ogni utilizzazione di procedura matematica nel campo delle pratiche significanti, critiche provenienti da parte di « specialisti » desiderosi di salvaguardare la « purezza » del loro campo.

42 Un esempio tra gli altri: matematici hanno potuto trovare

« vuota di senso » l'utilizzazione di Lévi-Strauss della teoria dei gruppi.

Non bisogna dimenticare che con la semiotica e il processo di costituzione delle scienze umane un nuovo « continente della conoscenza » è in via di formazione. Qui il modello non può avere la stessa funzione che ha nel sistema ideale del positivismo logico. La semiotica (e in generale le scienze sociali di cui essa è una delle metodologie) si dà un *oggetto*: una pratica significante precisa che si tratta di mantenere nella sua differenza, senza ridurla alle regole del funzionamento d'un'altra pratica significante. Questa *costrizione dell'oggetto* è essenziale nella costituzione della verità del discorso semiotico, e a più forte ragione semantologica. Essa è il sintomo d'uno spostamento dell'idealismo scienziasta che satura una certa ideologia scientifica costituita dalla non-riconoscenza *dell'oggetto* come *altro*, differente dalla sua andatura. Chi pone quest'oggetto?

Una teoria materialista e dialettica delle pratiche significative, che le considera nella loro differenza in quanto formazioni storiche specifiche, formazioni dove il soggetto mantiene ciascuna volta una reazione precisa con il senso. È questa teoria giustamente, e non la sintassi del formalismo esportato dal suo campo ideale, che determina in ultima istanza la validità del formalismo, che sposta-devia trasforma il suo senso per adattarlo all'oggetto liberato e che (nel corso di questo adattamento) diviene oggetto di scienza, facendo del formalismo esportato un *intervento concettuale* suscettibile di designare una realtà nuova.

Questa teoria materialista e dialettica che porrebbe la pratica significativa come oggetto specifico, e con lo stesso gesto elaborerebbe un discorso su di essa non saprebbe esistere senza un rapporto con la psicanalisi. È dunque la psicanalisi che, interrogando il luogo del soggetto e/o del soggetto della scienza, constata che non c'è « metalinguaggio » e che « nessun linguaggio non saprebbe dire il vero sul vero, poiché la verità si fonda su quello che dice, e che non ha altri mezzi per fare questo » (Lacan) — sottolineiamo. La questione dell'*oggetto* della scienza è così posta in modo nuovo, questione che il materialismo dialettico potrebbe 43

prendere senza difficoltà come suo compito specifico. Se è vero che « c'è qualcosa nello statuto dell'oggetto della scienza che non ci pare delucidato dopo che la scienza è nata », e se il posto della psicanalisi nelle scienze « modifica la questione dell'oggetto nella scienza come tale », la psicanalisi può ormai constatare, in una razionalità scienziata culminante nel positivismo logico, « la mancanza del vero sul vero, che rende necessarie tutte le cadute, che costituisce il metalinguaggio in quello che ha di falsa apparenza (ipocrisia), e di logica, cioè a dire il posto della rimozione... ». La psicanalisi occupa così un posto decisivo nella costituzione di questo « nuovo continente » della conoscenza di cui ho parlato più su e che sorge nel punto d'incrocio tra il significato e la società, dove ancora essa « cambia o ritrova il senso di certe sezioni della scienza esatta per eccellenza, la matematica, per restaurarne le assise di una scienza dell'azione umana in quanto si fonda sulla congiuntura, riclassifica, sotto il nome di scienze umane, il corpo delle scienze dell'intersoggettività » (Lacan).

Queste posizioni della psicanalisi possono e devono, mi sembra, aggiungersi alla concezione engelsiana e leninista della verità come dialettica tra il soggetto (della teoria) e il suo oggetto. Come una messa in guardia contro la verità onnivocante d'un metalinguaggio si possono leggere oggi le note di Engels (« Ma, da quando i matematici si ritirano nella loro cittadella imprendibile dell'astrazione, ciò che si chiama la matematica pura, tutte queste analisi sono dimenticate, l'infinito diventa qualcosa di totalmente misterioso... Ciò che rimproverano a Hegel, di spingere le astrazioni al limite, lo fanno loro stessi e in ben più larga scala... L'infinito matematico è improntato alla realtà, anche se avviene incoscientemente, e questo avviene perché non può essere spiegato che con la realtà e non con se stesso, con l'astrazione matematica. E se noi studiamo la realtà su questo punto, noi troviamo anche, come abbiamo visto, le relazioni reali alle quali è improntato il rapporto d'infinito matematico, e anche la analogie naturali del modo matematico di fare agire » (*Dialettica della natura*) e di Lenin (« i

sapienti hanno un'idea ristretta della trasformazione e non capiscono la dialettica », (*Quaderni filosofici*)).

In una tale ottica, se il « modello » è « lo statuto che assegna retrospettivamente alle sue prime istanze pratiche la loro trasformazione sperimentale con un dispositivo formale definito » (Badiou, *Il concetto del modello*, Maspero, 1969), il dispositivo formale di cui si tratta sarà definito in ultima istanza da una teoria storica, dialettica e analitica del soggetto e del suo rapporto con il sistema significante nella storia.

VIII. - Per ragioni storicamente spiegabili il marxismo non ha elaborato una gnoseologia materialista completa e soddisfacente. Attualmente l'idealismo alloggia nel vuoto, sotto le sue varianti teologiche o laiche dominando il campo dell'ideologia e di là penetrando nella politica.

L'elaborazione di questa gnoseologia materialista dovrà stabilire con la teoria idealista della conoscenza e del significato un rapporto analogo a quello che divide Marx da Hegel. Cioè a dire che essa deve apprendere molto più dall'« idealismo intelligente che dal materialismo piatto e volgare » (Lenin), trasformando il suo nocciolo attivo (la dialettica, ma anche la teoria del significante e del soggetto che gli è sottomesso) nel suo nuovo dispositivo teorico-politico.

Il luogo semiotico è il luogo dove si pongono le questioni fondamentali della gnoseologia materialista: il rapporto materia-senso, l'esplosione di Un Senso già in molte pratiche significanti, le leggi del funzionamento delle diverse pratiche significanti, la storia specifica di queste pratiche all'interno della storia sociale.

La matrice del segno, costituita per la prima volta dagli Stoici, se aveva il vantaggio di fondare la scienza nel campo dell'« umano », è stata ideologicamente il gesto di rimozione del materialismo di Democrito e di Epicuro: la piramide del segno storico (*oggetto-lekton-suono* del linguaggio) 45

finisce per spostare la dicotomia materialista (*materia-senso* come uno dei prodotti della materia) in un triangolo dalla sommità trascendente che domina e eclissa tutti gli altri termini: è proprio su questa sommità che si situerà il Senso e il Soggetto, punti eccelsi della speculazione idealista. Fino ad oggi la semiotica — nella misura in cui è praticata come *scienza critica, semanalisi* — interroga il segno il senso e il soggetto, riprende dunque la questione gnoseologica al suo punto cieco fondamentale. Lo studio dei sistemi gnoseologici accompagna il modo di produzione asiatico (dell'India o della Cina), che non ha conosciuto il « segno » ma che elabora riflessioni complesse su ciò che noi possiamo chiamare il « significante » (India), o meglio che sostituisce la tricotomia del *segno* con un funzionamento complesso della *scrittura* (comparare la piramide del segno con il triplo registro del funzionamento del significato in cinese: « fonte »-scrittura-linguaggio) è da versare in questo rimaneggiamento gnoseologico profondo che la nostra civilizzazione fa delle sue fondamenta.

La costituzione d'una *tipologia delle pratiche* significanti si situa in una prospettiva analoga. Se l'operazione « negazione » è il gesto costitutivo del significato (e riconosciuto come tale da Hegel a Freud a Saussure) si può stabilire, secondo i diversi tipi di negazioni che entrano in gioco tra i termini d'una pratica significante, una tipologia di pratiche significanti. Il tentativo è di distinguere pratiche semiotiche rilevanti del *simbolo* (per esempio l'epopea), del *segno* (per esempio il romanzo) e di quello che ho chiamato una « differenziale significante » (per esempio la scrittura, il testo moderno). Da un altro punto di vista si può distinguere una pratica semiotica *sistemica* (la scienza per esempio) *trasformativa* (la politica, la psicanalisi), *paragrammatica* (il linguaggio poetico) (cf. « Per una semiologia dei paragrammi »).

Se l'analisi di ogni pratica significante porta inevitabilmente ai problemi gnoseologici chiave, la *semanalisi del testo* — in ragione della disarticolazione del senso e del soggetto che vi si gioca — diviene un luogo dove i presupposti dell'idealismo possono essere analizzati, e trasformati.

Attenti a Hegel, i classici del marxismo erano tra i primi a mettere in questione la metafisica del discorso filosofico, ma anche di quello scientifico: Engels, nella *Dialettica della natura*, attacca violentemente questi discorsi presi nei principi dell'identità e la non-contraddizione. Ai nostri giorni, lo stesso idealismo, tornato in un movimento critico sui suoi propri fondamenti, contesta questi stessi principi e si appoggia su quegli « oggetti » che gli sembrano soli indicare un « altrove » alla chiusura metafisica: la poesia, la letteratura (cf. Heidegger e la filosofia patetico-fenomenologica che ne è seguita). La gnoseologia materialista non può ignorare questa discussione dove sono in gioco i valori ideologici della nostra società; essa è chiamata a interrogare, a sua volta, il luogo nevralgico del « senso » secondo il suo proprio dispositivo teorico che sembra essere il solo capace di dare una risposta alla « chiusura metafisica » dopo la sua uscita (il suo fuori): cioè dopo il materialismo dialettico (dialettico della materia) e il materialismo storico (trasformazione della storia attraverso la lotta delle classi); è sotto questa luce che il testo — generando il significato con una rete significante, e rimaneggiando la posizione del soggetto in rapporto al senso — apparirà non più come ornamento estetico, né come « autre » inquietante e inaccessibile della filosofia idealista, ma come una sovversione di norme (idealiste) del significato, come sovversione d'un certo tipo di discorso che si è costituito escludendo tutto ciò che non entra negli stampi del segno e del soggetto, come *crisi*. Sovversione, crisi che hanno una sola probabilità di rimaneggiare l'ostacolo di cui esse sono la rivelazione: il richiamo incessante del materialismo, il richiamo della dialettica materialista (della natura e della storia). Progredendo sotterraneamente il materialismo è sempre stato una *teoria* e una *pratica* della *materia* e del *linguaggio* (Lucrezio scriveva in versi e i materialisti cinesi erano « filosofi » e/o « poeti »), e si può pensare che ai nostri giorni, anche, il suo destino si gioca in questa dualità. Vediamo come l'analisi del testo non possa isolarsi come disciplina estetica autonoma, ma al contrario, possa servire da *pretesto* a una teoria critica del senso e del sog- 47

getto, e in questo modo integrarsi in una gnoseologia materialista. Oggi, un tale lavoro non può esprimersi che attraverso uno sforzo limitato e modesto, una tappa ancora primaria per conoscere ciò che guasta e trasforma le formazioni significanti della nostra società. Questa trasformazione, che preme a tutti, ha raggiunto ai giorni nostri uno stadio critico.

Julia Kristeva

Traduzione di Renzo Paris

E' uscito

CARLO LEVI

nella collana

AUTORITRATTO

diretta da DOMENICO JAVARONE

Carlo Levi appartiene ormai alla storia della cultura europea. La sua personalità di pittore e scrittore si colloca fra quella più vivamente impegnata nel dibattito che ha caratterizzato il mondo estetico non soltanto italiano di questi ultimi cinquant'anni. Un impegno civile politico e artistico che si è sempre risolto sul piano della ricerca e della verità in un approfondimento di motivi autenticamente umani e universali.

Da ciò la serietà e la coerenza del suo linguaggio, l'inflessibilità delle sue posizioni, la capacità di cogliere dell'arte quella essenza che non ha confini, non ha spazio. Se il tempo è una prigione l'arte ce ne libera. Ma il tempo non è una prigione e l'arte fa il mondo. La pittura di Levi — come la sua opera letteraria — è in questo senso una partecipazione, una sfida, oltre che una sorprendente drammatica rivelazione — pur tra le inevitabili dilatazioni culturali e le molteplici esperienze cui ogni artista è soggetto per le contraddizioni di una realtà che è perdizione, esultanza, salvezza. È vitalità, simbolo, abbandono, inricco, ardente inquietudine, mistero. Sempre sollecitazione di un'innocenza smerrita.

D. J.

Una poesia di *Tania*
la "guerillera"

Interrogazioni sulla memoria



— e una seconda poesia —

del dottor *Ernesto Guevara Lynch* inteso
CHE in un primo adattamento (dopo
Il Canto a Fidel pubblicato tre anni
fa) da un testo che viene da molto
lontano

Ritornino al numero 4 di «*Carte Segrete*», dell'ottobre-dicembre di tre anni fa, i lettori che vorranno rileggere e rilegere (con «*portareligio*», magari atrofologica) la prima poesia del dottor *Ernesto Guevara Lynch* inteso **Che**, il «*Canto a Fidel*», scritto nel 1936, la prima — diciamo ancora — che riaffiorò nel fitto della «*poesia d'azione*», l'unica che ormai capiva, cioè prendeva, comprendeva il **Che**. Adesso c'è questa, a «*Tania la guerrigliera*» (*Tamara Bunke*, la partigiana tanto calunniata dalla stampa imperialista, che cadde nella stessa disperata e trionfale impresa di Bolivia), poesia che ritorna, si riaffaccia, in testi e versioni varie neppure ben controllate (vedi «*Time*», per esempio) che impongono un andamento provvisorio, rischioso eppure necessario alla salvaguardia di una linea, di uno stile che fece tutt'uno, totalità umana e linguaggio in-alto, con la vita

tirata come un proiettile del dottor Lynch. Ci ritorneremo, naturalmente appena possibile, e dopo controlli rigorosi sulla poesia di Ernesto Guevara. Magari forse anche, e presto, sulla « scrittura-stitua » di Tania, la sua « poesia-diario » (questa già dotata di tutti i crismi del riconoscimento): sono, possono essere, saranno risposte, parziali eppure totalizzanti, al quesito degli intellettuali inquieti che esprimerà un giorno al Che le loro inquietudini e proposito del rapporto tra la loro professione « separata » e l'impegno politico-rivoluzionario.

— Ah, già, io ero medico — ripose il dottor Ernesto Guevara Lynch. E avrebbe potuto ugualmente rispondere.

— Ah, già, io ero poeta — risposta che avrebbe equivalso o potrebbe equivalere oggi a quest'altra, non pronunciata, ma pronunciabile.

— Ah, già, io sarò poeta — nella morte della morte dell'arte-proprietà-privata, con la morte finalmente espropriata a se stesso e ridistribuita a tutti.

Tania (Tamara Bunke)

INTERROGAZIONI SULLA MEMORIA

Lasciare ricordi di ricordi
è con ciò che ho lasciato andarmene,
come fanno i fiori che sfiniscono?

Niente sarà il mio nome,
la volta che sarà stato
una volta?

Niente dopo di me
di me sulla terra?

Fioriture almeno,
fioriture di canti.

Che cosa deve fare
adesso ciò che chiamo
il cuore solito?

Forse in vano a vivere
siamo venuti, sgorgando
dalla terra?

Ernesto Guevara Linch

A TANIA

Buio il silenzio
nel cuore buio
della jangal.
Non canta il popolo
canti popolari.
E zitti i nastri
di plastica incisi
che le sue dita
carezzano e avvolgono.
Quali canti
non canta?
Chissaprà mai,
lo neppure
che non sentirò
mai più le musiche
sue compagne.
Fitta la giungla
non altri ritmi
le ha offerto
che il morse il codice
palpitazioni cardiache
per la risposta-segnale.
Quali canti non canta,
quali voci non mormora,
lei che li ama, solo ascolta.
E le segue verso il silenzio
finale, verso la musica
trionfale, che solo lei
sente, solo lei.

Dal sistema dei geroglifici "sciti" e delle parole nascono costellazioni visuali

POETOPITTURA

del pittore, grafico, teorico del "simbolismo magico" *Alexej Smirnov* di cui pubblichiamo per primi le poesie

Quando leggiamo le poesie dei rappresentanti contemporanei dell'avanguardia russa, non dovremmo formulare delle conclusioni affrettate. Si tratta infatti sempre solo di frammenti di un'opera più vasta, e quindi soltanto di un atomo di quel che scrive una intera galassia di autori, la cui opera viene diffusa mediante il «samizdat», ossia la copiatura in privato. In questo strato dell'avanguardia, tra la letteratura e l'arte figurativa, Alexej Smirnov (1937) occupa una posizione poliedrica. A Mosca non è raro incontrare un pittore che componga versi. Anche nella pittura troviamo ad ogni passo riferimenti di carattere letterario, figure e intrecci diventati proverbiale. Smirnov supera tuttavia gli altri pittori con la sua poliedricità: è pittore e teorico del simbolismo magico, scrive drammi, è poeta e filosofo. La sua prassi artistica, in molti sensi appassionatamente contemporanea, ha come sfondo permanente la tradizione dell'antica Russia. Questo rapporto, questo prestar ascolto continuamente allo strato scito-bizantino che da tempo avrebbe dovuto essere del tutto cancellato dalla memoria della nazione, è una costante base per la generazione di Smirnov. Sì, per la corrente dei simbolisti magici, la sacra formula della tradizione, sia primitiva che liturgicamente molteplice, determina i criteri e la scena delle loro allegorie. E la loro «raison d'être». Ovviamente, tutto ciò che incrina tale tradizione di alta spiritualità, viene da essi maledetto. In parecchi sensi, essi proseguono nelle invettive degli slavjanofili contro l'Occidente e tutto quel che di «disgregatore» ne fu

importato in Russia, ivi compresa la civiltà industriale. L'epoca di queste importazioni sembra loro spesso un deserto, sulla vacuità del quale occorre gettare un ponte. Scrive a proposito della sua poesia: «I miei versi riempiono il vuoto tra l'epoca del simbolismo e il momento attuale. Lasciano da parte gli anni venti e trenta, tutti i vari costruttivismi e immaginismi; forse istituiscono in poesia il surrealismo russo».

Smirnov era finora conosciuto principalmente come pittore e artista grafico. Nel 1963 egli dette addio, col ciclo apocalitticamente terrificante di «Allegria Pasqua», alla pittura ad olio che era troppo lenta per le sue reazioni eruttive. Seguono cicli di poesie e di disegni di questo «bardo del marasma», che si incontrano, attorno al 1966, in uno spazio comune. Dal sistema dei geroglifici «sciti» e delle parole nascevano costellazioni visuali. Ma anche dei versi comuni venivano spesso aggiunti sul retro dei disegni. Questo è il caso delle poesie qui tradotte e pubblicate per la prima volta.

Arsen Pohribny

1969 - '70

1

Eco dei sogni sciti della Russia
Dalle raffiche di tempeste, dal vento della steppa
Disperso per i camposanti dell'Ortodossia
Rimasti con la rabbia scolpita sul viso
Io vi riconosco dall'incenerirsi dell'autodistruzione
voi sciti dalla nascita
Sarà il giorno chiaro del Grande Incendio
E la furia scita di nuovo divamperà nella trizna*
Sopra i tumuli delle misere città d'Europa

2

Trema e ridi
Tanto facile è diventare luna
Tanto facile è diventare vento
Tanto brusio
Nelle orecchie delle conchiglie

* Trizna: festa in onore di un defunto, nell'antica Russia.

Cade il bianco senz'aluna
Cade l'aureo senz'argento
La lunalità avvolge le erbe
Nel mantello turgido di sangue
Dei fiori da te recisi

3

Planure crudeli della notte
Grida dei tarabusi spietati del buio
Bianchi aironi morti dei mattini
Equinozio della morte pomeridiana
Sfera opaca di un sole indifferente
Sabbie mobili dei fruscii strusciati pettini strascicati del
[tempo
Frescura serale del rito funebre
Lunghe ombre di cimiteri sui visi sepolti
Grata separatoria nel tramonto della condanna
Tesa sulle dita spoglie degli alberi

4

I pesci accompagnavano i loro corpi
Tutto il fiume era gonfio di cadaveri
Rabbiosi digrignamenti s'accendevano nei grumi di schiuma
A un tratto la schiena inarcata dell'arcobaleno si spalmava
[sull'unto delle mani rattrappite
L'onda dei morti cancellava le orme dei vivi
Ghirlande di cadaveri lasciavano le rapide come foderi
Cadaverini di bimbi sbattevano sui bordi delle rive pietrose
I loro cervelli fuorusciti si propagavano come fili di alghe
Sempre nuovi grumi di morti spingeva il fiume accelerando
[il proprio corso



Alexei Smirnov, Disegno, 1964

5

L'odio melma senza fine
Assorbe i pesci arancione
dei miei giorni che salpano negli occhi del cielo
L'odio come raffiche del vento
Come faretra saccheggiate delle frecce
Come città distrutte dai vulcani
L'inspiegabile e infinito odio
Come il vento nelle steppe della Tauro-Scitia
Che porta le lappole agli occhi dei cavalli slavi
No non i sorrisi fissi delle divinità
Non gli arbusti e i declivi della pianura
Ma l'odio — l'Odio è la mia fede

6

Grigi palazzi della vacuità
Cardi che spellano le mani
Inutili pietre dei puntelli dell'esperienza
Riflessi dello sfacelo devozione negli occhi
Dubbi delle attese crocifisse
Lo sciabordare morto del tempo
Sulle pietre dello scheletro dei giorni
Apri dinnanzi a me
Gli sconfinati spazi della morte

7

Il bicchiere di lacrime sulla ragnatela del labbro
Scivola accanto all'attesa del prodigio
Le candele perpetue lampade di carezze
Ondeggiano nel vento delle sindoni

56 Nell'ontano arido dell'ascesi



Alexei Smirnov, Poema spaziale, 1967

Il calice paglierino della pena
Portato da abbracci non consumati
Della novizia che bisbiglia fievolemente
Sono venuto alla lampada degli occhi del miracolo
Sono venuto con la candelina dei miei dubbi

8

Il merletto da messa delle vergini il libate
Placherà per sempre, avvolgerà con la **plascenica** delle
[lacrime
Il mio corpo non assolto, assetato di misteri

L'uomo-pesce nuotava tra le case
Un cielo viola sciabordava lascivamente
Le rosee disperazioni dei tetti si slogavano serpeggiando
Con una pinna graffiava le cupole Con la coda abbatteva
[le guglie
Le vesciche per respirare volarono verso il centro del cielo
Dove era avvitata la catena che regge la terra
La rete dell'infinito circondava le reticenze color carne
E le amanti delle capre volavano nelle stanze
In cui guardava l'occhio madreperlaceo dell'uomo-pesce

Traduzione di Alena Wildova Tosi

[illegible][illegible]

William Morris
NOTIZIA DA NESSUN LUOGO

Eine Luftstadt
 NOVE SAGGI
 DI LETTERATURA
 LATINA

1. *... and the world is...*
 2. *... and the world is...*
 3. *... and the world is...*
 4. *... and the world is...*
 5. *... and the world is...*
 6. *... and the world is...*
 7. *... and the world is...*
 8. *... and the world is...*
 9. *... and the world is...*
 10. *... and the world is...*

MISSIONARY ELEGY

1. **Содержание:** 1. Введение. 2. Описание объекта исследования. 3. Методика исследования. 4. Результаты исследования. 5. Заключение.

Ugo Castagnotto
SEMANTICA
DELLA PUBBLICITÀ

Stefano Agosti
IL CIGNO
DI MALLARME
L'Espresso 11 maggio 1995

Furia Jasi
SPARTAKUS
SIMBOLOGIA
DELLA RIVOLTA
MILANO - Garzanti, 1989
144 pagine - copertina
L. 1.200

FRANCESCO BOLL
RELIGIONE
ASTRALE E
INTERPRETAZIONE
ASTROLOGICA

A. S. Peters.
ETICA,
EDUCAZIONE

Vol. II
**LA RIVOLUZIONE
SCONOSCIUTA**

[illegible]

sigma

22-28 L. 2000

Silva

un libro per la cultura

SILVA EDITORE

Edward Neville

**STORIA DI UN'IDEA RELIGIOSA:
LA NASCITA DEL FANCIULLO**
di Francesco Sisti e Ferdinando — L. 1990

FENOMENI MISTERIOSI
DELLA PSICHE

Acta del congreso de Paraguará, Paraguay y Hohenheim, 1985. — 32 p. — 4. — 1985.

LE RADICI PROFONDE DELLA MAFIA

leggere
per conoscere ed
essere liberi



Solo un conservatore umorista come

*Heimito
von
Doderer*



può rendere

il nostro mondo qual è (per esempio
nella TORTURA DEI BORSELLINI
DI CUOIO) e raccontare

CHE COSA FA UNA

PORCELLANA

Nel tempo della grande triade narrativa austriaca rivelatasi alla critica nel secondo dopoguerra, Musil-Broch-Doderer, quest'ultimo si può dire abbia inserito la componente classica esistenziale del grottesco. Si è parlato a ragione (Mutiner) dei « mostri » di Heimito von Doderer: essi rivelano l'atteggiamento tragico-ueroistico che è proprio del grottesco. Dal suo primo romanzo *Der Fall Guterloh* (Il caso Guterloh) del 1938, fino al grande *Dostoevskijano* *Die Dämonen* (I demoni) del 1956, considerato un groviglio e felice avvenimento letterario da tutta la critica, attraverso *Le finestre illuminate* (*Die erleuchteten Fenster*) e *La Scalinata* (*Die Strußböschung*), per non citare che i più noti, è tutto un arco di progressione realistico-grottesca a carico di una società e di un'epoca.

Doderer è stato considerato da seria critica il contraltare realistico dell'estremismo romantico di Thomas Mann, nel suo ultimo libro *Tangente, Tagebuch eines Schriftstellers* (Tangente, diario di uno scrittore), apparso nel 1954, due anni prima della sua morte, egli conclude il quadro autobiografico già variamente adombrato nei romanzi, e ribadisce le sue convinzioni sulla scrittura del romanzo contemporaneo già teorizzate cinque anni prima nel lavoro *Grundlagen und Funktion des Romans* (Fondamenti e funzione del romanzo). Tra l'altro, in *Tangente*, uno dei suoi libri indubbiamente più interessanti, asserisce che il mostruoso ci vien rivelato dal sogno e noi lo ritraiamo trasposto nella realtà che ci circonda, e puntualizza, poi, la propria posizione di scrittore sottolineando che il nostro mondo può essere retto qual'è soltanto da un conservatore amorista, mai da un rivoluzionario.

Il breve racconto che presentiamo è tratto dalla raccolta *Die Peinigung des Lederbeutelschen* (La tortura dei borzellini di cuoio) del 1939, anch'essa — come la maggior parte delle opere di Doderer — non ancora presentata in Italia.

Mariateresa Mandalari

Una persona di porcellana l'ho veduta di recente in un caffè. Era così luminosa e tersa e candida che, guardandola, si aveva quasi l'impressione di essere personalmente coperti di sporcizia. Posava oggettini, altrettanto tersi, dinanzi a sé sopra il tavolino: una borsetta, una scatolina, un astuccio di bel legno lucido, da cui traeva minuscole sigarette. Tutto in lei era — superlativo: le gambe e i piedini erano superlativamente ben formati come pure il nasino, ed anche le mani, che si muovevano con infinita cura e grazia. Non se ne stava seduta là per ozio o per proprio divertimento:

sfogliava tutte le riviste di moda, e prendeva appunti con una ben levigata matita d'oro in un libriccino rilegato in pelle viola. Disegnava anche or questo or quello, copiando dai fogli, a tratti leggeri, nel suo libro. Le giunture delle sue mani modicamente ingioiellate rilucevano candide in tale occupazione. Mi parve evidente che il suo dafare fosse connesso alla sua professione, sicché credetti quindi di sapere ben presto che quella piccola divinità dall'esistenza ben regolata fosse titolare d'un salone di mode (è così che si suol chiamare), d'un laboratorio cioè ove una schiera di agiate signore si fanno confezionare le bucce che le ricoprono. Inoltre, la nostra persona di porcellana mi apparì capace di dar lavoro a dieci o quattordici apprendiste, di fare ottimi affari, mantenendo coi guadagni non soltanto se stessa ma sostenendo anche i genitori, presso cui abitava, di riuscire a procurare anzi a quei vecchi addirittura una vita piacevole, anche per quanto riguarda gli arredi e le suppellettili di rappresentanza, e cose del genere. Perciò adesso, dopo la chiusura serale di laboratorio e affari, se ne stava seduta in questo caffè, che passava per « elegante », e si teneva al corrente e si procurava notizie e osservava le possibili novità eventualmente apparse a Parigi.

Perciò anche non si curava di nessuno intorno e meno che mai degli uomini, che da parte loro invece dedicavano alquanto attenzione alla persona di porcellana.

Così anch'io: sicché quando, alla fine, interruppe la sua occupazione, chiamò il cameriere, pagò da un minuscolo borsellino di maglia d'argento il suo moka (cosa che per conto mio avevo avuto già cura di sbrigare) e si apprestò ad andarsene, io ero pronto, e mi mossi immediatamente per seguirla. La strada conduceva in periferia, non molto lontano, tuttavia avrebbe potuto usare il tram. Ma non lo fece, risparmiò il denaro e s'avviò placidamente nella tepida sera primaverile, in mezzo alla numerosa gente dei marciapiedi, lungo cancellate di giardini, dietro cui qua e là risuonava ancora il fischio di un uccello. Il crepuscolo, nel frattempo, era già sceso del tutto. Sulle vie incombeva come un denso fumo azzurro, e al di là di una vasta piazza, che s'apriva verso occidente, c'erano tre strisce d'un rosso intenso e d'un giallo sulfureo sugli orli di un cielo ormai 63

notturno. Il quartiere, dove adesso eravamo giunti, era più silenzioso e più deserto di traffico.

La casa, che scorsi all'esterno soltanto per alcuni istanti, mi parve vecchia; vi entrai senz'altro dietro di lei, dopo che il suo passo si fu spento nell'atrio: giacché lei non si era per nulla accorta che la seguivo. Udivo adesso su per la scala, sopra di me, le sue minuscole scarpette. Che cosa avessi in mente allora, non lo so più esattamente, oggi. Si agisce d'altronde, in casi del genere, sempre in modo appropriato e anche con fortuna. Vidi sbattere l'uscio, riconoscendo però dal leggero rimbalzo del battente che non era chiuso: lei, invece, parve non essersi accorta di nulla. Il suo passo si allontanò. Dentro, restò buio. O non aveva luce elettrica, o non ne faceva uso. Profittai della circostanza che quel giorno portavo scarpe dalle suole di gomma, e scivolai nell'ingresso.

Non aveva in effetti luce elettrica. Almeno, scorsi in fondo ad un corridoio sorprendentemente lungo oscillare una candela. Poi l'incerto chiarore uscì da un vano adiacente, in cui parve essersi addentrata piuttosto profondamente, a giudicare dalla luce. Feci circa dodici silenziosi e rapidi passi e guardai dentro dalla porta aperta.

Il vasto interno in cui gettai lo sguardo misurava circa sei metri quadrati, con una superficie quindi di trentasei metri quadri, era perciò molto esteso. Di un qualsiasi arredamento non potei scorgere traccia alcuna. Il pavimento era grigio di sporcizia, e alle pareti vidi pendere lunghe strisce di una tappezzeria a brandelli dal colore altrettanto indistinto. Nell'angolo da me più lontano stava accoccolata al suolo — non in ginocchio ma accoccolata, evidentemente per non sporcarsi l'abito — la persona di porcellana. Con la mano destra compiva alcuni movimenti come se strappasse, tirasse o lacerasse qualcosa — non riuscivo a vedere che cosa combinasse, l'ombra gettata dalla figura me lo impediva, e inoltre i miei occhi dovevano anzitutto abituarsi alla scarsa illuminazione — mentre il lume nella sinistra di lei ondeggiava naturalmente assecondando i suoi movimenti.

Tuttavia, ecco che ora, per essersi la parte superiore del
64 suo corpo girata di un quarto, col quale movimento ella si

distolse ancor più da me, la mia visuale si fece più libera, e potei alfine ravvisare che cosa giacesse là di fianco a lei, giacché fino a quel momento mi ero invano sforzato a penetrare con lo sguardo il vano così debolmente e incertamente illuminato, e avevo piuttosto intuito soltanto il contorno rilevante dell'oggetto in questione e fuggacemente la forma assolutamente indistinta. Inoltre, come potevo constatare adesso, la cosa era troppo inaspettata, troppo al di fuori d'ogni e qualsiasi associazione d'idee perché potesse provocare in me una percezione precedente, prima dell'inopugnabile constatazione oculare.

Sul pavimento giacevano nell'angolo due o tre persone. Se quei morti — giacché per tali li riconobbi senza dubbio alcuno col mio istinto affinatosi a suo tempo in guerra — fossero uomini o donne, non potei vedere subito, tanto meno se fossero soltanto due oppure per caso tre le figure che si rilevavano laggiù nell'angolo sul pavimento, scure e affagottate. Quella che era più vicina alla persona di porcellana era però adesso bene in luce ed era un uomo. I suoi abiti erano stati strappati e tirati via sul petto, sicché questo era libero, e per di più la cassa toracica, dall'altezza circa dell'osso clavicolare fin giù alle ultime costole, era stata squartata con un arnese affilato, forse con un arpione simile a quello dei macellai, e il torace squarciato era stato ancora tirato da ambo le parti sì che adesso era ampiamente spalancato. Si vedevano rosseggiare le carni. Ma era appunto dentro quello squarcio che si dava da fare ora la persona di porcellana. Nel suo maneggio, infatti, teneva impugnato un arnese, che però non era un arpione bensì un pesante e vigoroso pezzo di ferro, uncinato alle due estremità e piegato verticalmente, dunque un arnese da falegname ossia una « spranga », quale si adopera nel costruire una capanna di tronchi d'albero per sistemare le travi. Orbene con questo oggetto ella tirava e strappava, uncinava e frugava dentro la cavità superiore della salma che le giaceva davanti sul pavimento, con cenni del capo e dondolio, ristando per riposare e poi di nuovo ricominciando il lavoro, come fa un avvoltoio con un animale caduto.

cezione, ora finalmente divenuta limpida e incontrovertibile, di colpo se ne aggiungessero altre due. L'una riguardava il mio senso olfattivo. La seconda il mio udito, in quanto fui improvvisamente cosciente del completo e assoluto silenzio e deserto che, per il resto, regnava lì tutto intorno.

Per il resto — ho detto. Infatti, ad eccezione dei sempre più crescenti e violenti rumori peraltro distintissimi originati dalla sua attività, cupi, rimbombanti e anche flaccidamente ciangottanti, la persona di porcellana — come notavo adesso — emetteva inoltre anche piccoli suoni: sospiretti e un lieve, a lei certo inconscio, squittire e grugnire.

Io serbai il mio sangue freddo e riflettei con assoluta chiarezza che, poiché la bottiglia di gin nella mia tasca posteriore aveva un tappo orlato di gomma e non poteva quindi stridere, esisteva la possibilità di tirar fuori questo recipiente con la necessaria cautela — almeno così tacitamente che colei nella sua attività non avvertisse il rumore — e impedire in tal modo il vomito, che sul momento maggiormente mi minacciava. Non volli azzardare d'indietreggiare anche di pochi passi senza aver usato il liquore, perché sentivo che la sia pur minima vibrazione nel camminare sarebbe bastata a togliermi l'ultimo dominio sul mio malessere.

Riuscii ad avere tra le labbra la bottiglia, e il ginepro corse energetico dentro il mio stomaco trattenendone i moti. Poi mi ritrassi furtivamente, mi volsi, coi sensi tesi, e riuscii a svignarmela felicemente fino alle scale, senza urtare in nulla nell'attraversare l'ingresso, certo anche per il fatto che non si trovava il benché minimo mobilio, come avevo notato spiando la semioscurità con occhi aguzzi.

In strada, mi allontanai rapidamente, per raggiungere un'altra parte della città, e salii sul primo treno della sotterranea. Quando poi, prima di salirvi, ebbi inghiottito un altro sorso di gin e fumata la prima sigaretta, feci una scoperta molto sorprendente — e per amor di questa, ad essere sincero, ho voluto raccontare qui tutta la storia.

Mi avvidi infatti senza possibilità di equivoco che il mio comprensibile senso di sollievo non proveniva poi tanto

dall'essere riuscito a svignarmela felicemente, bensì in grado molto maggiore dalla ora acquistata consapevolezza della vera natura di quella persona di porcellana: che essa cioè faceva cose del genere; frugava dentro le persone; punzecchiando, uncinando, dondolando la testina, con trasporto, grugnendo, squittendo — sì, era proprio questo che me la rendeva molto meno spaventosa e tormentosa nel ricordo.

Della sua follia avrei potuto farmi una ragione, lo sapevo bene.

Ma la piccola, severa, e aggraziatissima dea dell'esistenza ben regolata mi avrebbe perseguitato ancora a lungo e forse procurato brutti sogni. Di lei, in verità, ne avevo ormai fin sopra i capelli, e per giunta a seguito d'una sorta di attrazione nervosa, ch'ella era stata capace di esercitare su di me. Il mio resoconto sarebbe incompleto se non riferissi ancora che vidi la persona di porcellana il giorno seguente seduta di nuovo nel medesimo caffè: senza peraltro ch'io mi occupassi minimamente di lei. Più tardi, poi, non mi è mai più capitata sotto gli occhi. (Sarà stata certo rinchiusa).

Heimito Von Doderer

Traduzione di Mariateresa Mandelari

Per un ricupero
del GOLIARDISMO
ma quale goliardismo?

Un
*Alfred
Jarry*

del 1907



Libera versione
di *Mario Moretti*

IL MOSTARDIERE
DEL PAPA ovvero
LA PAPESSA GIOVANNA

IL SEGUITO AL PROSSIMO NUMERO

PAPE UBU ROI

(sul Faute - rock - & - roll che ritorna
und - consumption - ground)

Jarry-mante Jarry-mante Ubu Jarry-padre Jarry-padre Ubu Jarry
simbolista Jarry pastiche La Patellina (con un abito in damato, per
rimandare un tale calambur) e la guerra delle successe. E la rivincita della
visione immaginaria. Il Collegio di Patellina

Citazione: «Pour la Culture, Jarry écrit un ou Poché, ou un Mo-
ne, mais seulement le premier des Pochés» (Maurice Arland)

Jarry postcardato 1927 vent'anni dopo la sua morte, Antonio Ar-
land e Roger Vitrac fondano il «Théâtre Jarry»

Citazione: «Jarry est un caricature dans l'anticipation» (André Breton)

Jarry-caduto Jarry-spettacolo Jarry e il dinamismo Jarry proletariato
Jarry-carnale Il Suprematismo della Letteratura. La Letteratura del Su-
premacchio

Citazione: «L'œuvre d'un artiste n'est importante que si elle a pu
être d'œuvre» (Alfred Jarry)

Jarry-William Reich

Martens, uomo comune e Supremacchio, è capace di battere, in un
esperimento di laboratorio, il fascismo e i reati dell'Indiano» (Settima
argomentazione al governo) Sembra non la cosa ideale per Reich, segretario della
«Fazione Socialista» del potere e creatore di «cubismo organico» per
l'accoglimento dell'energia dominante dell'organo

Jarry brechtiano? Jarry surrealista?

Citazione: «Non sarà difficile trovare dentro il supremacchio d'Ubu
l'insorgenza maginale del sé surrealista (realismo, che designa l'in-
terno delle forze immaginarie, incontra, infine» (André Breton)

Jarry e la Letteratura Jarry e la Vita La Letteratura e la Vita
Sembra impossibile per altri simbolisti Mallarmé si chiede nel suo studio
«Non essere un uomo impuro» Rimbaud se ne va in Africa a vendere
fuochi

Jarry non come attore (a teatro come uomo) si identifica in Ubu
Faurell

Citazione: «La letteratura è la vita, con le due soluzioni, Jarry ha
avuto più gioia e ha tentato di far procedere le due ragioni in una
cosa, ricorrendo in una sola soluzione le due opposizioni» (Carlo Bal)

Citazione (Ubu) non è né il boogey né il collant, piuttosto so-
rebbe il tipo dell'anarchico perfetto» (Jarry)

Jarry demitizzatore Jarry demititore di tutti Jarry demitatore

La stessa follia di Jarry entra alla corte parigina e la sublima in
una tutta la complessa rilettura del titolo ucraino («La Montedon
du Pape», o «Papette Goussier») Ubu demititore a colpi di piume e
lacrime della Terza Repubblica

Citazione «Nel 1884 R. Jarry, iscritto immediatamente alla liquidazione di tutti i movimenti nobili ("Annullé toutes les Noblesse de la terre"), del movimento di ingenuità ("Nulle école à ingenuité") e del movimento di liquidazione sociale ("Nulle école à liquidation")» (André Breton).

Jarry chiama lui stesso l'epistolaria jarrygalandica?

Citazione «Jarry fut assés en cet esprit, qu'il est toujours prêt à tout éprouver sans le plus souvent d'écouter» (Gautier).

Nel 1888, a 15 anni, nel Liceo di Brioni, Jarry, come «Les Palomus», caricatura del professore di Franc. H. Villiers. Nel 1890 «Les Palomus» viene pubblicata e rappresenta il nuovo stile di «Jou Rô».

Ubi sono?

Ubi è la matrice del galandismo di Jarry. Ma anche Jarry, come, anche un personaggio inventato da Jarry.

Citazione «Quand Kobold, della linea trasversale, dall'acconciatura da corno e ricamata, un personaggio festoso, documentato, letterario, accademico, a quei tempi un uomo di buon umore e di buon cuore» (André Gide).

Jarry epistolaria, allora?

Apparentemente, pure epistolaria e «diversità epistolaria», condanna l'epi-



Alfred Jarry in un disegno di Pablo Picasso

temente fumettosa, realtà sempre allegre, sbalzate e furiose, un
cui non le incantesimi del galateo servano.

Capitolo: «La mano a cuore d'organo particolare, dove il lavoro diventa vita e la vita, circondando il di sopra della realtà, appare e tal punto l'oggetto da desiderare, non si prende alcun interesse di spensieratezza» (L'ultimo dei giorni)

Il gallesista nei componimenti letterari che assume la realtà come ag-
giunta di trasformazione. Gallesista si espone a profondo "farsi con-
i" agli della « tragedia sociale drammatica ». Ieri gallesista come: Una
poesia?

Clasano - « Il via di l'any organ le non dei l'anghe intano borghes, in dei zoro cuprenti l'aristocrazia, d' p'prietàrellione e l'abbenimento ». (Anno Guido Biondini)

La letteratura bretona è impregnata di tradizione gallesiana. Alle origini dello scandinavismo materiale, la «*Pithe des loups*» e la «*Pithe de l'agneau*» — nove e preziosi parodie delle orazioni religiose utilizzate dalla Chiesa fino al 1830 — sono seguiti da opere meno gallesiane. E così Alain de la Halle, il creatore della commedia satirica e dell'opera buffa, gli «*Amants sans amour*» e «*Les sots*», gallesiane di «*Les sots*» e, sempre, il Franciscain Villon della guerra ballata argotica, quei Pierre Corneille che nel 1512 furono rappresentati alla presenza e col permesso di Luigi XII, un «*Jeu de l'ennemi des sots*» che metteva alla berlina la Chiesa («*Monsieur le curé*») e il Papa (Gilles II, così partecipò la società elusiva di l'ambassade gallesiana) e un sciamano di «*La traversée d'Espagne*», che è stato senza dubbio, soltanto senza indagine, il più grande, forse, commediografo ma non l'unico, autore ma non quello l'unico affetto da il «*Gallesisme*» («*Gallesisme*») («*Gallesisme*») e la «*Chanson de l'ennemi*» di Jarry.

*È fasciato, indenne di medicina a Montefiore, compreso nel 1930
quella era opera che è quella grande opera di un'azione umana
l'arte-fascista?*

Classe: «Le sue Psicofisiche in tre libri di Rabelais» (Le
sue Forme)

Laryngis monticola?

Catone, « uno dei grandi dell'intelligenza, in cui è veramente un buon senso pieno, solo il suo sentimento permette che si diventi a torto, per un momento, il suo l'ultimo di questi suoi saloni. (Applausi)

Old per una corretta informazione. L'aggettivo « *giudicato* » — è
buona di notizie come preferenza — è usato nella sua accezione dogmatica,
cioè, come sinonimo di « *colazione obbligatoria* » e di « *conservazione* ».

Il voto di una decina di mila degli studenti cattolici e il sì della società del professor Hilbert. Certo, puntando con garbo sulla propria, e la loro Hilbert era la simbolo degli studiosi di Roma.

Industria sono in Italia? Sono dischi volanti in Italia in linea e nel Grande Centro, dove che in + Italia + Italia?

Etiopio: «Etna, l'ammiraglio di quelle michele della banda americana»
(Lohm)

IL MOSTARDIERE DEL PAPA*

ovvero

LA PAPESSA GIOVANNA

ATTO PRIMO

Scena prima

Cantore della cattedrale del Papa

IL PAPA, LA CAMERISTA SEGRETA, IL GRAN MOSTARDIERE,
IL GRAN PANTOFOLIERE, IL GRAN CANTONIERE, I PICCOLI
MOSTARDIERI DELLA CAPPPELLA VISTINA E DIGNITARI PIÙ
O MENO DIGNI.

*Il Papa è nel fondo scena su una specie di trono. La Camerista segreta
è alla sinistra.*

CHORO DEI PICCOLI MOSTARDIERI — O Roma Eterna, ac-
cogli nel tuo mantlo
Giovanni Ottavo, il nostro Santo Padre,
che tutto avendo per essere santo,
deve aver tutto per essere padre.
Tu spera
o Roma
che si mostri uomo.
O Roma Eterna, accogli nel tuo mantlo
il Santo Padre. Gloria al Padre Santo!
Gloria al Santo Uomo!

* Il nome della mostarda serve a molti «cavalieri» popolare per be-
rni barbone. — «Se c'è le Mostardie del Papa» — così credono
a l'abbazia alla mostarda del Papa» significa «sono una squadrone
e soglio spione di sé».

IL MONTARDIERE — Io sono Macarò, il Montardiere:
 sono aliero e un po' anòb. Cerimoniere
 d'ogni cerimonia
 impongo il protocollo
 e senza partimonia
 tutto osservo e controllo.
 Son sempre Macarò,
 il Montardiere
 sono aliero e un po' anòb.
 Della folla fo cessare
 il gran fermento.
 Per il momento
 lo si vada ad abbigliare
 senza più stardi.
 Piccoli bastanti
 io vi dico in verità:
 si vesta Sua Santità.

UN MONTARIO — Del tesoro della Basilica
 or si prenda la lista autentica.

IL GRAN CASTOLIERE — Voi siete Piccio
 su questa pietra
 posate le chiavi del paradiso:
 due e non dieci, a mio modesto avviso.
 De profondo, miserece,
 le chiavi dell'apostolo Saint Pierre.

IL GRAN PANTOFOLIERE — Con rispetto del cardinalale
 ecco la pattola papale.
 O santo piede
 piano di mercede,
 sotto il talare
 ti farai bucare.
 E tu labbuzza
 sollice e cabbazza
 accendi i sonagli, fatti cassinare.
 Secondu l'uso ininterrotto
 onù non fatevi pregate
 ballare il passo del bardocto.

CORO DEI MOSTARDIERI — Per stanimo,
non andate al gallo
o sesto padre
e sì che le pianelle
sono in coppia assai belle.
Il trotto
forse è troppo...
Ma no! Non è mai troppo
a chi serve il galoppo
se non suonano i sonagli?
(fine del pasto del hardotto).

LA CAMERISTA SEGRETA — Come ha ballato bene. Questo
giovane papa è proprio in galba.

IL GRAN PANTOFOLIERE — Il Papa fa benissimo ogni cosa.
Fa parte del suo mestiere: è infallibile.

LA CAMERISTA SEGRETA — Ogni cosa? Pensa che tutto
tutto, non se lo permette (sospira) Sua Santità
non si comporta così sic — grande camerista —
come facevano i suoi predecessori. (sospira). La
sua carne è forte.
Però il nostro giovane papa è delizioso: neanche
una donna avrebbe ballato con tanta grazia e leg-
geria.

(ARIA) I

Se papa non appare
certo sarà papessa.
La mia virtù conferma:
tre papi sono morti
con tutti i miei... « conforti ».
A questo verginello
la « virtù » proprio non garba,
non ha peli sulla barba
e ammonisce a dire messa.
Ma è papa? od è papessa?

II

Camérista ormai provetta,
non m'ammette alla solita.
Questo papa rosbrowsky
se ne sta del tutto accoso:
sembra quasi un ammosso
o, scusarsi, un lebbroso.
Ho visto ora io tralce
la sua capigliatura
e, quando benedice,
la sua manina puta.
Ma è papa? ed è papessa?

IL MONTARDIERE — Meriterebbe la scomunica, ragazza. Ma per vostra fortuna, non sapete quello che dico. Non sono ancora state dotate, nel conclave dei cardinali, ed è anche troppo tollerare una donna in questo luogo. Molti anni sono passati dal tempo di quelle assurde leggende sulle papesse. Oggi, in pieno IX secolo, in un'epoca di progresso, di « *Populorum progressus* », la cerimonia che sta per avere luogo è decisamente superflua.

LA CAMERISTA — Ah, sì, la sedia.

IL MONTARDIERE — Dico superflua anche se, come Gran Montardiere, cioè come maestro di tutte le cerimonie, devvi fare in modo che queste formalità siano adempiute: anzi, più sono superflue e più vanno ampie.

(ARIA)

La sedia
dove risiede
in giusta sede
la Santa Sede
è anche seggio
del Santo Padre
che col piede
e soprannome
col pieno appoggio

del suo Collegio.
 Dietro il suo capo zircolato
 s'irradia un fascio di viva luce:
 così il cavallo ammantato
 al cerchio in fuoco l'artista induce.
 In due parole senza mentire
 la sedia è cerchio la sedia è rimbo
 seggio bucano sedia di bimbo
 bocca del porco di vero dire.
 Cimbella dell'infallibilità
 prova del nove di Sua Santità:
 ora vedremo se l'Augusto Padre
 ha proprio tutti per essere padre.
 La sedia / dove risiede ecc. ecc. (ritornello)
 (Escono tutti. Rimangono la Papesa e il Mostardiere).

Scena seconda

JANE, IL MOSTARDIERE

IL MOSTARDIERE — Uffa, è stata lunga: però questo costume da papa ti sta al bacio. Sei proprio bella così travestita.

JANE — Ti pare? Io ci sento caldo. Ma ora me lo tolgo, eh?

IL MOSTARDIERE — Che vedo: ti sei messa il busto. È una bella imprudenza.
 (ARIA)

Una bella imprudenza, questo busto.
 Nulla sfugge ad occhi intrepidenti:
 pe'l papa è un fatto senza precedenti
 anche se serve a farlo più venusto.

JANE (con gesticchi del Mostardiere) — La mia sedia del diavolo: quella sì che è un'imprudenza, oh là là —
 (vocalizza) là là là là là là là
 Non è il busto che mi si vedrà.

IL MOSTARDIERE — Puzh! All'ultimo momento inventeremo qualcosa.

JANE — Sì, sì, inventatemi qualcosa di carino. Quando hai avuto il coraggio di rapire una ragazza come me — non solo ero inglese, ma pure sponata — e poi per nascondermi, anche se l'idea poteva sembrarti strana, m'hai fatto paga. beh, ho cominciato a pensare che tutto questo era molto chic. In fondo, vuol dire che sei bene introdotto.

IL MOSTARDIERE — Si fa quel che si può.

JANE — E poi, sai, non puoi rimproverarmi niente. Tho nominato Grande Mostardiere. Io fan dei conti, sei il mio primo grande dignitario: cod t'ho sempre sotto tiro.

IL MOSTARDIERE — Che usate, tesoro.

JANE — Ma di' un po': non potresti sopprimere la cerimonia della Sedia? Mi scoccia.

IL MOSTARDIERE — Cautela, come espressione.
(*La lascia*)

JANE — Allora? La elidiamo, quello strano di Sedia?

IL MOSTARDIERE — Niente da fare. Non marcherò mai al miei dovci.

JANE — I tuoi doveri? Il vostro dovere, signor Mostardiere, è di essere il mio amante e di tenervi pronto al mio più piccolo cenno del dito o dell'occhio. E poi, la Sedia... non ti rende geloso?

(*putta*)

Aldilà... mettilci un coperchio.

IL MOSTARDIERE — È proibito. Ma poi che si fa? Sono io che guardo.

JANE — Solo tu?

IL MOSTARDIERE (*a parte*) — Rassicuriamola.
(*a Jane*) — Solo io.

JANE — Ah. Se è nato qui.

IL MOSTARDIERE (*si alza, furioso*) — Vorresti che ci fossero altri? Eh?



Manifesto per il «Théâtre des Pantins», disegno di Jerry

JANE — Mica fuori.

IL MOSTARDIERE — Sappiamo, Madame, che hanno io solo! E che ne ho abbastanza! E dire che mi son visto costretto, per paura di spiacevoli incidenti, a non lasciarmi vicino neanche un ufficiale del sesso al quale appiccicarsi sarebbe stato cattivo se il Santo Padre avesse riempito il Vaticano di peregoletti... di cui sarebbe stato madre! No, Madame, nessun altro guarderà, oltre che me!

JANE — Va bene. Non t'arrabbia.

IL MOSTARDIERE — E chi s'arrabbia.

JANE — Vieni a darmi un bacio.

IL MOSTARDIERE — (*abbracciando la papessa*)

E poi... senza contare che è divertente baciare il Papà più su della piovola.

JANE — Sfidò.

IL MONTARDIERE — Sai: sei meglio come Papa che come
Inglese.

JANE — Amore.

JANE, IL MONTARDIERE — (*insieme*)

I

Pensiamo solo al nostro amore
pensiamo all'eterna delizia
che di gioia ci riempie il cuore.
La povera cardinalizia

ti } dava un'aria tanto maestosa
mi } d'un canarino in una gabbia rosa.

II

Papena Giovanna, il mio }
Mia cara Giovanna, il tuo } Papato
da padrone regna sul mondo
come la tua bellezza vi ha regnato
ed anche l'oro del tuo }
del mio } capo binodo.

Ho sempre avuto }
Hai sempre avuto } per i travestiti
un gusto e una tendenza mai smentiti.

III

Ti ricordi }
Mi ricordo } quando sotto i nodi
nelle cabine delle navi
passeggiavo }
passeggiavi } con i waterproofs

ti ricordo	}	come deliravi
mi ricordo		
Mi ricordo	}	della vela al vento
ti ricordo		
che ti	}	cedeva tutto il farnamento?
che mi		

IV

Civettina o Padre Sano
 figlia di Roma o d'Albione
 l'amore che } r'
 } arde tanto
 } m'
 lo dichiara }
 lo confessa } davanti al seggiolone
 Non curiamoci di quello che avverrà
 non è certo l'amor che cambierà.

IL MOSTARDIERE — Delizioso davvero delizioso. Però il pensiero di tuo marito mi rende ancora un po' inquieto. Se vuoi, vieni a Roma?

JANE — Non mi ricondurrà, non più di nessun altro. Comunque, non verrà. È inglese. Mi diceva: — Jane, I love you — Che imbecille! Gli Inglesi, come voi, se ne stanno in Inghilterra, dall'altra parte della Manica.

IL MOSTARDIERE — Mica vero. A parte il fatto che tutte le strade portano a Roma — il che spiega l'affluenza, qui — ci sono le feste per la coronazione; la tua comunità, che hanno attirato turisti di tutte le nazionalità. I prezzi degli hotel sono alle stelle. Ci sono più turisti inglesi che di altri paesi. Statistica, Madame: se su mille stranieri, novicentocinquanta sono inglesi, vuol dire che ci sono mille possibilità su novicentocinquanta che uno di questi 81

Inghesi sia proprio vostro marito.

(a parte)

Forse mi sono sbagliato, ma non fa niente, la statistica fa sempre impressione, sulle donne.

JANE — A dir la verità, hai ragione. E a Roma! Durante la processione, ho visto un uomo che mi guardava da sotto il baldacchino: aveva un completo a quadri e i favoriti rossi. L'ho riconosciuto dagli occhiali. È lui!

IL MOSTARDIERE — Via, non esagerate!...

(a parte) Ora si sentirà tale! Non è certo il momento! *(a voce alta)* Difendiamoci contro di lui. Piccoliamo delle precauzioni.

JANE — Ah, sì!

IL MOSTARDIERE — Ho un'idea!

JANE — Strano!

IL MOSTARDIERE — Eh?

JANE — Volevo dire: era ora!

IL MOSTARDIERE — Chiederò...

JANE — La Santa Sede?

IL MOSTARDIERE — Ma no! Tho già detto che è proibito! Chiuderò tutte le porte del Vaticano. Nessuno entrerà qui!

JANE — Nessuno?

IL MOSTARDIERE — Nessuno.

JANE — E le lettere? Le «visagiate»? Le maniche? E il mangime per gli uccellini? E tutti i fornitori?

IL MOSTARDIERE — Come fornitori, Madame, entreranno solo gli ambasciatori delle potenze straniere. E per evitare che ne entrino troppi, gli faremo pagare una tassa d'entrata. Passeranno dal cancello girevole del museo, uno alla volta.

JANE — Di' un po', quando tornano i tuoi pantofolieri, mostardieri e cartolieri vari?

IL MOSTARDIERE (*estrando l'orologio*) — Tra dieci minuti. Ora telegrammi per telefono — senza filo, per il momento, in attesa che qualcuno lo inventi — i miei ordini in merito all'entrata degli ambasciatori.

JANE — Occhei. Però, niente cancelli girrevoli per le mie stanze personali. Non mettiamo quest'uso qui a corte.

IL MOSTARDIERE (*dopo aver telefonato, in un angolo*) — Adesso vènti. I dignitari stanno arrivando.

JANE — Uffè che scocciare!
(*Mentre il Mostardiere riviste la Papetta, riprendono il duetto dall'ultima couplet*).

Scena terza

Lle stann. Rannòno tutti i dignitari. Tra gli ambasciatori i dignitari cantano il coro dell'opera.
— O Reine Eternelle, acciati sul ton muret etc.

UNA GUARDIA SVIZZERA (*gridando*) — Loro Eccellente gli Ambasciatori e i diplomatici delle poichue straniere chiedoon adienza!
(*si urtano grottescamente, sulla soglia delle porte*)

IL MOSTARDIERE (*fermandoli*) — Prego, signori! Non parlare tutti insieme.

UN AMBASCIATORE — Ma « godverdooom »!
(*a parte*) Pendio! (*al Mostardiere, con forte accento fiammingo*) Chi pàleria pèeprimo allora?

IL MOSTARDIERE — Voi del Belgio no di certo!

UN ALTRO AMBASCIATORE — Follio emere io! Farò io ti coiso?

IL MOSTARDIERE — To m'è sicut, Guillaume, I primi saranno gli ultimi, come nella Bibbia.

L'AMBASCIATORE BELGA — Ah! ah! Ma allora quale sarà
ordine, eh?

IL SOGGIARBIERE — Momento, lasciatemi pensare. Ecco,
simplificando: paratevi da alfa a omega, in ordine
alfabetico!

L'AMBASCIATORE BELLA — Tu sei biffone!

L'AMBASCIATORE TEDESCO — E anche insolente! E poi
l'alfabeto in quale lingua, « donnerwetter »?

IL MONTARBIERE — In francese, lingua della diplomazia!

LA GUARDIA SVIZZERA (*gridando*) — Per ordine alfab-
etico! La lettera A! Sua Eccellenza l'Ambasciatore
d'ognierita è arrivato al bacia-pantofola di sua
Santità!

JANE (*andando un pizzicotto al Montarbiere*)
Che galle hai fatto! Che garie!
(*L'Ambasciatore inglese entra a quattro zampe, in-
sieme al regolo scozzese, per il bacia-pantofola*)

LA CAMERIERA (*sierra di loro*) — Però, che begli uomini!

CORO DELLA GUARDIA SCOTTESE
(*L'Ambasciatore e gli Scozzesi restano carponi*)
Siamo le guardie scozzesi
e siamo coperti di plaide
di plaide scozzesi
Crediamo ai valori nazionali
non portiamo rivali
ma tutto gonnelino.
Valeati soldatini
sontigliano un pochino
in un certo senso
a salsucolotti francesi.
Siamo le guardie scozzesi,
Senza cercar l'eccezio
se batterci dobbiamo
tra i nemici
come noi!

carponi ci mettiamo
a rischio d'exporte i detriti;
d'ogni guerra siamo i veterani
di dietro il nemico
e davanti l'amico.

Una piaga non facciam
le culotte non mettiamo
Siamo le guardie scozzesi ecc.

*(L'Ambasciatore inglese aiuta carponi ai piedi del
Santo Padre)*

JANE. — Ah! Mio marito!

*(Si viene e cade riversa, mentre l'Ambasciatore in-
glese è sempre prosternato)*

VERSETTI E RISPONSI (AL SOLISTA RI-
SPONDE IL CORO)

IL PANTOFOLIERE *(con voce di bava, sostenuto dai canonici)*
Il Santo Padre si sente male!



Jerry in abito da schermo (seconda da sinistra) nello studio di Ben-
nard. Disegno di Pierre Bernard

apritegli il talare
fatelo respirare
portategli d'acqua un gran boccale.

IL MOSTARDIERE (*con voce da tenore leggero, sostenuto
dai soprani della Cappella Sittina*)
Animale!

Il Santo Padre bene si sente
non era niente
ha preso freddo, via quel boccale!
Abbottonate, non sta più male.

IL PANTOFOLIERE — Battete le mie mani
picchiate forte
fin a domani!
Poi bagnategli la fronte
con l'acqua del sacro fonte
e apritegli sul petto.
Dov'è lo scaldalezzo?

IL MOSTARDIERE — No! Meglio che gli si metta
una chiave nella schiena:
come cura è perfetta.
Chi ha una chiave, qui in scena?
Eccome, una, molto bene:
il Papa non avrà più pene.
Eccome un'altra, meglio ancora:
il Papa più non s'addolora.

TUTTI — Il Santo Padre si sente meglio.

FINE DEI VERSETTI E RESPONSORI

(Il Mostardiere ha preso una delle chiavi pomfice.
Il Gran Pantofolier ha in mano la seconda chiave.)

IL MOSTARDIERE (*parlando a voce bassa, in fretta, al Pan-
tofoliere e mostrandogli la testa dell'Ambasciatore
inglese prostrato*).
Fagli cadere la chiave in testa!

IL PANTOFOLIERE — Prego?

86 IL MOSTARDIERE — Imbecille!

(Gli pesta un piede. La chiave cade ma non colpisce l'Ambasciatore Inglese).
Niente!

JANE *(tornando in sé)*
Noi mi ha ricodocciuta!

IL MOSTARDIERE — Al dunque, signor Ambasciatore: baciate la sacra pantofola e formulare la vostra richiesta.

SIE JOIN OF EGGS — *(bacia la pantofola e resta in ginocchio)*

Jane! Jane!
Bella e inumescine.
Giorni felici
noi si viveva
in quel d'Albione;
fu troppo breve
consolazione.
Jane! Jane!
Bella e inumescine.
All'improvviso,
senza un sorriso
sul suo bel viso
mi lasciò lì.
Un cardinale
me la rapì:
forse e brutale
fu il mio rivale.
Se la ghermì,
E questo qui?
O quello lì?
E chi lo sa.
Chi mi darà
Jane! Jane!
Bella e inumescine?

IL CORO — È addolorato
ha male al cuore
noi siamo il coro

del vicariato.
Ascoltate, Sir:
— pronunciamo sonar —
vi vogliamo dir
la vostra Jane
bella e innocente
è un gran tesor.

SIR JOHN — Sornio Pontefice: l'avete vista, per caso?

JANE (*a parte*) — No, non m'ha riconosciuta!

IL MOSTARDIERE (*parlando*) — Sornio desolati, Sir, suer,
Sir, ci dispiace di quanto vi accade. Ma voi dici-
rete: la vostra Jane bella e innocente. Noi non
l'abbiamo mica vista.

SIR JOHN *ou scia* (*alzandosi lentamente*)

(ARIA)

I

Ha piedini così piccini
che la pianella è questo il guaio:
non trova il paio.
E Jane la bella Centocola:
ce n'è una sola.
Son piedini, mi scusi, Santità,
se mi prendo sì grande libertà
piccini come i vostri o Santo Padre
o santo Principe di chiesa Madre.

II

S'alza sì bene la gonna di satin
con un colpetto di dito sbarazzati
che si palesa alquanto leggerina
in'adulterina.
un po' malandrina.
E un dritto, mi scusi Santità,
se mi prendo sì grande libertà

piccolo come il vostro o Santo Padre
o santo Principe di Chiesa Madre.

III

E di statura d'alta come un fuso
uno scotto d'argento circondato,
Il suo vitino è una collana stretta
che solo aspetta
d'esser più stretta.
Ti un vitino mi senti Santità,
se mi prendo sì grande libertà
ch'è stretto come il vostro o Santo Padre
o Santo Principe di Chiesa Madre.

IV

Potessi rivider gli occhi miei belli
e alzarmi un tanto pel capelli
occhi di fata occhi di morgana
caldi e selvaggi
come una tata.
Sen occhi, mi senti Santità,
se mi prendo sì grande libertà,
ma poca guaiuso
(*indicando la Papessa*)
sei proprio tu Jaze!

CORO DEI DIGNITARI — Energamenol
Non basterà la morte!
Sacrilegio! Folla!
Che lo si porti via!
Trabocchetto nel trionchetto
quest'inglese è sacrilego e abbiettu.

LA GUARDIA SCOZZESE (*scuro*) — Tradimento! Tradimento!
Cortesìa e altri rispetto
non son più che un armarcio:
oh via grande la vendetta!
(*prestitissimo*)
Poiché se il Papa è infallibile

L'ambasciatore è inviolabile
come la Bibbia è inviolabile
come la legge delle tavole.
Se il Papa non è un Papa
se il Papa è una capra...

LA CAMERIERA, IL CORO (*insieme*) — Ma è Papa? Od è
Papessa?

LA GUARDIA SCOZZESE (*coro*) — Allora non è più infallibile
la vendetta sarà terribile
pouché se il Papa è infallibile
l'ambasciatore è inviolabile!

LA MUSTARDIERA — Silenzio! Silenzio! Silenzio!
Non siete al centro di Massenzio.
Questa sera il Sacro Collegio
dissipando ogni sortilegio
smascherando ogni sacrilegio
grazie al cielo ed alla sua mercede
sopra ogni cosa soprassedete
e inaugura la Santa Sede.
Questa sera alle sei ore
vi darà la prova migliore!
Guardia di Scozia, calate!
in mi ci gioco l'anima.
Ci vediamo alla Sedia.

Tutti — Alla Sedia!

ATTO SECONDO

Primo quadro

Una camera del Palazzo. Signorini mobili su taste la larghezza del fondo.

Scena prima

JANE, IL MONTARDIERE *Entrambi in vestaglia elegante, piattini (1871)*

IL MONTARDIERE — Che ne facciamo di questo Inglese?

JANE — Ancora! Ma è una finaziatura, la sua! Il pui, scusi, non ti pare abbastanza di aver tolto una donna onesta a suo marito? Vorrassi anche togliere un onesto marito a sua moglie? È disgustoso!

IL MONTARDIERE — Santo Padre!

JANE — Non è bello sconvolgere le convinzioni coniugali di un pover'uomo. Credeva che fossi sua moglie, quello lì, l'aveva tosta. Però, questo pover'uomo che non era del tutto privo di perspicacia, si anche che aveva buona memoria. Il che la sempre piaccio.

IL MONTARDIERE — Ma insomma, Santo Padre! Mia piccola Giovanna!

JANE — Inoltre, sai, c'è anche il fatto che non sai l'Inglese, tu. Non è vero forse? Hai sentito come diceva, lui? Jane. E più « modern style ». Invoca tu dici Giovanna, come se dicessi: Giovanna. E ha nale. Mi prendi forse per Giovanna d'Arco?

IL MONTARDIERE — Beh, hai ragione. Non aveti dovuto mettere alla porta l'Inglese! In fine dei conti, aveva pagato il biglietto d'ingresso. Senza contare che, se fosse qui, potrebbe sempre fare il patagone con me: si renderebbe conto della difficoltà, povero! involare.

JANE — Sentì.

IL MOSTARDIERE — Che?

JANE — Ho un'idea.

IL MOSTARDIERE — Non mi fido.

JANE — Come sarebbe!

IL MOSTARDIERE — Pardon, Padre Santo. Mi rimetto alla vostra infallibilità.

JANE — Non fallirò, sia tranquillo. Non sue lo farò scappare.

IL MOSTARDIERE — Ah!

JANE — Tutto quello che faccio, tesoro, è solo per farti piacere. Quando mio marito sarà qui, ci lascerai soli.

IL MOSTARDIERE — Come come come?

JANE — Solt, ti dico. In realtà non hanno soli perché stanno insieme. Questo deve tranquillizzare la tua gelosia.

IL MOSTARDIERE — Ma è tuo marito!

JANE — E che vuol dire? Non essere borghese. Dicono mio marito si getta su di me, cioè si tuffa piedi. Perché lui mi ama, sai bene.

IL MOSTARDIERE — Si getta su di te!

JANE — Non aver paura. Mi metto le pantofole. E se mi fa il solletico...

IL MOSTARDIERE — Pure il solletico!

JANE — Se mi fa il solletico, io mi metto a ballare il passo del hunderlo e tu esci dal tuo nascondiglio. Così lo facciamo arrestare per delitto di « lesa-papità ».

IL MOSTARDIERE — Ma c'è un nascondiglio, qui?

JANE — Come no!

(DUETTO)

IL MOSTARDIERE — Il nascondiglio, per quel che ne so, serve a nascondersi per un bel po'.

Li si rimane sempre in vedetta
poi si vien fuori da marionetta.



Veritable portrait de Monsieur Ulys Daquin di Jerry

Veritable portrait de Monsieur Ulys Daquin di Jerry

Ma se fosse proprio necessario
si può andare contro l'avversario.
Se invece ci si vuole controllare
la fin del rischio si può aspettare.

JANE — Vatti a riporre, vatti a celare,
nella nicchiata ti vo' mandare.
E il doppio fondo d'azzardo a muto
li l'anare si mette al sicuro.
ce lo chiudi senza diffidenza
e poi lo peggli d'aver pazienza
dicendogli — Sia buono, tesoro —
quindi al marito si fa un soprano.

IL MOSTARDIERE — Benissimo.

JANE — Dunque: tu ti fiedi nel nascondiglio. Non ti
muovi di lì fino a quando non senti i colpi delle
pantofole. A questo punto buono, sali fuori.

IL MOSTARDIERE — Scatterò come un leone assetato di
sangue.

JANE — Sì, ma sii prudente! Forse viene qui per ucciderti!

IL MOSTARDIERE — Per ucciderci, vuoi dire. Lo sapete, che finisce così.

JACK — Avrò coraggio per tutti e due. Farò vedere a tutti che il Papa è veramente uomo.

IL MOSTARDIERE — Questo è consolante.

JANE — Allora, presto! Va subito a cercare mio marito!
(a parte) Ah, mi strugge! Ah, my dear!

IL MOSTARDIERE — Vado di corsa.

(apre una porta).

Camieriera, andate subito a cercare quell'inglese.

Scena seconda

IL MOSTARDIERE, JANE, LA CAMIERERA.

LA CAMIERERA — Quale Inglese?

IL MOSTARDIERE — L'Ambasciatore inglese.

LA CAMIERERA — Ma ce n'è a miriadi, d'Inglese, all'ambasciata.

JANE — Cercate il più bell'uomo!

LA CAMIERERA — Vado!

Scena terza

IL MOSTARDIERE — Il più bell'uomo! Quel grado v'è sfuggito dal capo!

JANE — Certo, il più bell'uomo! Almeno, perché avrà qualcuno di sposarlo?

IL MOSTARDIERE — E sì, allora? Non sono il più bell'uomo, io? Perisano mi sembra, o figlia della perfida Albione, che mi abbiate preferito a vostro marito.

JANE — Voi?.. Ah sì, certo. Cosa volete, mi piace circondarmi di uomini belli. Chi sa fare le grandi cose, sa fare anche le piccole. E poi, adoro cambiare. Non sei come mio marito, no. Lui è un bel fusto,

hai visto. Sa tirar di boss, come tutti gli Inglesi.
Potrebbe accoppiare un bue con un pugno.

IL MOSTARDIERE — È uno sport barbaro!

JANE — Alle corse, è capace di fermare un cavallo imbrigliato. Se non ha puntato su di lui, beninteso.

IL MOSTARDIERE — Ma guarda!

JANE — Hai paura?

IL MOSTARDIERE — Io? Macché! Però, per divertirci un po' e per fare quattro chiacchiere, vorrei mandare a chiamare Man-Forte.

JANE — Va là, fofone!

IL MOSTARDIERE — No, voglio dire il nostro vecchio amico Man-Forte del Fusto, il colonnello degli zruvi pontifici.

(a parte) Conosce la bestia inglese, lui. È il suo mestiere! (grida dalla finestra) Fate salire il colonnello Man-Forte del Fusto.

JANE (a parte) — Ah! Finalmente rivisto il mio bruto John! Ah my dear! Dopo tanto tempo!

Scena quarta

JANE, IL MOSTARDIERE, IL COLONNELLO (La Pagessa si battono dietro un siparietto e mostra solo la testa).

IL COLONNELLO (entra vestito da scozzese)
(ARIA)

Sono andati a chiedere Man-Forte
e Man-Forte ha risposto: Presente!
Ecco Man-Forte, sempre compiacente.
Se c'è qualcuno da mandare a morte
non ci penso due volte e con gran gusto
lo faccio fuori senza stare in forse.
So 'l colonnello Man-Forte del Fusto
ci ho le mani potenti come marte,
e il torace più duro d'un tamburo:
che ci vuoi far, son forte come un muro.
Udite questo grido e guai ai rei!

AURDI: eh eh eh eh eh eh eh!

(TRIO BUFFO)

JANE, IL MOSTARDIERE (*insieme*) — Avere sì i galloni.
Ma non i prigioni

IL COLONNELLO (*come i galloni*) — Due tre quattro cin-
que otto ho il completo col panciotto
forse un poco sempliciotto.

JANE, IL MOSTARDIERE (*insieme*) — Ha un completo col
panciotto forse un poco sempliciotto!

IL COLONNELLO — Il protocollo, in omaggio alla forma,
esige che si prenda l'uniforme
dell'ordine comune
Per la guardia scozzese
ch'è tenuta
in tenuta
un po' nuda
ho lasciato il paese
e in tenuta
un po' nuda
sto meglio che in Bermuda.

JANE, IL MOSTARDIERE, IL COLONNELLO (*insieme*)
e in tenuta

ME: } un po' nuda
SIA: }

meglio che in Bermuda.

IL COLONNELLO (*si rivolge alla Papessa che sta sempre dietro il suo riparietto e di cui si vede sola la testa*)
— Pescavo con la lena, Santo Padre, nei giardini
del Vaticano, come San Pietro, come un qualunque
San Pietro sul lago di Tiberiade. Siccome però sem-
bra che i pesci non abbocchino più nel lago di Ti-
beriade, è successo che gli appassionati della pesca
si sono fatti colonnelli, cioè pescatori d'anime.

IL MOSTARDIERE — Non esistono mestieri vaghi.

IL COLONNELLO — Così, per fermi un po' la mano, Santo
Padre, ho pescato questo pesciolino rosso. Vogliate

farmi l'onore di accettarlo. Ha il colore del sangue e sembra suggerire l'idea che ci si possa attingere senza paura all'immagine della guerra ed alla gloria del combattimento. Avanti!

Eh eh eh eh eh eh eh eh! a morte i rei!

JANE — Ma sì, ma sì, vecchio mio. Fate buona guardia. Adesso però accompagnate il nostro Grande Mostardiere nel piccolo nascondiglio.

IL COLONNELLO (preoccupato) — Quale nascondiglio?

JANE (che sta sempre dietro il siparietto) — Lì a sinistra, vecchio buffone. C'è una porta nascosta. Premete il bottone. Il mostardiere vi spingerà qual'è la vostra missione. Entrate, e uscite solo quando vi chiamerò io! Chiudetevi dentro!

IL COLONNELLO — Ma è un sotterraneo buio!

IL MOSTARDIERE — Una cantina vortabifana!

IL COLONNELLO — C'è una guarnigione di bottiglie! Avanti!! Eh eh eh! Bottiglia, battaglia! Battaglia, bottiglia!

IL MOSTARDIERE (canta) — Non c'è nessuna battaglia: ci sono solo bottiglie!

JANE — Ma che fanno, entrano o no?
(ARIA)

IL COLONNELLO — No, nessuna battaglia:
qui solo bottiglie
di diversa taglia
promettono meraviglie.
(entrano)

Come ogni conquista che si rispetta
ogni bottiglia ha un'etichetta!
Rinnoviamo
inocuioliamo
questi dolci sonni:
benedettino
vespetò
e granatina!

IL MOSTARDIERE — Parlate più piano!

INSIEME — In sordina! In sordina!
(Chiudono la porta della cantina)

JANE *(uscendo da sotto la tenda)*
Uffa!

(Va verso la porta del nascondiglio)

Meglio non fidarsi. Cac-ciac! Li chiedo a doppia mandata. La padetusa non è mai troppa.
(li chiude)

Così usciranno quando voglio io. E stanno freschi, se s'aspettano il suono dei campanellini. Non sentiranno niente. Oh! Joho! anni: ou! Joho! Ti aspetto! Mi preparo!

(Prende uno specchietto, un pennino da ciprie e ricompare, mentre dal lato opposto entrano l'Ambasciatore Inglese e la Camerista)

Scena quinta

SIR JOHN OF EGGS, LA CAMERISTA SEGRETA.
(DUETTO)

LA CAMERISTA — Ma allora non è papa: vergognosa!

SIR JOHN — Lo sospettavo: infatti è la mia sposa!

LA CAMERISTA — Sono sacra
dell'impostura.

INSIEME — Siamo sacri
dell'impostura.

LA CAMERISTA — Nella mia carriera
di grande camerista
Tre papi ho accompagnato sotto terra:
io lo so bene come sono futili!

SIR JOHN — Tre! tre papi (tre! infatti)
questa donna è originale,
è una donna da papi, credo.
Creato pontificale,
l'anno così, come ti vedo.

Eccoti la mia fede:
shake hand!

LA CAMERISTA — Shake hand!

SIR JOHN — La sua camera è qui?

LA CAMERISTA — Sì (pizzotta) Quasi quasi non gelosa.

SIR JOHN (a parte) — Che donna! Mi dà le vertigini!

LA CAMERISTA — Ci rivedremo, bell'innalzare!

SIR JOHN — Quando vi vedrai, divina Tare!

LA CAMERISTA — Ora ti lascio. La papaveri sta venendo.
Addio!

SIR JOHN — Farewell!

(Esce. Si mandano fuori).

Scena sesta

JANE, SIR JOHN, E DIETRO LE QUINTE, IL MOSTANIMERE E
IL COLONNELLO (Jane, in vestaglia, esce, o precipita in scena).

JANE (DUETTO):

Ebbene, mio caro marito, my dear
comment vous portez-vous?

Sì, voglio dir:
how do you do?

Però non mi fare una scenata!

SIR JOHN — Jane! Jane!

(RIPRESA)

Il Santo Padre avea gli occhi tuoi belli

Il Santo Padre avea i tuoi capelli

Ebbene, ma chérie, my dear,
comment vous portez-vous?

Sì, voglio dir:
Jane, I love you!

JANE — Allora, non mi fare una scenata?

SIR JOHN — No! No! No!

INSIEME — Giorni felici,
noi si viveva

in quel d'Albione:
fu troppo beve
soddisfazione!

SIR JOHN — Jane! Jane!
Bella e immeline!

INSIEME — All'improvviso
senza un sorriso
tuo

sul bel viso
mio

mi lasciasti lì
ti lasciai

Un cardinale

al, mi rapì

al, ti rapì

Forse e brutale

mio

fu il rivale

tuo

— ma ei, è uguale —

ti

che ghermì

mi

E questo qui

O quello lì?

Jane! Jane!

Sei tornata, immeline!

JANE — No, non sono più immeline!

SIR JOHN — Jane! Jane!

T'amo! Je t'aime!

INSIEME

JANE — Will you kiss me? Kiss, kiss, kiss, my dear?

Sì, voglio dir:

John, I love you.

(INSIEME)

Jane

John

I love you!

SIR JONES — Il SANTO PADRE aveva i tuoi capelli
Il SANTO PADRE aveva gli occhi tuoi belli
Tu sei la grazia divina
Sei l'immagine sublime
O Divina! Divina!

JANE (*difendendosi debolmente*)
No. No. No!

IL MOSTARDIERE E IL COLONNELLO (*dai nascondigli*)
Benedizino
e vesperrò!

JANE — Gesù: a cuore a cuore!

IL MUSTARDIERE E IL COLONNELLO (*idem*)
E l'aristetta,
« Perfetto Amore! »
Siamo fotuzzi!

JANE — Je t'aime!

IL MOSTARDIERE E IL COLONNELLO (*insieme*)
O citta
dei corrotti!

SIR JONES (*bruto*) — I love you!

JANE (*scatta, all'improvviso, e apre il nascondiglio*)
Arrestate il mascalzone!
Ha tentato d'attentare
alla nostra più persona
alla nostra Santità.
Noi però lo perdoniamo
e con magnanimità
sol l'arresto gli ordiniamo!

Scena settima

GLI STESSI, IL COLONNELLO E IL MOSTARDIERE, che sono sbarcati fuori dai loro nascondigli, la CAMERISTA SEGRETA, quindi i DIGITARI che entrano un po' alla volta. Jane si rimette in faccia gli abiti femminili.

IL MOSTARDIERE E IL COLONNELLO
Ha tentato d'attentare

alla santa e pia persona
della nostra Santità!
Afferriamo il mascalzone!

SIR JOHN (al colonnello) — Fermo tu, ubriaccone!

LA CAMERISTA — Cosa? Come?
Ha tentato d'assennare
alla santa e pia persona?
se non face che tentare
io lo posso perdonare.

SIR JOHN — Le donne in verità
parola mia d'onore
ci debbon evitare.
Parola mia d'onore
le donne in verità
si fanno rispettare!

CORO — Afferrate il traditore!
Noi però lo perdoniamo
e col nostro grande cuore
sol l'arresto gli ordiniamo!

JANE (recitativo)
È un abisso tenebroso
Il si getta getta getta
ogni cosa!
È un oscuro usboocchio
uno scarico diretto.
Ma poiché gli perdoniamo
tutti insieme dimentichiamo.

IL COLONNELLO (ubriaco) — E va be', dimentichiamo
ma di botte lo riempiamo!

LA CAMERISTA — Non scondate di scondate
né di dargli un po' di botte
ecco qui, s'è fatta notte
me ne vado anch'io a scondare.

CORO GENERALE — È un abisso tenebroso
ecc.

(grido finale)

tutti) insieme dimentichiamo!

(Escon tutti portando Sir John che grida e si lamenta)

SIR JOHN — Jane! Jane!
Bella e mormelina!

Scena ottava

JANE, IL MOSTARDIERE, IL COLONNELLO

IL COLONNELLO *(agitando una bottiglia)*

Vesperad! Crema-del-corrett! Anisetta! Perfetto amore!

IL MOSTARDIERE — E briaco.

JANE — Si dicebbe.

IL MOSTARDIERE — Seccotte! E chi ch'è di guardia alla Sedia, secondo il cerimoniale.

IL COLONNELLO — Vesperad! Anisetta! Pernodi! Acquavite e Cassia!

JANE — E di guardia alla Sedia?

IL MOSTARDIERE — Purtroppo!

JANE — Bene. Dal momento che lui è ubriaco, noi siamo salvi!

IL MOSTARDIERE — Salvi?

JANE — Vodka.

(Portano via il Colonnello. Si aprono i separietti del fondo, e scopre il salone)

Libera versione di Mario Moretti

[Segue e fine al prossimo numero]

«LE MOSTARDIER DU PAPI» (Le Papere Giovanni), opera buffa in 3 atti pubblicata nel 1932 senza indicazione di editore e per un'incirca degli anni di Jarry, non è stata mai tradotta né rappresentata in Italia. Jarry utilizza la mita leggenda della Papere Giovanni — una leggenda così accidentata che nella cultura di Lucien, fra i busti dei pontefici, rimase visibile solo il tempo di Giovanni VIII, anche quello di Giovanni — per realizzare una commedia a suffraggio e un puro solo gestuale demenziale («Le » alla-scienza »).

da EDMONDO DE AMICIS
a VLADIMIR MAIAKOVSKI

Testi - discorsi - lettere - fotografie
manifesti - fotogrammi - film di



Elsa Kagan Triolet Aragon

Lili Jurevna Brik

Vladimir Maiakovski

LA DEMOISELLE
ET LE VOYOU

INCATENATA
DAL CINEMA

Laica leggenda di un'epoca

Inqualificabili ritardi di tipografia! dal giugno scorso ad oggi non si è potuto parlare delle nostre « segrete carte » di Elsa Kagan Triolet Aragon, morta a sessantaquattro anni, laica leggenda di un'epoca che in qualche modo ci attraversa ancora, lasciandoci coi suoi indefungibili, al largo delle letterarie e politiche storie, nelle bare-scialuppe cartacee alla deriva, ma sì, in crepuscoli oscuri... Eppure avevamo alcune lezioni, e soprattutto questa, in risposta a un progetto di cui Lili Berk si era fatta parte, parlando con il nostro inviato e suo amico, Gianni Toti, nel febbraio del '70, in una di quelle lunghe sere moscovite, nel deserto del Kuznetskij Prospekt — nebbia di neve e tanti comici — in cui ci si tuffava nell'alluvione del passato-presente, viaggiando immoti al suono di nastri, al fruscio di pagine, al rosolio della memoria fantambola locerta. Lili Iuzevna Berk, insieme con il marito, il buon Kazanlian dall'attiva pazienza senza aranchezze, avevano portato Toti a vedere il film tanto agitato: *La demichelle et le voyou*. In una salotta deserta, con tre o quattro studenti nascosti nell'ombra, discreti e rispettosi, il film di Majakovski passò attraverso schermi di tela e di palpetra, superando spari di lacrime e velati di immagini sovrapposte. Il nostro segretario delle carte e delle immagini segrete non dimenticherà mai, né potrebbe forse taciturnare più, neppure a se stesso quell'esperienza — si dice così, si può dire? — unica al mondo: Lili Iuzevna che gli piangeva sulla spalla, dall'alto della sua età senza età, al di là della giovinezza e al di qua di qualsiasi anzianità, e Lili, Lilička, Lilička, Lisovicka, Lilibonok, Lilibonicek, Lilek, Liliatik, la « volpe », « il viso », « il raggio-di-sole », « la bambina », « la gatta » nomignolata così e in infiniti altri modi da Majakovski, che appariva e spariva sullo schermo, a vent'anni, mezzo secolo fa, cucendo e suturendo le epoche, facendo a pezzi il tempo, annettando gli spazi, bruciando la pellicola. Già, anche bruciando la pellicola. Perché quella



Majakovski e Lili Bril in una scena di «Iniziazione del cinema» del 1918

noluerne bianca di ballerina rimata che saltava da un angolo all'altro dello schermo e che era bene la Linsk, la Liska, la Lissit di Majakovski, era tutta lì, in pochi spezzoncini di scarto rimasti dall'incendio in cui bruciò il secondo film di Volodia: *La donna incatenata al film* (o « al cinema »). Fortuna che qualcuno aveva raccolto i fotogrammi tagliati dai mimitatori e li aveva conservati: neppure sequenze, solo fotogrammi raccolti adesso con filo di memoria e pazienza. E là Lisandja appariva a sinistra, poi saltava a destra, quindi invadeva lo schermo, o si allungava nell'angolo più imprevedibile, minima ombra bianca sullo schermo dentro lo schermo, scattando veloce, agiata acrobata del tempo a ritroso... E Lili fareva con i rivoli delle sue lacrime che irroravano le collinose spalle dell'amico...

Chi ha visto, chi vedrà quei « resti » che non sono « silenziosi »? Chi ha visto o vedrà *La demoiselle et le voyou*? Chi sa che quel film è stato tratto da un racconto 107

di Edmondo De Amicis, e che è autobiografica in forma favoleggiante, allegoria malinconica e ironica della vita stessa del poeta? Il *poeta* che s'innamora della maestrina e poi la difende dai suoi ex-compagni di rissa, e in una rissa poi muore, parzialmente pericodico in fin di vita e d'amore: quale distruggente immagine del poeta fuorilegge come poeta che la società rivoluzionata e metà vorrebbe far perire e mettere « in ordine » o far recitare (« suicida per istinto di conservazione », come ha detto qualcuno) con tutti i sacramenti, in perfetto e perfetto accordo con gli insegnamenti. Già « valere » Majakovski è ferire gli occhi, bruciare « il lungo corinto » delle fotografie in cui il gigante campeggia, enorme, massiccio, il collo nudo, le labbra frontali durissime, l'orientazione del « verso giusto » scritta sulla pagina fronte. Majakovski era alto, certo.



Un manifesto di « Zakovannyj filmom », cioè esattamente « incatenato dal film », con i nomi di Lili Brik e Majakovski e la silhouette di Lili avvolta o quasi annoverata dalla pellicola della Casa produttrice « Neptun ».

Anche una immagine di « letteratura dal film ». Si legge il nome della Casa produttrice: « *Leptis* » e, sotto, il titolo del film con il nome della protagonista: *Lift-Bike*.



è grande, nemmeno alta. Ma sullo schermo era solo un ragazzo alto e magro, allungastato, ma sì: corre un lutto di lampara accesa nei suoi occhi fondi, fra le guance scure, affamate, e che si muoveva foscamente, in una specie di stacco impaccio — come se il mondo gli andasse stretto, alle spalle soprattutto — un'andatura, una camminata timida e ostinata lungo le capanne di legno, fra le betulle dai seni alti, bianco-neri orizzonti della Ross. Passa con un bastoncino fra le mani, ciandola, saluta i mugili barbuti, fa il giovanotto che gradasso, prende in giro la maestra finché non la « vede » veramente. Poi entra nell'aula, cerca di infilare i lunghi trampoli da cavallo selvatico sotto i banchi, si isola fra i boschi di betulle, aspetta la ragazza, le parla e si accorge che non viene a darsi, distanze infiniti si fanno elastiche, li avvicinano e li separano. Niente, 109.

serà il suo cane fedele, sarà il suo voyageur. Morrà, lo
 sa già, sotto il coltello di coloro che non sanno ancora
 quello che lui ha forse saputo, nel breve conflitto di classe
 e sottoclasse. E alto e lungo ma sotto i lunghi coltelli dei
 piccoli e bassi voyous scompare. E lo portano nell'aba-
 e aspetta di morire, non chiuderà gli occhi finché non la

26 rue de Vienne
 Paris 17^e

10/2/70

Je t'embrasse tout de suite, ça t'as vu bien peut-
 être. Il y a tout d'abord un certain
 nombre de "Hells" (Hells) qui sont pour l'instant
 et qui ont à se battre en compagnie de "Hells" avec
 le C.T.P. pour représenter pour la direction la
 (Hells) qui l'écrit de l'Apprenti, et Paul Ricci
 et "Hells" (Hells). Il est venu à C.T.P. à l'in-
 stit de tout le monde: tout le monde, et
 surtout, voyage et d'être les premiers accompagnant
 représentant l'Apprenti pour le moment. Il faut
 mentionner de "Hells" voyage et d'être C.Hells. Tout
 cela représente plusieurs autres. Sans compter les
 fois que les "Hells" et les "Hells" sont la pre-
 mière fois que se peut être celle qui d'abord ne l'
 amène en "Hells" sans d'abord l'Apprenti.

Actuellement l'Apprenti voyage à Paris, accompagné
 du fils. J'ai fait des fois avec la française et j'ai

Alcun a dirà esse migliore qu' l'omaggio
appassionatissimo. Ma intanto se me fero
cattivo de vanto a la par, mai f' a la
pessu a la par più personellat.

Ma Beaudouin 'et le voyage' deinde, a un
aut, par se par l'et redente, me apren-
tina a la par, et c'èntat l'et plus a la
c'èntat a la par par se aut par par un par
de par photographia 'et, il a par par par
a la par. Ma se a a par l'et par l'et l'et
compa a la par par l'et a la par.

Lo par l'et en France, l'et par l'et
par l'et par l'et a la par, a par par
par par par par par par par.

Ala par l'et a la par

Ala par l'et

rivedrà, la demitella, il sogno del sottoproletariato lontano
dalla coscienza. Gli fanno persino baciare il cristifino, ma
lei guarda, fino nel viso accenduto di lei, il suo tenero
dio pagano. Tutto qui, non'altro. Come lo vedrebbero,
oggi, i cinefili magari? Chi lo saprà, e quando, e come?

Sakoumama filmo: Insignificante, o « incatenata dal
film », dal cinema per estensione: è il secondo film di Vla-
dimir Majakovski, quello di cui restano gli scarti di ricor-
raggio. Lissitzka lo ha raccontato a Gianni Toni. Liriko
ha fatto forza a se stessa, ha ricordato il ricordo del ri-
cordo... Volodia era il pittore, estraneo dallo schermo, un
lenzuolone bianco veleggiava nella stanza senza pareti, la 111

donna cinematografica, l'immagine amata dentro la pellicola, il simulacro di nulla. Il poeta è pittore, il pittore è cineasta, adesso, il pittore dipinge con la macchina da presa, sembra chiaro. Majakovski si è lasciato affascinare dal cinema. Ma qual è la sua idea del cinema? La donna è appena uscita dal miraggio, e già deve rientrarci. Poesia, pittura e cinema lottano. Poeta, pittore e cineasta confrontano i loro mezzi: dal quadro come dallo schermo per miracolo di volontà poetica possono catturare la donna, (diversamen-



Una foto di autentichissimo uso fa: dall'alto in basso e da sinistra a destra la signora Bria, la governante, Lisa e Lili con la bambola, probabilmente a Mosca.



Uli e Saleomaggiore, nel 1925

te da Poe che uccide la donna che d'impeto nascondendo sulla tela, ma poi devono attendersi: il loro sogno creato deve rientrare nel regno dell'immaginario. Allora il pittore-poeta del cinema la segue dentro lo schermo. D'un balzo, è già dentro, con lei nella *cinema fantasmatica*, e là vi scrive la traccia, nella pagina bianca nuda, supercalata da immagini e movimenti. Così il poeta scopre dentro nella sua pagina, nella sua letteratura, nel suo quadro, nel suo film, nella sua scultura sonora, non come rimirando nella « vita », ma in una « altra vita », in un « altra verità »; nella sfida. E così è il proprio personaggio e il proprio lettore: non vive nel flusso disordinato dell'esistenza, ma muore nel limite, nell'estremo, nel microcosmo immutabile, ma verticale, insondabile, inapprofondibile pozzo della *fantasia* scolpita a due dimensioni; fissa per sempre, mattoncello che ecclissa l'universo. Immagore, forse. Una agonia senza fine (perché un fine che finisce non è una fine). Una morte impossibile da morire, dentro lo schermo su cui anche ora 113

sistella Kiska che è anche fuori, fuori e dentro: qual è la vera, questa più che piange sulla spalla dell'amico, e quella che saltimbacchetta da un capo all'altro dell'universo immaginario che la salva dalla morte (da cui nessuno salverà quest'altra?).

Korik, Koriok, Jurena Brk racconta, ha raccontato, ha fatto vedere, si è mossa e s'è mossa. Adesso parla del film, quello intero e ciò che rimane dell'altro, il silenzio del resto. C'è questa copia e ce n'è un'altra, a Parigi, presso una sorella, Elsa Kagan-Trioler Aragon. In una mostra che ha corso per tutta la Francia, con i documenti, le immagini, i manoscritti, le varianti, edite e inedite di Vladimir Majakovski, anche il film. Ha avuto la sua circolazione, una quasi circolazione, non un circuito quindi, per cui non esi-





Osip Brik e Lili (a sinistra) insieme con Valeria Martini, affida-
marito di Lili Brik, nel 1940.

se ancora, come bene culturale, come ricchezza poetica ri-
distribuita, visibile o visionabile da chiunque, come in-
vece lo sono i film delle cineteche per lo meno, cioè dei
musei del cinema, ecc. Kiss, Kiss, Jurevna Brik consiglia
allora Toti di scrivere a sua sorella, a Parigi. E la lettera
ha la risposta sollecita, affermativa, discreta, di Elsa Ju-
revna Kagan Tholer Aragon, neppure dar retta prima della
sua scomparsa. Scrive allora Elsa, a proposito del pro-
getto studiato da Koryonov, Kuzanka Jurevna Brik e da
Toti per una circolazione italiana del russo e dei film:

« Caro amico, che bel progetto è questo, irrea-
lizzabile però. Se ne era già parlato, su domanda di
« Italia-URSS, trasmessa da Giuseppe Boffa. C'era
stato uno scambio di lettere fra la CDIP (la nostra or-
ganizzazione per la diffusione dei libri) che si occupa
dell'Esposizione a Paolo Alatri, di « Italia-URSS », in
quella occasione, il CDIP calcolò il costo dell'im- 115

presa: costo di trasporto, assicurazione, viaggio e soggiorno della persona che avrebbero dovuto necessariamente accompagnare l'Esposizione durante il vaggio... bisogna farla attraversare tutta l'Italia. E tutto questo rappresentava qualche milione! Senza contare il fatto che tutte le didascalie e le poesie sono in francese e che noi ci si può incollare sopra qualche dicitura in italiano senza danneggiare o distruggere l'Esposizione... Attualmente l'Esposizione viaggia per tutta la Francia, accompagnata dal film. Io ho fatto dei sotto-titoli in francese e Jean Wiener ha scritto una musica che l'accompagna approssimativamente. Adesso mi si tiene al corrente di come vanno le cose, ma io non me ne occupo più personalmente.

La *demoiselle et le voyou* richiede, a mio avviso, per non essere ridicolo, una spiegazione seria, e conviene molto più a cine-clubs per gente provvoluta che a un pubblico, sia pure di giovani proletari! Qui da noi ha sovente suscitato il riso. Ma forse io non ho ben capito ciò che mi dice in proposito. Se viene in Francia, l'Esposizione può essere visibile qui o là, e potrà meglio rendersi conto delle cose.

Molto amichevolmente a lei

Elsa Triolet *

E così il bel progetto di Kizmita, Kizmita Jurevna Bril' e di « Carre Septre » è andato in fumo. La risposta di Elsa a Toli lasciava ben poche speranze di superare l'ostacolo finanziario. E infatti non ci si è riuniti. E tuttavia, cara Kizmita, cara Kizmita Jurevna Bril', noi ci proviamo qui, in questa maliziosa occasione celebrativa, raccontando e pubblicando loro i manifesti e ritagli di montaggio. Nella speranza che i lettori — o qualche superletto-
re ricco con loro — trovino altre risorse organizzative ed economiche per portare i film di Majakovski al « pub-
116

London 1854

Cher George, j'ai mal au
doigt, c'est pourquoi j'écris
si mal.

Merci pour tous les livres.
J'essaie de les lire. Les
vrais intéressent passionnément.
Mais il en manque les N° 12
13, 14, 15 de "The Beguile".

Cher, cher, George si vous
avez des livres de poésies et de
romans, envoyez-les.

Les tout ou presque toujours
écrits les deux ont écrit

pour vous enlever

Lili Pasion

Je vous envoie le catalogue
de Trilby

blici e nuovi. Senza timore del riso che suscita la distanza fra la semantica gestuale dell'epoca e quella dei nostri giorni, anch'essa perita, del resto, già adesso in gran parte, e passibile di invecchiamenti ben più drammatici e irrecuperabili. Sarebbe anche questo un modo di rendere omaggio a due donne che conobbero e amarono uno dei più grandi poeti del nostro tempo. Elsa ha lasciato nel suo testamento letterario, con le parole che *La mia vita a miri*, un segnale d'allarme: « *In arrivo in tempo di scadente. Io ho speso la mia vita che non è mai altro che un prestito e che bisogna restituire alla morte umana* ». E molto ha dovuto restituire, anche negli ultimi tempi della sua vita, quando, per salvaguardare la memoria del suo amico di gioventù dal nome di Vladimir Majakovski, deformata a Mosca dagli attacchi contro sua zia, la compagna del poeta, Svetlana, ancora, Sincionok Jurėvna Brık, dovette inghiottire più d'un boccone amaro. Come quando i critici disprezzavano il suo lavoro, all'ombra della gloria letteraria aragoniana, dimenticando che non era certo stato Aragon a premiare al suo debito letterario ma che ella aveva fatto i suoi primi passi nel mondo della letteratura in Russia, con l'amaziana e la sollecitudine di scrittori come Viktor Šklovskij e Maksim Gorkij, per non parlare di tutto quel vido, sconosciuto mondo letterario e rivoluzionario in mezzo al quale Elsa e Lilià avevano trascorso la loro giovinezza. E così, questo è il nostro omaggio, tardivo, a Lilià Kagan Triolet Aragon. E, insieme, il nostro saluto a Lili Brık, Sincionok. E poiché abbiamo aggiunto al suo *temple* come alcuni degli infiniti diminutivi e vezzeggiativi che Majakovski inventava per lei, in calce alle sue lettere d'amore, arrivato ai disegni firma (ricordate il numero 3 e il numero 7 di « *Carte Segrete* »?) ricordiamo anche il poetico nomignolo majakovskiano per Elsa: *Solnyčko*, piccolo sole o, come lo tradusse Aragon nel suo « *Elsa* », alla francese: *soleil*, all'italiana: *solcello*, forse... »

Non restiamo ora anche noi « incatenati » dentro il cinema interiore di queste « memorie futuranti » come Derka, Dietanka, Dietik, Dietionok, Dietocka, Deridlia Jurėvna Brık. Anche se c'è ancora da parlare del film « *L'occhio di*

vero» che Lili Brik girò con V. L. Jentscivini. E del film tratto dal romanzo di Jack London «*Martin Eden*» e intitolato «*Non era nato per il denaro*» in cui Majakovski faceva la parte di Ivan Nov, cioè Giovanni Nuovo, e della sceneggiatura scritta da Majakovski per René Clair, dal titolo *L'ideale e la sua copertura*, di «*Comment allez-vous*» e delle altre cinque «sceneggiature inutili» di Vladimir e di tante, troppe altre cose ancora, di cui si tace e si tacerà non sappiamo fino a quando. Quarant'anni fa, di un'altra esposizione si trattò, per esempio. Era intitolata *Vent'anni di lavoro* e fu aperta il 5 marzo del 1930 a Leningrado. Ma già il 25, a questa sua esposizione, Majakovski dovette prendere la parola per dire a tutti:

«Io ho organizzato questa esposizione perché, visto il mio carattere rissoso, mi si attribuiscono tanti nomi misfatti, mi si accusa di tanti peccati veri e falsi,



LILI BRIK nel 1929, mentre sceglie i registri de «*L'occhio di vetro*», un film scritto e diretto da lei stessa e immediatamente perduto. 119

che qualche volta io comincio ad augurarmi di partire per non importa dove, per due anni o più, per non sentire più questi strilli, e questi insulti! Ma, il giorno dopo, riprendo il mio pelo, abbandono il pessimismo, mi tiro su le maniche e mi rimetto a rissare, rivendicando il mio diritto a esistere come scrittore della rivoluzione, per la rivoluzione, e di non restare al margine ».

Adesso quest'altra Esposizione, altri « vent'anni dopo », di lavoro e di non-lavoro, di congiure silenziose e di silenzio congiurante: Mazarowski è Majakowski, e la stessa facile inoppugnabile causalologia dimostra che la dimensione essenziale della sua statura è riuscita passare. Ma a quale prezzo? « Suicida per istinto di conservazione », se non fosse morto, dove sarebbe oggi, il poeta? Le sue opere, oggi, servono alla « copertura dell'ideale », in molti lutini. Nell'edizione de *Il lago che si vede a Mosca*, il trionfo del futuro porta direttamente dal 1930 al 1970, e i comunisti, i funzionari del cinema, « menegano », in una specie di cavalcata cinematografica, le conquiste sociali di questo autore.



Lili Brik con Ljudmila Kravtchenko (Ljudmila), una ragazza odessita quando aveva dodici anni da Majakowski e Lili.



Una foto di Gherasim Baltă. L'ib. era una casa che abita a Mosca
in Kutuzovskij Prospekt con Vassila Kabanov e con i ricordi di
Majakovskij.



Un'altra foto di Denotar Balla: Lili nella sua casa

già pensato. E quando, alla fine, Pobjedonosikov domanda alla grande immagine fotografica di Majakovski: « Tu vuoi dire insomma che io non sono necessario al comunismo? », tutto il contesto risponde che dal 1930 ad oggi, tutti i Pobjedonosikov sono stati battuti, sconfitti, eliminati, trasformati, così utili alla causa della rivoluzione. Per restare fedeli all'intenzione satirica e attuosamente critica di Majakovski la *poem* avrebbe dovuto invece mostrare l'inizio del viaggio del treno futuribile proprio nel 1970, nella stessa annualità de « Il bagno » originale. Ma così avrebbe confessato che dal 1930 al 1970 i Pobjedonosikov, i *cirouniki*,

gli Optimistenko hanno continuato a sfruttare la rivoluzione con i « culti », le « personalità », i « campi » e le « Unioni degli scrittori ». Ciò che il pubblico moscovita, del resto, sa benissimo eppure nasconde anche a se stesso nel fondo della sua coscienza dell'antiteatralità majakovskiana e del godimento satirico spettacolare, senza effetto cioè pratico-sociale, come invece voleva Volodia, Volodik, Volossik Majakovski.

E siamo da capo a dodici: la domanda ci brucia sulle labbra, ormai, e tanto vale scriverla, a questo punto:

se non fosse stato suicida « per istinto di conservazione » e, al posto di Solomitin, gli fosse stato assegnato oggi il premio Nobel, a Majakovski, che cosa sarebbe successo?

Eh, Optimistenko, che cosa sarebbe successo?

Forse ha risposto già Majakovski, parlando agli studenti dell'Istituto Plekhanov di Economia Nazionale, il 9 aprile, cinque giorni prima di suicidarsi:

« Compagni, hanno fatto male a persuadermi a prendere la parola questa sera... io non volevo, ne ho abbastanza di prendere la parola, di queste prese-di-parola... io vi prendo sul serio. (risate). Quando io sarò morto, voi leggerete le mie opere con lacrime di intenerimento (alcuni ridono) e adesso invece, mentre sono vivo, si dicono di me sciocchezze di ogni specie, e mi si ingiuria... ».

Poi lese alcune poesie e, fra queste, *A piena voce*, prologo di un grande poema che non sarà mai scritto...

A un anno e mezzo
dalla scomparsa di



Mario Schettini

DIARIO di uno SCRITTORE

Quando un narratore è soggetto storico della natura e fecundità di Mario Schettini, sempre imperiosamente a soli cinquanti anni, l'insurrezione espone subito sul teatro sociale, che, nel caso presente, è europeo e della massima importanza per il completamento del giudizio critico. Tra l'altro, Schettini lascia nel quaderno di diario (DIARIO DI UNO SCRITTORE) che abbraccia i suoi anni della sua vita e che gli viene ordinato pubblicamente fino agli ultimi giorni. Per gentile concessione, siamo in grado di anticipare una brevissima scelta.

In questi quaderni, il narratore sviluppa e discute l'azione alla sua vita felice naturale, in dieci anni e racconta quella delle sue moralità.

speculativi che sostengono il rapporto fondamentale del cammino europeo di Schmitti, studiosi di storia e dei problemi italiani contemporanei. Si tratta di autori che ignorano la storia, hanno pessimamente letto e il romanzo, l'adattamento di personaggi e impetuosità, per appassioni, insulti, in un'isola enorme propria a darsi al suo di mare, riflettano e rivelano, sono che promulgano l'irrazionalismo e l'oppressionismo, non proprio e di loro, da uomo irrazionalista con un certo modo pieno che con gli altri, Schmitti, studiosi, con loro, irrazionalista ed irrazionalista, un col- loquio e confronto morale che si risolve in una progressiva decadenza della civiltà, secondo un filo al suo arco, se della guerra lungo gli anni di marcia detestabile, di pace di passione politica, di razionalizzazione dei fatti sociali. La civiltà personale non esiste e indaga per la più antica e due corredi antichità e lei più tardi. Napoli la città natale e Milano la città adottiva, i suoi personaggi, gli autori, la parola, gli autori, gli autori appaiono come regali loro, mentre quello che conta è il loro interno. Il romanzo è lì. Ed è di lì che si parte a poco, lungo i quaderni e gli anni, la prova di coscienza, l'indagine, il giudizio, l'indagine, il capoverso, il confronto non risulta più ma il è gli anni, ma diventa una sorta di consapevolezza, sempre più evidente, più il si ravvicina e il si estende. Finché, il dialogo, l'abitudine, più a ragione, dettando una sorta di storia agli autori.

1940-1943

Tabula rasa della civiltà? Non possiamo distruggere nulla, se ciò che vogliamo distruggere, non è già distrutto in noi: la civiltà siamo noi e non la costruzione che la rappresenta, la città, la casa, la strada. La civiltà è divenire e invece i suoi monumenti sono atti posati, la non civiltà. Nessuno ci disturba se ammazziamo un infinito numero di volte il nostro simile. È possibile sopprimere il volere storico da una persona all'altra ma non la libertà che lo rende fattuale per tutti. È la libertà di una prigione. Il nuovo libero arbitrio resta perfettamente proporzionale alla determinazione storica che lo reclama e più come un dovere che propriamente come un arbitrio. Se volete, fate pure *tabula rasa della cosiddetta civiltà*. Ma non dite che la libertà che sopprimete un infinito numero di volte non vi salta addosso alla fine come un fatidico dovere rimesso ai sapientisti. 125

Il nostro simile siamo noi. È possibile uoculerlo continuamente ma per ritrovare alla fine esiliati e sconnessi.

Il nostro secolo condanna la forma per convincerci della realtà. È una condanna che dovrebbe lusingare più che indigare. Il dubbio comincia a venire dal reale professato. È realistica la politica priva di scrupoli morali o ideali, che consente di ammazzare senza risipienza, di usurpare e assalire senza pietà, di mutare indirizzo senza sorpresa. L'attinenza al reale diventa un'attinenza al bestiale. Il reale comune si idealizza nella dittatura e si diverte con Primo Carneri, il gigante dal pugno di ferro. Il significativo intanto che persino un tale infuso reale voglia costruirsi una tesi ideale, scegliendo come eroi impersonali un paglio e un dittatore.

Lo stupore. È comune ritrovarlo dalle grandi opere dell'uomo, come l'apparizione di un monarca, che chiamano favolosa, poetica, celestiale, sinonimi di una cosa che non sia perfettamente reale. Non si precisa come reale anche una verità che sia superiore di poco a quella quotidiana e che non si riesce a praticare, senza destare il sospetto di una follia: puntate oggi a parlare di tolleranza umana, di bene superiore che non vuole il male particolare, del mondo come patria dell'uomo. È come studiare il codice penale e la buona coscienza altrui.

La mia professione è l'ajo. La mattina frequenterò qual che corso all'università e il pomeriggio mi reco a dare lezioni ai ragazzi nelle loro famiglie.

La giornata è di un malinconica serenità, come se trascorressi lentamente gli anni in un esilio morale. E la mia città mi piace come se la rivedessi o la ritrovassi con un aiuto di estraneo, una diversazione del puntiero e dell'attenzione che non le appartiene e che non appartiene neanche a me: è una sorta di sospensione in cui mi trovo chiuso, una parata di vetro che tutto mi lascia vedere senza che ne tocchi la consistenza. La guerra non mi turba, non mi sorprende, non saprei neppure dire che ci sia veramente la guerra, la giornata è sempre tranquilla, con il sole tra le vecchie cose. L'andamento della strada è regolare e scontento. I fogli delle canzoni sono come foglie secche appiccicate



Giovanni Piccini, Grande interno

sotto i miei di sole. Non è cambiata la voce della folla, compunta, esclamativa per una neutralità imprevedibile, unificata, che grida per farsi riconoscere. L'incertezza mi lascia così retto, certo alle cose che se anche le vedessi tutte precipitare non mi sembrerebbero perfettamente vere.

È possibile che tu staccia. Ma è solo possibile, come anche che la terra si fermi. L'importante è che non sia rimasto ancora sopraffatto dal mio simile per una umanità che non capisco esattamente e che mi sembra solo utile alla mia ragione. Ma non avrei mai immaginato che sentirsi vivo e sano potesse diventare un pericolo.

Giugno 1956 • Maggio 1960

Diventava chiaro che il tempo è stato per lui, quel che distrugge l'uomo, non il tempo, il risultato.

La democrazia esiste in ogni parte è una invenzione delle potenze. Al pubblico e alla sinistra cristiana o peggio socialista è molto facile rappresentare lo schiavo romano come un tiranno, una tirannide che lo schiavo per essere unire avrebbe dovuto partecipare di una moralità che non aveva esistito per lui, cioè quella della libertà. Era una moralità tanto lontana da lui quanto dagli animali. Lo schiavo era sceso in campo di morale schiavista. La ribellione di Spartaco o quelle glorie, ispirate dagli eroi come si sono e si sono progettate o di una fatalità del bene, sono in decisioni circostanze particolari, nei confronti della storia, se così si può dire, sono circostanze private. Non sono che molti altri tanti episodi di una *totale moralità*. Lo schiavo comincia a diventare marce quando infatti una moralità universale cade sotto nel mondo: cioè la morale comune, la povertà di una umanità, di una ingiustizia esistente nel mondo romano per quanto riguarda la schiavitù, è una *spinta atipica*: se fosse solo una moralità naturale, come si direbbe, dovrebbe esserle a tutti gli usi, ci si dovrebbe chiedere perché i romani non avevano pietà per i soli-



Gamara Pictet, Grande Iguala @ Nalida

dasi, per gli animali, per i nemici ecc. In altri termini l'immoralità romana comincia con il cristianesimo: ciò che vuol dire con una nuova storia, un nuovo tempo. Come l'immoralità borghese comincia col socialismo.

Il rapporto tra la vita e l'eterno è stato sempre inteso come un rapporto tra il moto e l'immobilità. Piuttosto infatti è sinonimo di immenso. Ma da qualche tempo noi vediamo che tali rapporti si sono andati modificando. Un tempo immenso ed eterno era il cielo stellato: s'è poi visto che sia il cielo che le stelle erano moto eterno. La cosiddetta divinità non potrebbe rivelarsi anch'essa moto, anch'essa vita?

La innocenza di un presente certo porta allo scetticismo. Abbiamo il principio di un'epoca, ma non è ancora nostra: ci manca appunto il presente, mentre ci siamo già alquanto distanziati dal passato, che pure è quello che ci circonda, ancora non vinto, ma esso stesso presente, anche se non ci appartiene più.

Ho ripreso due volte un articolo per i fatti di Ungheria, ma non mi riesce: il discorso giornalistico subisce i malloghi. Ma anche dove esso è limpido, mi sembra in fondo banale, già detto. Eppure è necessario dire, quelle banalità.

L'Inghilterra ha profittato di Budapest per conquistare il Canale: ciascuno uccide in casa propria, chiedendo al vicino di non disturbarlo.

La criminalità della storia oggi è la sua unica giustificazione, ma della storia *politica*, se così si può dire, della storia militare e dei regimi *autoritari*: cioè di quella forma di sviluppo umano, che da tempo forse è scaduta, esaurita, e non ne restano che le montuose scorie. Tutti quelli che c'è stato di bene, in quel lento sviluppo, s'è trasferito altrove. Certo che da tempo siamo usciti dallo *storicismo amministrativo*. Forse siamo migliori. Ma chi se ne accorge?

La direzione politica attuale proviene da una coscienza scaduta da tempo: quella dello *storicismo* strettamente inteso, ma che si serve, per attuarsi e imporsi nel mondo, della grande scienza moderna, ch'è una conquista posteriore allo *storicismo*.



Gennaro Piccini. Ragazza che ride.

È un fatto che Budapest s'è ribellata, contro i carri sovietici: s'è ribellata senza speranza. Esiste oggi una coscienza universale, a parte le occasioni che la rivelano, una ineluttabile ammissione morale, contro il pericolo più grande. (Ma esiste veramente un pericolo grande per l'uomo?)

Si pensava che l'ultima rivolta umana contro la reazione fosse quella rossa: in ordine di tempo, a parte i presupposti. C'è una rivolta umana possibile, prima del rivolgimento atomico: s'è visto invece che una rivolta umana è sempre possibile.

Talvolta si confonde nella narrazione la realtà con la notizia della realtà: in arte non ci sono fatti, se non quelli che accadono in noi stessi. Tutto il resto è retorica, nostalgia, panfario, ch'è il residuo di una cultura, di una sensibilità passate. Siamo difatti portati per stupidità o pigrizia morale a vedere il mondo secondo gli schemi e i presupposti più facili e comuni: senza renderci conto quanto corrisponda poi al vero per noi, di tutto quello che ci sembra vero.

In letteratura non si hanno dei gusti, ma degli insuccessi: i gusti sono di quelli che non capiscono né pensano. Appena appena il gusto è valido per seguire una donna: non altro che per seguirla per qualche giorno, tra la gente. Ma nel momento che se ne vuole fare la propria donna, se non c'è un reale interesse, si cade nella banalità: o mondana o impigritura.

1960 - 1963

L'estraneità nella storia. Un senso di inutilità e di intollerabilità è comune ad ogni decadenza: una inutilità che sembra della vita e che invece è peculiare di ogni fenomeno storico che muore. È un ingresso precipitoso e definitivo della vita espressa o della vita come forma che precipitosamente si chiude nelle sue forme, diventando più enigmatica che una sfinge. L'uomo si pone allora la vita come trascendenza indifferenziata o falenaica per non confon-



Garrison, Arizona, PICTURE J. H. FORT, 1870

desi o identificarsi nel processo archeologico che la storia conosceva e celebrata subito, come per una calcificazione naturale. Il tema repressivo di ogni decadenza è l'esplosione anarchica o la meditazione universalistica.

Il nemico contingente. È l'uomo che uccide per fame o per gelosia o per obbedienza, come il soldato: considera un nemico chiunque attenga alla nostra vita o all'istituzione della nostra vita, la nazione, la famiglia, l'unione amorosa. Ma si tratta di un nemico finizio, nato dall'occasione o dal fantasma che l'occasione produce e che noi seguiamo, fino all'ultimo rischio.

Il nemico storico. È nemico per un'affermazione infinitesimale e ideale, come i primi cristiani, i primi giacobini, i primi socialisti. Ma in questo caso si tratta più di carenti che di nemici: sono gli indifferenti, gli increduli, che presto diventano i ribelli alla storia consumata e ossequiosa. Sono gli autentici nemici, i più nobili, i più attendibili, ponendosi senza alcun racconto reale la responsabilità arbitraria e personale di una storia che comincia e che resta ancora inutilibile e puerile come il maligno luccicare di una cometa che si avvicina minacciando il mondo. L'arrampica come era la cometa per gli antichi. La nuova storia incide sul mondo che non conosce e che non ha mai visto. È l'attore catastrofista per una colpa — se così possiamo chiamarla — di muoversi e determinarsi con una relazione pericolosamente refrattaria al mondo e alla storia che ci appartiene.

Sperimentazione e linguaggio. Vediamo come oggi, non ostante l'enorme crisi linguistica, siamo costretti a definire le cose da capo, tornando al caos espressivo.

1968 - 1969

La morte della madre. — Non credo che tu sia morta. È probabile che una tale convinzione di uomo primitivo sia dettata da quello che tu hai rappresentato realmente per me, negli anni precedenti alla tua morte. Ma non è pro-



Gemma Ricci, Concerto d'opéra

È uscito il volume

GENNARO PICINNI nella Collana "Autoritratto"

La «galleria dei personaggi» di Gennaro Picinni s'apre, negli anni Cinquanta, con la serie dei marchetti, questi e diversi, che l'artista lancia dilaniati sul fondo dei motori americani sbarcati ne è sua terra, durante la guerra, quando era poco più che un ragazzo.

In seguito, scrive il pittore di Picinni vedeva arricchirsi e impoverirsi, presso la cittadina del suo mondo di terra pesanti: gondolieri, guerrieri a cavallo, reati e mille altre «comparse», nascoste sotto capostaldi a larghe falce.

E gente ricciuta, sperosa, affacciata quella che affila la sua tela, che brucia nelle stuoie, nei mercati, nella colla di Venezia, tra i mulini a vento d'Olanda, in «popole di formiche».

Freddo, Picinni si è affacciato alla finestra della sua fantasia e l'ha fissato dall'alto, in movimento, senza sconvolgimento, senza mutato e mutarsi in posa.

Gennaro Picinni è un inimitabile osservatore, quando cammina sul strada, quando viaggia, crede non gli scappi mai di mano la sguardo costrutto. Nel visto e multiforme riprendo della realtà, egli stringe lo sguardo per la sua generosa vena fantasista, pronta a variegare uomini e cose. Non si tratta di una conoscenza superficiale, una sfuggente capacità di penetrare immediatamente la realtà, cogliendone l'aspetto esterno e più profondo, gli essenze, e distanza di spazio e di tempo, il collabora le immagini vive luce della memoria, trasalandole nella straordinario creato dal suo mondo di terra.

L'osservazione è fondata dall'immaginazione, ma è un processo potentemente logico, di cui è impossibile determinare i «tempi», poiché questi si accavallano e si confondono, ibridandosi.

Questa ricorre produzione di figure, dunque è una facoltà di «rimemorare umana», una d'instabilità come indagatori fotografici ne ricorda sul bianco carta degli uomini che le attore di Picinni costantemente ripropone.

Disegnando, seppure temporaneamente, il suo intento di pastiche, quasi per riferirsi una rinata. Picinni ha affari in qualche ultimo opera un raffinato gusto scenografico. Ha ricercato con particolare impegno il tratto: l'impulso per riprodurre la sua figura, ha prodotta con incogniti luci ed effetti; ha curato attentamente le proporzioni, per dare profondità agli «intenti».

Giovanni Valentini

prio così semplice. Il sentimento che ti contempla e che ti chiama, sfugge a quello ch'è reale senza nessuna malizia. Se ti cerca, non è esattamente per il reale che tu hai rappresentato negli anni dell'infanzia. Non vuole nella tua vita. Si contenta che in qualche parte tu esista, come si può esistere dopo la morte. Alla fine mi sembra giusto pensare che se tu non continuassi ad esistere, anche il reale che mi resta non avrebbe più senso.

La morte non è forse che un trapasso nel ricordo della vita vissuta, un ricordo che moltiplica la vita all'infinito, senza più tempo né spazio, diventa come un inintercambiabile sogno, le cose che duravano un attimo, una impressione fugace, un rapido incontro, diventano sempre più incantevoli e più lunghe, nella profondità del non essere.

Il giudizio sul passato non varia se sia un passato personale o remoto, né se sia stato bello o brutto. Tutto quello ch'è stato, non importa se lieto o funereo, ideale o deliratorio, ti riappare bullo o grottesco, indifferente, ammesso. Leggendo, come Proust, lasciava nelle sue cinematografiche per un istante all'anima parole.

Sono in altre cose che il reale? Il reale mi travolge solo per provare la mia capacità di superarlo. Ma è più giusto parlare intanto di uno specifico reale, esistente nel momento in cui lo sento. Allora noi non esistiamo o non abbiamo che un momento del reale, in altri termini un'esistenza esclusivamente temporale.

Siamo noi il reale. Ma è pure strano che non riuscì a superarlo giungendo per prima, nel pensiero o nel sogno con l'atto, il ritrovi così incagliato che non riuscì neanche più a vivere. La ragione è senza dubbio una qualità del reale. Il reale si muove, cambia, si trasforma, attraverso infiniti gradi, passando dal terribile all'umano. Ma se ciascuno di noi è la cifra del reale, più o meno significativa, la sua qualità migliore resta ancora il senso che si porta a rifare.



I "collages" di
AVENALI

In occasione della Mostra dei Collages di Marcello Avenali alla Strada d'Arte Margana, in Pietra Margana, Renato Guttuso ha scritto all'artista la lettera che riportiamo e che ci sembra la migliore presentazione dell'opera di Avenali.

Caro Marcello,

c'è una costante che serpeggia in tutto il tuo lavoro e che risuona fuori quando meno ci se l'aspetta e che lega insieme le varie facce della tua opera.

Un'opera varia che si manifesta in differenti campi: mosaico, vetrata, pittura, ferri, acciai, legni, collage, e che dimostra la tua inquietezza, il tuo gusto, la amata, della ricerca e della sperimentazione.

Tuttavia si debbono nettamente distinguere due aspetti nella tua opera: uno astratto che riguarda le sculture in ferro, acciai, plexiglas ecc., e un altro, rintracciabile nelle pitture, si tratta di due canali che ti sono ugualmente necessari, tanto da essere quasi complementari.

Marcello Avenali, risultato per il momento «Biblioteca Nazionale», creazione con etilica fissata su tavola non unificata. Alla pagina precedente. Grande parete vetrata con rete d'acciaio, stidato con l'ossimondo di vetro «Renzo Manzoni» a petti neri a grata fissa. Il tutto fissato su rete in ferro portante.





Narcisse Ayobali, Dugenti

Marcello Avenali. *Lo specchio avari*



Eppure c'è una « costante », legata alla natura della immagine, che fa da ponte, che impareggia questi due campi, tanto opposti, di ricerca. È la prova, per me, della tua autenticità di artista.

Nei « collages » esposti mi pare sia relativamente più facile avvertire la presenza di tale costante. Essi fanno pensare insieme alla tua pittura e alle tue sculture metalliche.

I « collages » polimaterici, sono tra le tue opere più precise ed intense, e non hanno più nulla di sperimentale; sono una indicazione precisa sul punto di maturità e di energia a cui è giunta la tua arte.

Renato Guttuso

E Fausto Pirandello ha scritto di Avenali:

« Avenali è in evidente ascesa alla conquista faticata di una posizione di gusto che, a mano a mano, lo conduce alla chiarificazione di ciascuno degli elementi di gravitazione su quel gusto medesimo ».

Egli combatte quadro per quadro a portare la sua natura di pittore di colorista (che sarebbe una preziosa natura, una natura attesa) sul piano di una indifferenza nei riguardi delle ragioni di un discorso obiettivo.

È per questo e per i risultati in questo senso da lui ottenuti che io faccio gran conto della pittura di Avenali come di quella di un pittore avvertito, dotato e « felice ».

Marcello Avenali. Particolare del bozzetto per il concorso « Biblioteca Nazionale ».





IL CINEMA
È UNO STRUMENTO POLITICO
NON VOGLIAMO ESSERE PIÙ
SOLTANTO SPETTATORI PASSIVI

QUARTIERE
SCADENTE

Giuseppe Prestipino

La ricerca teorica sull'arte letteraria

L'Urbiludius è un Comissario d'investigazione del-
la Ditta Roma-Sud in-
caricato di studiare sull'inter-
vento artistico attraverso
il cinema e i mezzi
multimediali la potenza
come primo movimento
e la programmazione sua
interna che lo escluda
mentale sulla « que-
stione del livello ».
Il manifesto, già inna-
gita del Cinegiornali
liberi e con anche del
Cinegiornali del prola-
tariato, è un buon
esempio di grafica po-
polare, design connota-
to: « Facciamo una la-
mascella da « primo »,
però, in questo caso, è
il pubblico, il non-pub-
blico, il non-spettatore

L'interesse di gran lunga prevalen-
te dell'estetica marxista tradizionale
si è indirizzato verso lo studio del-
l'arte e della letteratura sotto il pro-
filo sociologico, cioè sul presupposto
che l'arte o la letteratura siano essen-
zialmente portatrici di ideologie so-
cialmente condizionate. Eppure già
Marx ed Engels non avevano trascu-
rato quel carattere più originario del
fenomeno artistico che li ricollega alle
attività produttive dell'uomo, come
prodotti di una abilità manuale-intel-
lettuale che in tanto è capace di un
suo originale contenuto conoscitivo
in quanto si innesta sull'esercizio
pratico del lavoro dell'uomo in tutte
le sue molteplici manifestazioni.
Nella « Introduzione » del 1857, Marx
vede nell'oggetto artistico un « pro-
dotto » tra gli altri, destinato ad un
consumatore i cui bisogni sono a loro
volta prodotti insieme con gli oggetti
destinati a soddisfarli. Se Marx pone
l'arte di Raffaello in stretta connes-
sione con le tecniche artigianali del
rinascimento, Engels, più in genera-
le, vi ravvisa il risultato di una straor-
dinaria evoluzione della mano, pri-

mo strumento di lavoro per l'uomo.

Ma da queste preliminari considerazioni scaturiscono altri problemi che l'estetica merita, sia pure marginalmente, ha talvolta affrontato, cerca il significato di talune manifestazioni estetiche elementari come il ritmo (Thomson) o come il gioco imitativo (Richardson), circa la generale portata estetica delle più svariate pratiche magiche (Fischer e Lukács), circa la presenza immanente del fenomeno naturale nella creazione estetica (impose in evidenza da alcune correnti dell'estetica sovietica); il primo Lukács affermava, a questo proposito, in *Storia e coscienza di classe*: « Questa stabilità della validità dell'arte, quest'apparenza della sua essenza sovranaturale e sovranociale poggia tuttavia sul fatto che in essa si svolge precisamente un confronto tra l'uomo e la natura. Questa tendenza che caratterizza il suo modo di dare forma arriva al punto che gli stessi rapporti sociali degli uomini tra loro che essa rappresenta, si convertono in una sorta di natura. E benché — come è stato sottolineato — anche questi rapporti naturali siano anch'essi condizionati benché essi si modificano con il trasformarsi della società, alla loro base si trovano tuttavia nessi che portano in sé, di fronte al mutare ininterrotto delle forze sociali, una parvenza, soggettivamente giustificata, di eternità ». E nota più oltre precisava: « nella religione non si esprime mai con tanta purezza come nell'arte il rapporto tra l'uomo e la natura: in essa le fun-

L'azione

« comune » e

« propria »

dell'intellet-

tuale auto-

criticato.

Stress. Uno, quello di
Giovanni Ferrucci.
L'azione è l'azione
l'azione è l'azione
Mondo, azione - Po-
dono - 100 pag. (198
Bis), che indica la do-
ve dovrebbe concluder-
si, la conoscenza. Una
specie di dialogo in-
tellektuale che spiega a un'azione che esprime, ma
in quanto al dubbio
che riguarda il con-
tra la benevolenza
può rifiutare alla
« pura, l'azione ». Ma
cerca fino alla fine, si
spiega. E chi può non
essere, a parte dalle
condizioni dell'e-
stetica sociale, la co-
municazione, non si sa
se escludere o se ne
mo, e quindi anche
controlli dell'azio-
ne delle funzioni di
pura « autopercezione »,
disperdita, priva-
to e idolo, impen-
te o impenso ormai
più, chiusa nei giorni
dell'azione, nel la-
go della storia. Ingo-

vices, nella ricerca in-
diana del campo spe-
cifico ed esclusivo, del
« mondo » isolato » di
quella « qualifica-
zione ». Ora che gli
intellettuali si sono ri-
tirati verso, e che si
ritorna all'insediata
qualifica di transigenti
e traditori di classe
tanto di quella bor-
ghese e di quella pic-
colo-borghese: i tradi-
tori e le spie non sono
mai rimasti, anche se
passano dalla parte del
nostro giogo, la no-
stra, si saprà. Scon-
dano dunque le « che-
re letterarie e cultura-
le » al di qua dal cor-
rente reale della socie-
tà ». Rifiutano di ab-
bonare prodotti di
« valori » economici
al presente politico »,
distaccano nelle ma-
ni degli strumentali-
zatori politici (maestri
di azioni e slogan,
distruttibilissimi in
siorramento) la fun-
zione dell'intellettuale
disponibile quale il
lato, occulta, « con-
giungente al mondo »,
esultando, deturpando
e vanificando la falsa
discriminazione tra i tempi
brevi e i tempi lun-
ghi, tale al momen-
to, nella politica socia-
le, nel sistema economico.
Nessuna funzione in
sistema, dunque. Tem-
po e luogo organizzati
e partiti popolari
e di classe hanno « col-
tivate » gli intellettuali
e come « tecnici » « so-
cialisti », improprio de-
dicatori di messaggi

zioni pratico-sociali svolgono un ruo-
lo molto più immediato ».

E che altre sostenendo L. Goldmann
quando sulla scia di Lukacs, asseri-
sce che il romanzo moderno registra
come una realtà « degradata » (ri-
spetto alla vocazione più originaria
e più autentica del letterato-artista,
seicentamente) la perdita degli anti-
chi valori d'oro dei fini e la loro ge-
nerale trasformazione in valori di
scambio?

Ma se l'arte in genere (più che la
letteratura in specie, sulla quale si
sono maggiormente soffermati i clas-
sici del marxismo) si riporta alle sue
origini dal lavoro e dallo stesso la-
voro produttivo come rapporto del-
l'uomo con la natura, essenziale è
nell'arte lo specifico rapporto tra la
funzione-lavoro e la funzione-cono-
scenza. Lövi-Strauss scrive dell'arti-
sta: « con mezzi artigianali egli com-
pone un oggetto materiale che è in
per sé un oggetto di conoscenza ».
(Il pensiero selvaggio). E sulla rivis-
ta *cinema Aurora* C. Maldonado ot-
timamente chiarisce:

« È un errore affermare che l'arte
è una forma specifica della funzione
gnoseologica dell'uomo? »

« Creiamo di no. Tuttavia il lato
serioso di tale affermazione consi-
sta a) nel collocare al primo posto
quella funzione conoscitiva e b) nel
considerare l'arte come compimento

¹ G. Lukacs, *Storia e coscienza di classe*,
tr. it. Milano, 1967, pp. 292 e 294.

² L. Goldmann, *Per una sociologia del ro-
manzo*, 1964, trad. - Milano, 1967.

³ *Nr. Periodico* n. 10, del 1967.

« coronamento di quello specifico processo di conoscenza. Insomma tutto, l'arte è creazione. E, come tale, è una forma specifica di lavoro ».

Dal canto nostro riteniamo che i dibattiti attuali in Italia, in Francia e altrove, sul significato della distinzione tra « forze produttive » e « rapporti di produzione », possano giovare anche alla comprensione marxista dell'arte in quanto manifestazione della sovrastruttura che ha la sua radice, innanzi tutto, nel terreno delle forze produttive, ossia del più gene-

re e primitivo pensato al « lavoro », non appena scoppia una qualsiasi conflittualità, si espone, gettato dal gioco, nel loro bel campo, ebbene (ornate pure lassi, ed esuberanze, intanto lasciati lavorare). Adesso è la letteratura stessa, l'intellettualità, l'intelligenza che pareno (nell'ultimo numero) che gli si rivela in crisi critica, diventando così oggetto specialistico. E la stessa rivoltella tutta una in, perché il marxismo è « esuberante » per definizione.

Claudio Freggi, da lontano e vicino, è la letteratura del « tutto è arrivato, attraverso il riflesso della letteratura » a questa « letteratura del tutto » con un po' di che, una « letteratura » di scrittura « contro se stessa » e contro il pubblico » (gli italiani non si scrivono contro la stessa scrittura ». In questo stesso processo di una apparente rivoluzione, dal « lavoro sulle lingue », presentando la « situazione » e la dimostrazione dell'« intelligenza attraverso una struttura colonica negativa di negazione. La sua critica alla pseudo-critica « supermoderna », alla filosofia dell'« essere » e dell'« essere » quando si tratta



Una natura morta di Andrea Annoli, esposta alla Galleria Basso, in Piazza di Spagna.

delle più sottili e per-
fettissime forme di auto-
febbre, conculca
nella polemica Mani-
festo-PCI, sotto ambiguo
sul fatto di una « cul-
tura ideologica » a
proposito della funzio-
ne, del ruolo degli in-
telletuali che dovreb-
be far veramente ri-
flettere anche i pro-
ggetti del « comunismo ».
Il marxismo-leninismo,
lo spettacolo, la de-
cadenza intellettuale, il
comunistismo come
struttura della sub-
cultura strumentali-
ste vengono annoverati
nei loro paesi, negli
insegnamenti (come fu-
turi) di grado alle
università mediante le
rune dotate delle
prelezioni. Le ca-
ratteristiche, come della
creazione, i libri della
neo-post-comunisti del
la costruzione so-
perna vengono accu-
tati al bruciante ri-
dono della verità di
classi, dell'azione del
l'industria invece-lunga
e...

e poi si vede nel « ma-
xismo ». Di fronte agli
oppositivi tentativi
fortissimi di « contro-
re » (intellettuale del
discorso poetico o li-
terario), di fronte alla
prossima di chi fare
(la rivista « decentrati-
smo » di Leonetti e Di
Marco) di « salvare » a
ogni costo l'esistenza
e la legittimità dell'ope-
ra » etc., anche Fer-
retti propone di affon-
dare una ancora non af-
ferma « il problema

rico ricambio tra uomo e natura », benché poi di fatto storicamente si
dispieghi nella concretezza della
multidimensionale dialettica sociale.

Se oggi, sulla scorta del *Grund-
risse* marxiano, si invoca sempre
più spesso un legame diretto della
scienza con le forze produttive, a
maggiore ragione un tale legame va ri-
conoscendo all'attività artistica e per-
sino a quella che non a caso è tal-
volta designata come « produzione »
letteraria, « lavoro » intellettuale, ecc.

Nell'analisi dei differenti livelli ci
sembra inoltre debba cercarsi la ri-
sposta corretta e compiuta alle di-
fficoltà causate dalla tesi pseudole-
nista secondo la quale l'arte e la
scienza avrebbero un loro carattere
ideologico o partitico più intrinseco
del loro riferimento alla realtà ma-
teriale.

2. Ma non basta isolare, ai fini del-
l'analisi, la sezione delle sole forze
produttive e delle sole formazioni
ideali che, nella sovrastruttura, ap-
paiono direttamente relazionate alla
dinamica delle forze produttive. È ne-
cessario, entro quella stessa sezione
(che pure è, a sua volta, una dimen-
sione unilaterale o dimezzata della
realtà nella sua interezza), isolare
più livelli e scoprire una molteplicità

* Anche E. Foa, nel suo *Kant und
Kommunismus* (a. Bologna, 1968, pp. 11-12)
parla di « forze produttive » a proposito del-
l'interpretazione del comunismo proposta da John
Berger.

tà di relazioni, se non ci si vuole considerare, scolasticamente, paghi nella generica postulazione del consueto scambio dialettico fra una struttura e una sovrastruttura indifferenziate e vuote, rimandando alla sola indagine storica concreta la determinazione dei modi e delle forme mutabili dell'una e dell'altra.

Sappiamo dal Marx dell'**ideologia tedesca** che la sovrastruttura 1) tratta in « opposizioni esterne » quelle che nella struttura operano come « opposizioni interne », e 2) riflette, mediante nuove opposizioni interne al proprio campo sovrastrutturale, le opposizioni interne dell'elemento strutturale. Ma, tanto all'interno della struttura quanto all'interno della sovrastruttura, l'opposizione interna si traduce in una dualità di livelli, che in pari tempo paiono graduare il passaggio dalla struttura alla sovrastruttura e viceversa. E infatti, se consideriamo la struttura delle forze produttive, genericamente intese, possiamo scorgere A) un livello di base, costituito dalle forze produttive propriamente dette, in quanto forze materiali che, dispiegandosi dapprima come forze prevalentemente naturali dell'ambiente e dell'uomo stesso come agente fisico (*homo alve natura*), tendono, nello sviluppo storico, a convertirsi progressivamente nelle forze produttive sociali di una « natura umanizzata » mediante la divisione del lavoro e la crescente preminenza dei rapporti sociali di produzione; e B) un livello di vertice, costituito dalle attività produttive del lavoro e dell'industriosità umana co-

dell'opera e della letteratura in una prospettiva rivoluzionaria ». Forse perché le proposte omologiche del « linguaggio come lavoro » (Russett-Landi), del processo di produzione linguistica e quindi del lavoro sulla materia primario di privata proprietà (nel linguaggio stesso e nella sua privilegiatizzazione) non sono state ancora verificate (non solo da Ferrerri). Per questo, si resta alle ipotesi su industrialismo e parzialità (rurali più all'antropomorfizzazione letteraria, idealistica dell'orrore del piacere spettacolare incluso nelle merci-opere), « *Rasse* », insomma « aperta », anche per Ferrerri, « la strada è un ragionamento globale sulla letteratura e sulla festa nella prospettiva dei versati lunghi ». Con qualche sospetto post-privilegiante la proposta di Balbo di « un ideale antropocentrico di critica umana », « una attività critica come sopravvivenza totale » ecc. e magari per « il dialogo strategico antropocentrico allo stesso posto che se è lavoro » (Ferrerri, ancora). Sfortunatamente, e quasi contraddittoriamente nel confronto della sua pochezza esemplificativa del teorico contemporaneo, Ferrerri sembra inclinare verso questa « ipotesi di ricerca » « *italiana* », Immag. 149

nare, inventare forme del tutto inedite ed esclusivamente antiletterarie di espressione e di intervento, e di mobilitazione estetica sul terreno della comunicazione di massa, e quindi di intervento su un terreno che appare più come pre-specifico di un operatore culturale — anche se vi aggiunge un prodotto letterario: resta sempre, infatti, « in gran parte da definire e da risolvere, il problema del grado che l'intelligenza occupa sul terreno della lotta ideologica » nel senso di un'altra cosa: « agli effetti estetici e al tempo stesso una ricerca (incedendo di una ricerca che, stranamente, appare mancata in una nota, invece che nel testo). La « oggettività marcatamente letteraria » sono « altri », questo è evidente, ma la « comunicazione » continua a proprio non essere definita e forse, inaffidabili se non si ritrova per « l'atto politico » (nel suo senso vero: di azione sulla stessa volontà del fatto umano) un suo posto di comunicazione che non sia soltanto « un semplice estraneo e testimonianza accidentario » se bisogna « individualizzare un terreno » e dal mezzo d'azione propri degli operatori di cultura in quanto tali », bisognerà in-

veniente, che appunto da una fase prevalentemente empirica, consistente nel ritrovamento e nella trasmissione di certe regole d'uso (la fase artigianale, secondo Marx), è destinata a passare infine nella fase dei sistemi più altamente razionalizzati propri della moderna organizzazione industriale. Analogamente, se consideriamo la corrispondente sovrastruttura ideale, possiamo coglierla A) un primo livello di base costituito da quello che Galvano della Volpe indicava come il dominio del discorso comune e che noi riteniamo debba considerarsi non già un unico e indifferenziato « naturale buon senso », ma un processo storico che si svolge da una fase prevalentemente retorico-estetica (retorica, magia, totemistica) ad una fase logico-linguistica* (nella quale prevale la codificazione convenzionalmente arbitraria dei segni ideogrammi, alfabetici ecc. conforme alla loro funzione di mezzi di scambio per la comunicazione sociale) e B) un livello di vertice, o delle forme superiori di conoscenza, localizzabili nei prodotti dell'altra cultura e tendente a spostarsi dalle fasi di una preminente.

* « Così la lingua avrebbe lo studio segreto del comportamento umano e il più perfetto sviluppo di tangibile immateriale: un segno, o una immagine senza testo: le più antiche cose di produzione e consumo umana, fino a leggere quelle della magia » (M. Stepanov, *Avvicini Novyi Seggi e frammenti*, trad. it. Torino, 1962, p. 77); dando l'esempio di « che cosa nella poesia significa una « storia » della scena del linguaggio umano culturalmente. L. Gervasi, « Storia di poesia », in *Dagbladet*, n. 67, 1969).



Gerd Schoeps, Disegno, 1970. Del pittore-scrittore-poeta Schoeps è uscito un volume di versi e disegni per i tipi del editore Martano di Torino, comprendente tre componimenti poetici: « Fiori », « Ritratti » e « Sonnacchiamento ».

non questo lavoro di lotta comune propria. Walter Benjamin lo definisce nel « processo di produzione » culturale, e l'artista crede sia d'accordo. Ma allora perché si abrita così facilmente di quei tentativi che nel corso, di conseguenza tra loro, già come produttori di tutti e scrittura sono fatti scientifici e volutamente, quando la distillazione non esiste, rimandata al rapporto tra lingua e parole, ma con una consapevolezza del rapporto linguistico della parola, trasferito sul piano visuale, e poi, esplicito, dato scritto, su come « lavoro sulla lingua ». Interviene sul processo di produzione dell'ideale e concesso perché con questa materia prodotta del linguaggio visuale del « potere spirituale finalmente »? Al la stessa media negli la qualità economico la comunicazione. Del « lavoro della di lingua » con gli ideali e con i costrutti occupando un istituto culturale piuttosto che una fabbrica e una università. Queste sarebbero « centri neurali del sistema », e quella « non arriva a toccare sul terreno del potere reale » quando, come nel caso di certa casa editrice o di certa istituzione culturale, la strategia è piuttosto « videata dalla storia ».

za, dell'insorgere di
fenomeno dello stesso
« sistema » dieci anni
che, a volte, l'addio
« potere materiale » e
« potere spirituale » de-
terminano « insorgenza » —
per esempio, alla RAI
TV — l'alga dovrebbe
essere studiata per il
suo stesso processo supe-
riore del sistema. Dut-
to questo, non si può
non esagerare l'emo-
ti per aver perduto i
riflessi e ripensare
in poi a tutto. Forse
Forattini si sposterà per-
to alla linguistica
recente. O arriverà
un altro paradosso al-
mentre « agilità » è
quanto implicato è
quanto si ingrandisce
sottostituisce...

A. L.

Giancarlo Forattini
L'epistémologie
de l'art littéraire
Intervista di Marcello
Fabbro
Padova, p. 100, 1. 1988

artisticità alla fase di una sempre più
accentuata scientificità*.

Le differenziazioni che abbiamo
proposto non escludono certo una
rigida concezione di campi separati
nell'esame di ogni singola forma-
zione ideale (ad esempio, dell'arte) o
delle sue sottoformazioni (ad es.
delle arti letterarie). Ci sovviene, a
questo proposito, di una lucida os-
servazione del compianto Pierre Fran-
castel¹. Anzi, una analisi dei feno-
meni artistici (o letterari) che si ap-
poggia a categorie contestuali proprie
dell'epistemologia o della retorica o
della linguistica generale non può
che arricchire la comprensione di
ogni fenomeno; a condizione tuttavia
che le analisi epistemologiche, retoriche
o linguistiche non sostituiscano
la fondamentale analisi gnoseolo-
gica specifica che comunemente al-
lamo soliti chiamare filosofia dell'arte
(comprendente una teoria della let-
teratura). Ad esempio, in un nostro
precedente studio, abbiamo elencato
quattro principali figure retoriche: la
metafora (o sostituzione sincronica),
la simetria (o integrazione sincro-
nica), la metamorfosi (o sostituzio-
ne diacronica) e la metonimia (o in-
tegrazione diacronica) e le abbiamo

* Si veda, tra l'altro, il libro di G. Ferry,
Revenir à l'origine. Le deux cultures, Torino, 1988.

¹ « Les différents systèmes, langue, art, etc.,
sont en fait des relations très limi-
tées, limitées en quelque sorte des ses limites
à partir d'un même impulsion fondamentale
qui dépend de la nature indéniable de
l'homme » (P. Francastel, *La réalité figurative*,
Paris, 1965, p. 124).

attribuite, come tipicamente caratteristiche, alle quattro principali forme di ideazione artistica: rispettivamente, alle arti grafico-pittoriche e alle arti plastico-architettoniche, alle arti coreografico-musicali e alle arti poetico-letterarie. A proposito di queste ultime e della loro prevalente motorinità, valga l'esempio suggerito dal Morpurgo Tagliabue della struttura ideica del romanzo di Proust, ossia del gesto che «mixa ad un comportamento il quale a sua volta indica una disposizione. Certi gesti di Odette, di Albertine, del barone Charlus, sono segni (campioni) di comportamenti usuali dei personaggi, comportamenti che a loro volta sono segni (manifestazioni) di loro status (decimonde, invertiti, eccetera)»¹.

3. Sulla scorta di una generica esperienza storica, abbiamo segnalato — al livello di base delle sovrastrutture cognitive — la generica tendenza delle forme retorico-estetiche a cedere il posto alla forma logico-linguistiche di rappresentazione. Ma, in realtà, nell'esperienza storica concreta, non troviamo alcun passaggio evolutivo, lineare, di tal passo, da una forma all'altra delle sovrastrutture. Possiamo verificare, invece, il tendenziale deperimento di un dato

La cultura di Stato

POLITICA CULTURALE? È bene contestare ad un unico tema: la politica culturale dello stato. I soggetti che compongono questa libro sono di Morde, Males, Kroeber, Goethe, Nether, Deibel, Bodo, Baudouin, Canclio e del autore. Giovanni Baccantini introduce così: «La politica culturale di Italia si è potuto soprattutto in due momenti: durante il fascismo intorno al deprezzo Mussolini (Mito della cultura popolare) e in questi deprezzo intorno alla politica culturale della sinistra e in particolare del PCI. Oggi al trionfo di Roma, da un lato e un tentativo del paese pubblico (Stato ed enti locali) sulla sola di dibattito ed esperienza accute in altri paesi e in sede UNESCO — al programmare un intervento in campo culturale che risponde a criteri nuovi percorsi ed etologici di questi realismo in passato (Pensiero III) e, dall'altro, ad una ripresa del dibattito teorico sul rapporto tra cultura e politica e sul ruolo degli

¹ G. Morpurgo Tagliabue, «L'arte e la lingua» in *La lingua* (D. 1971), n. 1, 1971, ed. in *La lingua* (D. 1971), n. 1, 1971, ed. in *La lingua* (D. 1971), n. 1, 1971, ed. in *La lingua* (D. 1971), n. 1, 1971.

intellettuali sulla rete della crisi della sinistra e del fallimento del tentativo egemonico del PCI». Periodo da questa analisi si ha ben di interrogare sulle possibilità di una politica culturale alternativa che nona classe forse politica della "nuova sinistra". Ben fanno comunque, per l'organizzazione del lavoro, che le organizzazioni che hanno fatto la causa sono gli studenti e gli operai, e alla nuova sinistra. Nonostante l'organizzazione della loro posizione che una politica evidente di lavoro anche in campo culturale, come al loro ruolo di altri. In loro, saranno i suoi soggetti ideologici della parte italiana, resta di importanza oggi di lavoro che sta in quel che modo regno il di segno capitalista della razionalizzazione che in campo culturale, senza per questo riconoscimento fanno le li hanno corrispettivo a culture semplicemente nelle forme della razionalità. Forme esterne che non si può parlare di cultura libera e autonomia di cultura "alternativa" in un sistema come il nostro e che l'alternativa sta solo nella lotta della classe operaia e delle masse contro lo sfruttamento capitalistico, si può però avanzare una critica a tutti coloro che non giungono

rapporto genetico della struttura alla sovrastruttura cui fa riscontro l'incremento di un diverso e «inverso» rapporto dalla sovrastruttura alla struttura (per così dire, di un «rapporto di «retroazione»). Prendendo in prestito, sia pure in modo arbitrario, la terminologia althusseriana, proponiamo di indicare il primo come **rapporto di determinazione**, o di condizionamento primario, e il secondo come **rapporto di dominante**.

Avremo allora il seguente schema di «mutazioni» di lungo periodo:

A. Rapporti tra livelli di base.

a) La funzione determinante delle forze produttive propriamente dette, che nel loro stadio primitivo di semplici forze naturali (struttura), condizionano le più amiche manifestazioni **retrospettive** proprie di una visione magico-totemistica (sovrastruttura), come gradualmente il posto a

b) La funzione dominante della comunicazione logico-linguistica razionalizzata, specie «scritturale», come sistema codificato e convenzionato per lo scambio ideale di significati per mezzo di segni (sovrastruttura), che promuove la prima divisione sociale del lavoro (struttura) come sistema concertato e generalizzato per lo scambio reale di oggetti e di attività per mezzo di valori economici¹.

¹ Si veda anche di un libro recente di E. Harsanyi, *Il bisogno come lavoro e come mercato* (Milano, 1968), e nella sua lunga introduzione con E. Ginzburg «Dilemma e soluzione del bisogno», in *Funzioni*, anno 1969.

B. Rapporti tra livelli di vertice.

a) La funzione determinata delle grandi civiltà artigianali (struttura) che condizionano la nascita dell'arte vera e propria, nelle sue epoche di « classica » fioritura (sovrastruttura) code gradualmente il posto a

b) la funzione dominante della scienza moderna (sovrastruttura) che, attraverso i vari processi di applicazione tecnologica, pone le premesse della grande industria moderna (struttura) come Marx ha ampiamente mostrato nei *Grundrisse* e nel *Capitale*.

Convienne ripetere ancora una vol-

ta una impostazione politica della cultura e non proporgono una cultura che si vertichi nelle forme di classe. Il libro in questione non voleva essere che l'inizio di un discorso aperto, che Aniasi non ha mai soffocato, i suoi sviluppi.

F. P.

AA.VV.

Editoria culturale?
Garzanti, Editore, 1970
L. 2.000



Sotto David ha esposto alla Galleria Dotta Baldoni, Roma, via della Barbiana, 107

Il non-libro di Zavattini

Accompagnato da un libro che riproduce alcuni brani del libro, il non libro di Cesare Zavattini si apre con la parola FICA e tutta lettera. Zavattini è uomo di libet, e uomo di scrittura, non ama « i letterati in poltrona », non ama i letterati poetici, spiritati di uno spettacolo sovrappersonale. Ma che cosa significa accendere un libro, il libro-morce, innanzi a fondo l'industria culturale e non ne può più. Mi viene in mente il romanzo *Il doge di Palenque*, di Palazzeschi, non solo esprime con raffinatezza e con sottile ironia la sola della scrittura in una società corrotta che ha perduto ogni senso per venduti tutti. Tuttavia, in modo più volutamente violento, Zavattini è un altro personaggio della nostra cultura che giunge a una « vera età » come dice senza gelli nella lingua proprio quella che pensa. E penso che nemmeno il grido del costume della più antica storia

ta che si tratta di uno schema che prescinde del tutto dalla dialettica dei rapporti sociali di produzione e delle corrispondenti formazioni sovrastrutturali (mitico-ideologiche o religiose, politiche o giuridiche), dialettica che costituisce la sola dimensione intera e concreta, e perciò la più rilevante sotto l'aspetto dello sviluppo storico, specie nel nostro tempo: senza di essa non è possibile (neppure per l'arte) nessun discorso storico-sociologico, né di analisi né di prospettiva. Qui ci limiteremo solo ad osservare che, almeno nel suo inquadramento concettuale, questa seconda dimensione è del tutto « omologa » alla prima: è la « riproduzione allargata » della prima.

2. Nei suoi *Colloqui con Georges Charbonnier, Lévi-Strauss* osserva, tra l'altro, che il generico passaggio dalla « natura » alla « cultura » trova nell'arte una manifestazione eminente e privilegiata: il processo artistico consiste infatti in una sorta di « aspirazione » culturale di quell'oggetto naturale che è e sarà sempre, secondo l'etnologo, la sola grande sorgente dell'arte¹. Egli avverte altresì il carattere artigianale dell'arte (ossia il suo radicarsi, tra le attività produttive, nei modi dell'artigianato) e segnala la tensione storica in forza

¹ G. CHARBONNIER, C. LÉVI-STRAUSS, *Colloqui*, Milano, 1966.

² *Ibid.*, pp. 114-115.

della quale la scienza moderna sottrae progressivamente terreno alla conoscenza specificatamente artistica. Non solo la scienza, a suo parere, anche il semplice linguaggio articolato, ossia costituito da segni arbitrari, è qualcosa che oltrepassa il segno artistico, nel quale ancora sussiste una certa relazione sensibile e immediata con l'oggetto significato: sotto questo profilo, la poesia (o la letteratura) si troverebbe « a metà strada » tra le altre arti e il linguaggio vero e proprio. Il linguaggio vero

della borghesia capitalistica riesce più a scuotere la stessa borghesia. L'unico, la PICA, tutto diventa merce, acquista un particolare valore aureo dello sfruttamento del mercato. Zavatini vuole dire e lo dice alla fine del suo non libro che lo scavo dei libri non è mica quello delle cose. La cosa alla mano e al loro scavo però non dovrebbe averde in modo così vicinale. D'accordo sul suo libro, d'accordo che nell'industria culturale mercificante e sul lavoro della parola tuttavia anche in questo discorso affiora la contraddizione in cui pure motivano molti intellettuali — lavoratori dell'industria produttiva di beni culturali — del condannare un certo modo di organizzare e vendere la cultura e d'altra parte di non potersi fare che attraverso i canali più autoritari. Il discorso, sembra strano, annulla ciò che motiva in realtà la violenza di questo discorso contraddittorio: forse per via della voce di Zavatini che, più che spaventare, quale vorrebbe giustamente essere è taglie.

F. P.



Cesare Zavattini, *Autoritratto*, 1970. È stato esposto alla Mostra di Autoritratti di Zavattini alla Galleria Tonnelli, in Piazza di Spagna.

Cesare Zavattini

Non libro e dico

Bompiani Editore, 1970

L. 2.000

Prossimamente

Usciranno durante il Tri due libri curati da P.A. Jannini. Il solo in Italia ad aver scritto sugli « Mes Jacob e sa Coubère, Gli anni Apollinairi » (Mancotta editore) sarà un libro più che altro etnografico sul grande poeta francese di tutte le avanguardie, meno che della neo-avanguardia nostrana che non ha fatto mai mostra di occuparsene seriamente. Mentre poi Boloni editore uscirà un libro che si occuperà proprio del futurismo e delle avanguardie. Il saggio di Jannini su Jacob, stampato quest'anno, sarà ristampato, sempre sotto l'anno, da Vanni Schiavellini.

R.P.

e proprio è scrittura. Ma le risultanze etnografiche attestano che la scrittura si accompagna sempre e (è condizionata da, o è condizione di) società divise e gerarchizzate, nelle quali i rapporti di produzione (antagonistici) tra gli uomini stessi si sovrappongono sempre di più ai rapporti più semplici e primitivi tra uomo e natura. La scrittura segna dunque una svolta decisiva per lo stesso tessuto economico-sociale (strutturale). Ma anche le altre sovrastrutture ne sono investite: ne è investita l'arte che, prima dell'invenzione della scrittura, assommava in sé, secondo Lévi-Strauss, anche la funzione di veicolo per una comunicazione collettiva, mentre da quando questa funzione è stata assunta dalla scrittura e poi, più diffusamente, dai caratteri a stampa, essa ha dovuto restringersi progressivamente nell'orizzonte delle espressioni individuali o individualizzanti¹⁴. Il processo è irreversibile, conclude l'etnologo, perché la funzione individuale o collettiva delle formazioni ideali dipende da rivolgimenti che investono la struttura, nel senso marxista del termine.

Sulla scorta di queste ultime notazioni di Lévi-Strauss, potremmo tentare di cogliere, di sfuggita, una seconda grande svolta nell'ambito della stessa società divisa e « gerarchizzata ». Scriveva Engels infatti che la

¹⁴ *Ibid.*, pp. 70-71. Una tematica, nel complesso, abbastanza convergente si trova in J. Kertész, « De l'écriture au signe » (*Tel Quel*, n. 34), e proposti della nascita del genere romanzo.

grande rivoluzione francese fu il primo sollevamento della borghesia che « respinge completamente il ciarismo religioso » venne combattuto esclusivamente sul terreno politico »¹⁰. Pur senza approfondire quest'altro ordine di problemi, che abbiamo già detto di voler lasciare da parte, crediamo che questa seconda svolta

¹⁰ Nella prefazione del 1897 alla prima edizione inglese di *L'evoluzione del socialismo dall'utopia alla scienza*.

La poesia
non profuma
di borotalco

Allison Brewster,
collaboratrice della nostra rivista, ha pubblicato presso Hoepli
Argomenti 20 n. 219.

Per la Biblioteca Teatrale di

CARTE SEGRETE

diretta da LUIGI PASCUTI

sono usciti i volumi

La notte degli assassini

di JOSÉ TRIANA

(TRADUZIONE di Elena Clementelli) PREFAZIONE di Gianni Toti

TIESTE

di HUGO CLAUß

(PREFAZIONE e traduzione di Luigi Pascuti)

Processo

di Giordano Bruno

di MARIO MORETTI (2ª edizione)

po di poesia. Riferendosi a un poeta come Fortini, Baruscotti propone una poesia tuttafinita e responsabile, a meglio la no-
stalgia del rassicurante e dell'impegno, visto che se la letteratura cerca di insegnare, la poesia certo non profana di
l'oracolo. L'argomento ultimo di questi testi, il non nuovo argumen-
to, è ancora la morte Baruscotti è tra i cari poeti giovani oggi che
ricorda a tempo ferma la poetizzazione per-
fino dentro un solo verso.

« 2 »

coincide con una nuova modificazio-
ne irreversibile nel contesto sociale
della letteratura: essa infatti perde
il contatto con le ambizioni ancora
universalistiche del mito e si muove
ormai nell'ambito di particolari e mu-
tevoli ideologie.

Per concludere, osservazioni acute
e suggestive, ma talora imprecise e
ambigue, perché frammentaria, come
quella dell'insigne etnologo acquista-
no significato e coerenza ove siano
collocate in un quadro di riferimento
ordinato secondo strutture diacro-
niche.

Per « strutture diacroniche » inten-
diamo non solo e non tanto le omo-
logie tra determinati gruppi di fe-
nomeni storici dell'organizzazione
economico-sociale e determinati
gruppi di fenomeni storici del campo
letterario o artistico condizionati dal
primo (ad es., secondo il metodo di
L. Goldmann), ma soprattutto un cer-
to quadro di rapporti genetici privi-
legiati che intercorrono tra astratte
categorie ricavate dai campi infra- e
sovrastrutturali dell'antropologia e
della sociologia teoriche.

Del resto, lo stesso Marx ci offre
il primo esempio di concetti astratti,
o analitici, inquadrati in un ordine
« logico » che, pur essendo differen-
te dall'ordine « storico » concreto, è
condizione anch'esso un ordine dia-
cronico: ossia, l'ordine dei modelli
successivi di una genesi astratta.

Anticipi di a-letteratura

Roberto DI MARCO

Grammatica della DESISTENZA

Non un romanzo, si capisce,
non un saggio, non un discorso,
non una ricerca, non una teoria
ma una OPERA-AZIONE
che sfida gli illettori

*Rubens di Nance ha pubblicato testi in Menzoli, Manzoni, Chi
ben co, Jacopo e Giovanni. Testi e non degli anni della Scuola di Fu
lorno, Feltrinelli 1961. Telemachia è il titolo di un suo "romanzo" brevemente
scritto prima la sua edizione Simoni.*

XVI

Anche su questo punto X il Malaguida è piuttosto perentorio: **se tu pensi con facilità e chiarezza tu non pensi.** Ma che « problemi siano numerosi e tutti « vitali » non è un mistero per nessuno; quel che resta da chiarire è, detto con formula sbrigativa, perché mai i letterati, in genere, praticino la retorica come metodo e la tautologia come stile. La prima accusa è certamente fondata, nella generalità dei casi; sulla seconda permane invece qualche legittimo dubbio, almeno riguarda a talune correnti di minoranza — le quali però subito s'inflazionano, e allora ogni dubbio viene a cadere.

Chi ha ragione? tutto è molto chiaro e abbastanza circostanziato, è vero, ma chi ha ragione? — a il di logica una risposta precisa, non possiamo darla, e tutto riposa nel vago, essenzialmente, finché non intervenga un'altra logica, una logica diversa, a squarciare il velo delle false (o reali) apparenze. E dobbiamo ricorrere ancora una volta al nostro contraddittorio prassi-immaginazione.

Intanto o ci sbandiamo definitivamente delle vecchie anfratti o restiamo eternamente prigionieri del dubbio, e in tal caso non vale neanche la pena continuare. Per adottare un linguaggio nel quale non ci è più dato di credere, diremo che la questione posta dalla domanda di prima andrebbe affrontata « a monte ». Dovremo dire per amor di chiarezza, che noi siamo ben lontani dal considerare la domanda « chi ha ragione? » correttamente e compiutamente formulata, ma abbiamo voluto porla in quei termini, dei quali noi stessi non ci reputiamo soddisfatti, per il semplice motivo che abbiamo scelto nel nostro operare il metodo anideologico delle approssimazioni successive.

Ora, « a monte », la questione è, non sartiamente, 162 « che cos'è la letteratura? », che è una questione già di per

sia idealisticamente risolta nella semplice e riduttiva tautologia che « la letteratura è la letteratura ». E l'insidiosa domanda ci rimane tra le mani come una bomba inesplosa, più insidiosa che mai dunque.

Perché mai? e, inoltre, chi ha ragione? — Assodiamo intanto che la letteratura ha comunque torto, irrimediabilmente. E il perché è presto detto: essa ha torto costitutivamente e per principio, trovandosi ad essere inconfutabilmente compromessa col giudato, col mondo passato da distruggere e trasformare. Infatti, in una dottrina del mutamento sociale che sia rigorosa non può esservi posto per la letteratura; la letteratura può assolvere a un ruolo funzionale al mutamento sociale soltanto quando siano già state poste le radici materiali e sociali della rivoluzione ininterrotta (e se tale ruolo nella può dirsi, al momento attuale, più di ciò che ha già detto Mao nelle famose conferenze di Yanan).

In passato, è bene ricordarlo, chiarimenti analoghi e moniti severi non mancarono (e anche adesso è già pronto il solito disegno — Tommaso/Bellini alla mano).

Ma vorrei chiarimenti: io mi contraddico?

Questa assurda situazione — il contrasto tra 'evidenza' e 'fantasia' — dura da quando il Malaguidà ha osato di pensare affidandosi semplicemente al potere della parola, che tuttavia è un potere 'pensato' guidato dal potere 'pensante'. Se effettivamente volessimo aiutare la parola ad essere libera dovremmo esser capaci di usarla contro il potere del linguaggio e il linguaggio del potere. Ma ogni linguaggio che incontriamo è in sé contraddittorio: è questa l'antitesi.

Io non giudico

Io non dubito

IO MI CONTRADDICO

Ed in quest'ultimo caso, probabilmente, può darsi che io stia operando fuori misura, fuori tempo, fuori luogo e che stia tuttavia per cadere nella trappola del SENSO. Ma i pensieri, se ci sono, sono altro rischio, altro 'senso'. (N.B. chi non sa che 'pensando' rischia sempre, non 'pensa' affatto)

(N. S. tua, chi sa che 'ponendo' rischia sempre, 'pensa' in modo 'diverso')

(N. S. tua, chi 'pensa' in modo 'diverso' sa che 'pensare' è sempre 'agire')

(E dunque non occorre pensare, occorre agire).

Ma, oltre, come osano Liborio e Venceslao danzare adesso anche la Marzia? e che insidia era quella?

Credo che ora siano più numerose del solito le persone che aspettano di conoscere i giudizi che Giuseppe sta per esprimere imitando perfettamente il corretto stile burocratico dello Spelacastagne.

I corridai, impazienti e preoccupati, aspettano di sapere fino a che punto potranno contare sul sostegno che Giuseppe vorrà dare alla Marzia in questo frangente. Per analoghe ragioni aspettano anche Liborio e Venceslao, per strano che possa sembrare. Ma aspettano invece eventi che non accadono e che non sono 'possibili' è il destino comune a tutti noi in questa sarabanda-corrida. E non è necessario essere « iniziati » per comprendere la natura politica di un simile « destino ». Su quest'ultimo punto il Malaguidà e lo Spelacastagne, benché decisamente favorevoli ad operare per raggiungere la meta ultima, sono apparsi però abbastanza scettici. Si sono comunque dichiarati convinti che da Giuseppe non ci si deve aspettare niente e che gli anni futuri vedranno una rimarchevole attenuazione del suo ruolo originario: s'è fatto peraltro e insiste sempre più sui problemi della « delicatezza » d'occhio che egli intende sparata dalla pur necessaria solidità di pensiero. Ora, a parte la ricerca conoscitiva, sempre necessaria, la Marzia non ha un modo diretto d'influire su Giuseppe e sull'andamento della corrida. Fa cedere ciascuno la sua parte, se può e se vuole; se non vuole o non può, sarà giocoforza che la Marzia operi nell'unico modo che le è direttamente riservato: l'erotica prudenza, con gentile perseveranza. Con i guasti inevitabili che una simile tattica reca con sé.

Si vuol sapere intanto se Giuseppe abbia già deciso di 'desistere' e se sia dunque disposto a dimettersi dal suo ruolo simultaneamente 'contrario' al personaggio teorico che raffigura per almeno il 70%.

la teoria, infatti, Giuseppe svolge un ruolo decisa-

mente conservatore, benché i contorni siano imprecisi e i confini incerti (nell'opera tradizionalmente intesa 'ogni personaggio', in quanto assolve a un 'ruolo' preciso, ha un suo spazio ben delimitato, costituisce un 'territorio' circoscritto) ma in pratica egli gode di notevoli autonomie, affidato com'è in quanto « protagonista », alle variazioni di tensione e ai capricci dell'invenzione: in sostanza, egli non obbedisce in niente alle leggi della Regione Formale, anzi ne « rappresenta letteralmente una devianza ».

In attesa di valutare le sue mosse, mi sia consentito intanto avanzare qualche domanda: si muoverà? In quale direzione? e con quali effetti?

Le diverse « scuole » di questa corrida introcciano le loro dispute accademiche proprio su questi punti: i « commentatori alla sunna » invece « inclinano » oramai verso « l'indifferenza », la « accettazione », e « preannunziano » l'inevitabilità « di » ogni e qualsiasi mossa « che » Giuseppe possa « fare », semprache una qualche mossa in effetti « egli » compia — data la pigrizia, la calura, il sogno.

Inoltre, con il rigore o l'indeterminatezza che occorrono, Giuditta trova la sua conferma come semplice cosa e, per ciò che riguarda il suo aspetto « naturale », bisogna ammetterlo pure, l'intreccio lessicale.

Ma improvvisamente esplode drammatica e accorata in fantasia sexy rovesciata, ed è questa la prima vivificazione fuori dal regno usurato della parola « marginale ».

Dorme la Marzia? dormono tutti? e chi potrebbe dare una risposta convincente ad ambedue le domande? « Io » ne di certo, perché io non c'entro, io sono « attrice » e d'altronde io non risponderei ad alcuna domanda « in modo sicuro ». Ma, detto questo, « si » è ancora detto poco o nulla ». Sta di fatto che Libano e Venceslao sono accusati di avere sospinto la Marzia ad azioni non facilmente compatibili con il buon andamento della corrida: denudarsi, ballare nuda, « infiammare gli animi » dei presenti. E Giuseppe non ha giocato quel ruolo di « guardiano di campo » che molti dei presenti gli attribuivano per tradizione. 165

Ma non sono più tempi di tradizione, e Giuseppe lo sa e lo sente meglio d'ogni altro. Se in coscienza egli ritiene che la Marzia sia agenda « fuori misura », lo dica com'è suo dovere: non tracciando tuttavia né assolvendo col silenzio altri comportamenti di lei che hanno costituito pur sempre la premessa di ciò che adesso fa.

Di fronte al dilemma se sostenere la Marzia o invocare da lei un comportamento più austero e minori pretese, Giuseppe non ha scelto, è distratto. E chi porta condannare questa sua indifferenza? e con quali argomenti? e, anzi tutto, cosa significa essa in definitiva? — Ma limitiamoci a prendere atto che la corrida, per motivi che ignoriamo del tutto, è pervenuta ad un impasse per taluni versi simile ad una crisi d'emergenza. E allora sarebbe opportuna da parte di tutti i presenti una condotta più severa, come peraltro il Malaguda raccomanda.

Giuseppe col giglio sul petto simultaneamente per lungo tratto ruzzola e si accolla, intine mormorando parole sconnesse, si strappa il giglio dal petto e con gesto sciolto e gentile ne fa dono alla Marzia:

— Prendi questo giglio, pataca.

Lei sorride affabile; ma s'interessa ad altro e un segreto timore l'opprime:

— Se ritardo anche di poco lo trovo già morto.

Ma palpitante di gioia Giuseppe maledice il ritorno di lei già previsto, e questi sentimenti contrastanti non dovrebbero turbare nessuno; viceversa, turbano molto anche la Marzia la quale non è mai stata così felice.

E come si potrebbe vivere diversamente?

Mi dicono che si potrebbe, con un maggior spirito di adattamento alle avversità della vita ed ai contrasti stessi del « moto per luogo » nell'insieme delle relazioni sociali; ed io lo credo, ma è appunto per ciò che per non adattarmi del tutto mi contraddico e combatto in me il nemico di classe, l'amore ed ogni altra affezione.

Ed è vero il contrario, giustamente.

Il dilemma è acutissimo e non consente soluzioni intermedie: vivere nel « mito » o morire nella « prosa »? — ma è, questo, il dilemma tipico dei poeti e degli eroi in ogni periodo storico di « decadenza », in quel periodo cioè nel

quali uno storico-determinato modo di produzione è già alla corde: e dunque va respinto, perché, in sostanza, ideologico.

Ma questo è il mio punto, il « secondo della giornata » che le cronache tramandano: l'opera non ha « storia » né « personaggi » né « principio » né « fine ». Individuato, nel linguaggio innanzitutto, lo scarto ideologico che tiene separati il 'mito' e la 'prassi'. Si tratta di affermare la loro **pratica** convivenza o inseparabilità. Ed è semplice, mi pare: a) non è possibile spiegare l'origine *reale* del 'mito' senza preliminarmente comprendere la natura « anche » mitopoietica della 'prassi' sia come 'vita' che come 'storia' (altrimenti non sarebbero in alcun modo possibili l'utopia, l'immaginazione e la stessa ideologia) — la sede originaria, il 'luogo naturale' del 'mito' è sempre la 'prassi'; b) il 'mito', inoltre, ha sempre una propria, 'naturale' e 'sociale', pratica — o la pratica specifica del 'mito' ha molteplici gradi o forme di connotazione: l'arte, la poesia, l'utopia, la religione, la ideologia: ha 'storia' e 'vita' ma non ha 'tempo' né 'spazio' suoi propri; c) la prassi che produce il 'mito', senza altra mediazione pratica che il linguaggio, il 'mito', in definitiva, altro non è che una specifica dimensione « alta » e funzionale della 'prassi', o, se si preferisce, una dimensione « seconda » della Storia.

La migliore definizione del 'mito' che finora abbia incontrato è quella sorellana riferita al mito dello « sciopero generale »: è « un'organizzazione di immagini capaci di evocare tutti i sentimenti che corrispondono alle diverse manifestazioni della guerra impegnata dal socialismo entro la società moderna ».

Ma allorché il 'mito', come sovente accade, si congeli o degeneri nel 'sublime', perde la sua propria originaria forza rivoluzionaria, acquista forma e contenuti di natura 'religiosa' e diviene elemento funzionale di conservazione sociale morale e culturale. Diviene la « superstizione » che è il terreno fertile per l'ideologia a livello di massa. Ad esempio, il « culto di Lenin » dei revisionisti sovietici è già 'sublime', mentre, contrariamente, il culto cinese del Mao-Tse-Tung pensieroso è ancora 'mito'.

Riguardo al più recente comportamento di Giuseppe nei rispetti della Marzia forse dissennata, comportamento 167

deprecato dal più, la domanda che si pone, in parte spontanea ed in parte prestabilita, è la seguente:

— si può essere giusti? si può essere buoni? —

e a prescindere dai termini dichiaratamente etico-morali della domanda, si tratta in breve di accertare, e nel modo meno approssimativo possibile, se nell'ambito di queste ricerche un sufficiente spazio teorico-pratico possa essere consentito di occupare alle scelte puramente individuali, apertamente soggettive, talché esse non degenerino in alcuna equivoca riaffermazione del primato dell'«io», che è una vecchia noia.

Mi spiego. Ciò che vi è di decisamente iniquo nel « primato dell'io », sotto qualunque forma e grazie a qualsiasi preteso atto di « presenti », è precisamente il suo non aver nulla, in concreto, a che vedere con i difficili e drammatici problemi effettivi che all'uomo persona si pongono nella nostra storia e nel mondo del capitale: i quali problemi sono in definitiva privilegiatamente politici economici o sociali come abbiamo precedentemente già discusso.

È famoso « io » di cui si affermerebbe il primato, in voce, altro non è che, letteralmente, un istituto ideologico borghese (il cui « archetipo » è d'origine cristiano-ebraica ma la cui sostanza nascente è in certo modo « sublimata » è poi il noto *homo oeconomicus* e insieme il *citoyen* borghese).

Questo « primato dell'io » astratto e ideologico, prevalendo e nascondendo la effettualità biologico-naturale e insieme storico-concreta dell'uomo, non ha altro ruolo che quello di mediare ideologicamente, e favorire, il dominio l'espulsione di sé e la manipolazione cui l'uomo è soggetto da parte del capitale e del potere.

A questo punto una risposta inequivoca alla domanda iniziale possiamo darla.

— non si può essere « giusti » non si può essere « buoni ».

E come ne diciamo? — nella contraddizione per la rivoluzione: questa è la mia morale ed anche la mia *kunstwollen*. E per quell'«io» di cui si parlava non è commestibile, appunto.

Ma il grido di vittoria della Marzia assicura Giuseppe che è nel « giusto », che è nel « buono » — in qualcosa dunque abbiamo mancato, purtroppo.

A sera tornando verso Bafarmuch
con vergogna per l'inettitudine mostrata
Amilcare e Demetrio le cui forze non erano ancora
abbastanza resistenti videro una lanterna
d'improvviso manovrata in lontananza
tra gli alberi in segnale d'arrivo
ma Ali ne fu informato
e piegò le ginocchia ormai stanco
dal lungo cammino perché niente accade
— ma tu dimmi rospo-cherubino mio: a che debbo l'imba-
[razzo della scelta?

mentre Ali rifletteva su queste cose
Giuditta tra gli alberi giocherellava con la lanterna
a piè saldo e con baldanza
e quando Ali s'accorse di questa turpe
infamia
impazzito alle sue spalle
afferrò la roncola e uccise il rospo maledetto.

La mattina del giorno dopo, prima ancora che suonasse
la campana per l'inizio della corrida, si erano già formati
tre distinti gruppi di operatori. Il primo teneva circolo in-
torno ad Isidoro Malaguida, che agiva per proprio conto;
il secondo s'era radunato intorno ad Ali Spelacastagne, e vi
si incrociavano giudizi e valutazioni circa il modo di pro-
cedere per dare alla corrida un nuovo impulso; il terzo
gruppo, infine, che era il più numeroso e non aveva un
vero leader riconosciuto dato che Giuseppe non prendeva
parte ad alcunché, era quello nel quale dominava l'umore
più nero.

Giuseppe aveva assunto un atteggiamento astioso nei
confronti della Marzia, come sappiamo, ed anche questo
era un elemento non certo destinato ad incoraggiare gli
spiriti. C'è da dire, inoltre, che il terzo gruppo, il più sfi-
tato, s'è riunito di recente in convegno a Chianciano Ter-
me, e, dopo avere ammirato le bellezze naturali del luogo,
ha optato per la clandestinità rumorosa, e non è un caso.

Per tutti, i risultati finali si prospettano assai magri.
L'Italia essendo, da qui alla rivoluzione, una semplice
retrovia degli USA.

L'Amalia, dopo una certa ripresa, tornava ad impazzire;

Era notte: io mi sedetti sull'erba: m'ero ribellato al dominio di Rosalice la barbara e con i suoi capelli legai il mio cazzo all'albero più vicino.

Ma la notizia che più d'ogni altra allarmava i presenti veniva da Giuseppe. Era un'indiscrezione, ma non per questo meno preoccupante, e riguardava un abboccamento molto riservato che durante la notte avevano avuto Giuseppe e la Marzia. Nulla di eccezionale, poiché simili abboccamenti fuori-corrida erano abbastanza frequenti; ma questa volta Giuseppe aveva informato i presenti che la sua ostilità e disapprovazione nei confronti della Marzia avevano raggiunto un'intensità « per definire la quale non c'è aggettivo appropriato »; per conseguenza la Marzia avrebbe dovuto contare soprattutto sui propri mezzi, con poche speranze di sostegno da parte di Giuseppe.

Proprio mentre si facevano questi discorsi la campana suonò, le conversazioni si interruppero e i diversi gruppi di rematori si precipitarono nei recinti della corrida. L'andamento, all'inizio, fu abbastanza poco entusiasmante; interti gli uni ed eccessivamente accesi gli altri. Le oche, benché impaunte, se la prendevano comoda e pareva addirittura ghignassero di scherno.

Come quasi sempre avviene in analoghe circostanze, ci si aspettava un contraccolpo di ripresa; ed infatti una reazione alle urla della Marzia ci fu ma modestissima. Oramai si andava verso uno stato di quasi completo annichilimento; le previsioni in generale erano abbastanza cupe.

E dopo? — Il « dopo » è sempre incerto e relativo. E dopo?

— Hai una meta da consigliarmi? — Ha chiesto la Marzia.

— No — ha risposto Giuseppe — sono atanco, infastidito e malconcio di spirito — Il comportamento di Giuseppe è a volte sconcertante e ci conduce sulla via di un romantico idillio puramente « rovesciato ». Tutta la sua critica del « principio di realtà » soggiace talvolta al primitivo richiamo dei « sentimenti traditi ». E tutto ciò è dovuto sicuramente a qualcosa che non è ancora emerso con chiarezza, a qualcosa che è presente ma traspare

in altra veste. Oppure, probabilmente, si tratta semplicemente di *residui* del già-dato e del passato. Noi non possiamo dirlo. Noi possiamo soltanto confessare di avere a volte la sensazione che ci è possibile non più che semplicemente sfiorare i problemi, e non di andare a fondo, poiché i problemi sono *altrove*, essi hanno la loro sede privilegiata nelle pressioni determinate. Ed a questa sensazione s'accompagna sempre una tremenda stanchezza e una profonda malinconia.

Che più? Forse abbiamo già oltrepassato le barriere del *proibito*?

Mi proponevo di trattare la seguente questione: quale rappresentazione si fa e ci dà Giuseppe della natura del suo comportamento? in quali figure o concetti egli pensa la propria azione?

Con ciò mi proponevo d'interrogare lo stesso Giuseppe per appurare le condizioni teoriche o storiche di lui medesimo come "figura" a tempo stesso "teorica" e "storica". Ma una simile interrogazione comportava effettuare in qualche misura una meticolosa considerazione della parte di sé che Giuseppe aveva messo in luce con la parte che era invece rimasto nascosta.

Questo era il mio progetto, progetto che non ho abbandonato ma che intendo talora specificare in ogni sua articolazione successiva sulla scorta del materiale già elaborato.

Ora, sembrava naturale che Giuseppe, operando come operava, cioè *contro*, si realizzasse concretamente, ma controtalmente a certe apparenze e ad ogni nostra aspettativa, ciò non è avvenuto, non era in effetti "possibile".

Prendiamo dunque le cose così come stanno? niente affatto. Stiamo ai fatti, ma non vogliamo dimenticare che il nostro è in primo luogo un lavoro teorico-sperimentale: il quale si propone in qualche modo una modificazione dei fatti medesimi assunti nella loro dimensione specifica per noi.

Dobbiamo forse attenderci da un simile lavoro una qualche prodigiosa novità? assolutamente.

Ed è vero il contrario, nel malinconico roseto.

Giuseppe gli dolgono le mani dopo tanta masturbazione; e adesso è tutto chiaro: non ce la fa e venime a 171.

capo, l'Amelia non l'aiuta, ed è tutta questione di 'immagine' — noi infatti l'immaginiamo.

Intrattenendosi argutamente su questi « fatti », lo Spelacastagne mostra quanto essi siano, agli occhi d'un profano, « misteriosi e indecifrabili ». Quali « fatti »? egli aggiunge: è visibilmente contrariato spiega che i « fatti » non li conosciamo, non ci interessano, perché è difficile « dentro l'opera » rivelarne compiutamente la trama nascosta. Ma i « fatti » incalzano ugualmente, ci sono, ti sommergono, ci sei dentro e devi « fare » anche tu. « E che me ne importa? » — prosegue lo Spelacastagne. « Io sono semplice teoria, immagine e pensiero voglio dire ». In 'teoria' tu sei ciò, io dico, me in 'pratica' cosa sei? — la domanda è pertinente, le risposte potrebbero essere molte ma l'unica verificabile al momento è — « Tu, in pratica, non sei ». La quale risposta ci riconduce al punto da cui siamo partiti: si arriva ad un punto in cui il cerchio si chiude e il pensiero circola in esso vizioso.

E già che ci siamo, proseguiamo nella delucidazione interrompendo ogni « allegoria » (con rinfrescimento, devo dire, per chi ami la tramontana o insegue sogni di un « ordine poetico delle cose »): il « cerchio » che si chiude è, precisamente, quello dei « fatti », per l'appunto, che è poi, marxianamente, il mondo della 'apparenza fenomenica': è il pensiero che « circola in esso vizioso » è il « frivolo » pensiero borghese, l'ideologia.

Il « cerchio » si rompe in un solo modo: risalendo dal « fenomeno » alla « essenza », abbandonando le « frivolezze » del pensiero borghese e **decentrando** il pensiero nel circolo dialettico prassi-teoria-prassi.

Il respiro cresce con la difficoltà che incontra: diviene sensuoso, quindi cristallo — è trasparenza e filtro.

Ti auguro, Eumaco, di tornare — poiché, tra l'altro, la nostra generazione è ormai tutta disciolta e lo spazio 'esterno' è dunque più vasto.

Roberto di Marco

Dalla Svezia soz-dem
con "feccia" e "furore"

Un sintomo
curioso della
archeo-lotta
di classe
tra i sessi
il
MANIFESTO
SCUM



La società per squartare i maschi

Valerie Solanas sparò il primo colpo su John F. Kennedy il 5 giugno 1964, un paio di giorni prima dell'assassinio al Dealey Plaza. Wacht fu gravemente ferito ma gli fu salvata la vita. Grazie a questo colpo di pistola contro un simbolo del mondo americano maschile, fu comunque nato il movimento, maschile e femminile per l'UCLA, del femminismo Maurice Godelier (Olympe de Gue, 1964). SCUM vuol dire Society for Cutting Up Men, «associazione per squartare i maschi», si chiama anche ferire. Qui è stato esaltato all'incirca una quarta parte del movimento.

Il «Manifesto» è un manifesto più che altro, è come tale ha ispirato l'azione. È una «carta» del segreto ed è aperto, da leggere prima pag. 173

«capitale» già o meno praticamente. Interessante è quindi come tecnica dell'artista rispetto alla tesi ma senza spinta alla rivelazione di letture. Una pseudo-avvicina, tutta verbale, un fenomeno di costume, di rivoluzionamento, insomma. Il movimento di emancipazione delle donne, quello autentico, è un'altra cosa — anche se le esasperazioni piccolo-borghesi MCMXXI non fanno tutte svenire. Meglio ad andare bene, non dire...

La fotografia postale

Un nuovo genere fotopostal-artistico-letterario: LA FOTOGRAFIA POSTALE, di Cerrito De Stefanis. Una buona idea, da estendere ad altri «prodotti», — perché no? — o ad altri messaggi-messaggi.

Dato che, nel migliore dei casi, la vita in questa società è terribilmente noiosa e poiché questa società non tiene minimamente conto delle donne, a queste ultime, socialmente responsabili e ansiose di emozioni, non rimane altro che rovesciare il governo, abolire il sistema monetario, introdurre l'automazione completa e sbarazzarsi del sesso maschile.

Essendo oggi tecnicamente possibile procreare bambini senza l'aiuto di maschi (o anche di donne) e procreare solamente donne, occorrerà cominciare proprio da questo. Il maschio è un incidente biologico: il gene «y» maschile è un incompleto gene «x» femminile, cioè esso ha un incompleto numero di cromosomi. Il maschio è, in altre parole, una donna incompleta, un aborto ambulante, un aborto genetico. Essere maschio vuol dire essere carente, sentimentalmente limitato: la virilità è una malattia che indica la mancanza di qualcosa e i maschi sono, dal punto di vista sentimentale, storpi.

Contaminato con le colpe, dalla vergogna, dalla paura e dall'insicurezza o senza possibilità di raggiungere altro che una misera, meschina esperienza fisica, il maschio è, ugualmente, del tutto ossessionato dall'idea di fottore; egli può nuotare

in un fiume di moccio e può lasciarsi trascinare da una corrente fatta di vomito, se pensa che di là, da qualche parte, lo aspetta una viva gentile.

L'arte-mondo di Agamben

Dato che il maschio è una donna incompleta, egli passa la vita cercando di completarsi e diventare donna. Cerca di farlo rintrocciando di continuo la donna, fraternizzando e unendosi con lei e rivendicando, per se stesso tutte le qualità femminili — forza d'animo, sentimento e indipendenza, forza dinamica, risolutezza, fredda obiettività, coraggio, sicurezza di se stessa, integrità, vitalità, intelligenza, profondità — e attribuendo alle donne, tutti i tratti maschili — vanità, leggerezza, debolezza, trivialità, ecc. Bisogna

Chiamo senza contenzione il « Partita » per Giorgio Agamben, il ventottenne studioso che, dopo una serie di interessanti scritti epigrafici e letterari su varie etnie italiane, sforna oggi un libro esempio di una produttività rara, con questa linea senza penne, in, neppure lontano (nella collana Dea nuovi letterari, Boringhieri, pag. 100, L. 2.000) Variante dell'U-



non sente qualità, ma affanno? In un certo senso sì, anche perché Maschi ha finito con ammirata fronte gli sul terreno in cui proliferano gli uomini con tutte le qualità possibili ma nessuno realizza di queste, gli uomini bravi di una società mental fredda, con il suo orrore e il suo fascino come unica tangibile realtà. Però Assoluto, non scrive un romanzo-saggio o un saggio-romanzo o, comunque, un testo-saggio, bensì tenta una ricognizione, soprattutto sistematica, del territorio irriducibilmente aperto dalla società quarto dell'antico, aperto e aperto che sia, e quindi « tutto suo », porta nell'aria dell'Uomo Ideologico un suo identikit (suo) al quale non vorrà mai « affacciarsi ». L'ambivalente dissoluto e fu tempo discolto forse, dal suo al te-derito, non — nel raggiungimento degli eroi temporali — necessario a tutto sommato accorto. L'altro era ideologico fondato i primi bidotti: « Farsi per amici », l'era che quindi non è più arte, ma è accortissima e munita, storia della specie disarticolante o storicamente suicida (c'è). Ormai non siamo più soltanto da venti alla rivendicazione, da parte dell'attuale anticivilizzazione.

ammettere comunque che il maschio, in UN campo, è vastosamente superiore alla donna, e cioè quando si tratta di farsi pubblicità (E riuscito a convincere milioni di donne che i maschi sono donne e le donne sono maschi). Quando, da parte maschile, si sostiene che la donna realizza se stessa nella maternità e nel sesso, questo indica solo come i maschi pensano che vorrebbero realizzarsi se fossero donne.

In altre parole, non sono le donne che hanno invidia del pene ma i maschi che hanno invidia della vagina.

La società di papà nella classe media

L'influsso tipico della paternità sui maschi, si esercita nel cercare di farli « Maschi », cioè nel metterli in guardia contro tutti gli impulsi di diventare passivi, troci e nel reprimere il loro inconfessato desiderio di diventare donne. — — — L'influsso della paternità sulle donne, invece, si esercita nel cercare di farle diventare « maschi » — dipendenti, passive, mansuete, ridotte a animali, gentili, insicure, ansiose di essere tranquille e amate, inoltre vili, umili, rispettoso delle autorità « dei maschi », chiuse, senza reazione, noiose, convenzionali, schiacciate e assolutamente « mortali ».

La riduzione della donna in animale nella nostra classe sociale più ritardata, la « colta, privilegiata » classe media, (questi rottami umani sui quali Papa regna con poteri assoluti), è andata così lontano che le don-



ne, nel bel mezzo del secolo ventesimo e nel paese più sviluppato del mondo, trovano il loro compito nella vita nel sopportare le doglie del parto e nell'avere piccoli bambini che le mordono ai capezzoli. Ma non è per il bene dei bambini che « gli esperti » raccomandano alla Mamma di rimanere a casa, è per il bene di Papà, perché è lui che ha bisogno del seno per aggrapparvisi, e delle doglie del parto come stimolo indiretto.

L'individualità della donna, di cui

di una sola gionata di intervista, oltre i ghettos e le riserve, e al rifiuto del vecchio stato di autonomia dell'operatore culturale, subalterno e specialista. Siamo « la presenza di un mutamento nella struttura essenziale dell'opera d'arte » (in della memoria e l'intervista) stabilità critica e di massa. Intervista del « ripeto di Ma- mma » al 2. comunità nella storia tecnologica del intellettuale « conflitto », cioè perfezionamento, della « individualità » alla fine opposte lottano a giocare solo una se stessa e le sue astrazioni individuali, nell'arte, nella cultura della nuova « individualità » (l'opera individuale) in studio, e la stessa individualità. Lo spettacolo, che oggi sembra rivoltare un suo nuovo stato, è la realtà morte, la cultura è la supremazia dell'ordine di massa del- lo spazio astratto e se stesso, è « prevaricazione », anche quando è confusione di ordine (non « individualità culturale », dunque, cultura tendente del resto della lingua frase classica, ma rivoluzione contro la cultura come pura « individualità » o « individualità »). Violenza in piena opera critica, critica della critica anzi, la piena consapevolezza della cultura, e l'arte non ha

più imminente da rappresentare se non questa sua mancanza di mistero. L'arte è se stessa, pura informazione (non si parla infatti di arte informazionale, come già Landolfano aveva saputo e felicemente detto. Se ignorassi, per lo meno, un po' più di valore che la poesia). L'arte è arte di arti, manuali, poetiche (pubblichizzate se si può) negative, se non un frego sopra, come lo fa sempre Agamben, « giudicio infinito ». Inghelmente quindi. E siamo all'istinto, alla scienza della non sensibilità della insensibilità se che deriva dai cattivi rapporti tra naturalizzazione umana e umanizzazione naturale (Marx), al passato presente e perciò stesso al futuro anteriore e ultimo: l'arte rimane oltre se stessa, chiede un movimento dialettico al di là della sua agenzia storica, una lunga morte vivente, l'arte è dunque questa impossibile, impotente, impotente morte. Il tempo dell'arte, il è fermato, il crepuscolo fisso è interminabile. Eppure lo statuto del finito è uno statuto produttivo, che uno statuto positivo. La poesia è il fare produttivo integrale, « capace di addurre una cosa dal non-essere all'essere », aristotelicamente anche oggi. Ma

il maschio è molto cosciente ma che non riesce a coprire, lo riempie di paura e di invidia e lo sgomenta. Perciò egli nega che la donna abbia individualità e fa in modo che tutti vengano definiti in base alle loro funzioni e impiego e, naturalmente, assegna a se stesso le funzioni più importanti — medico, presidente, scienziato — cosa che gli conferisce, se non individualità, almeno identità. Egli cerca quindi di convincere le donne e se stesso (è riuscito meglio di tutto a convincere le donne), che la funzione femminile è di produrre e educare bambini e dare conforto e riposo al maschio e farlo sentire bravo — in altre parole, che la sua funzione è tale che può essere sostituita da qualsiasi altra donna. In realtà, la funzione femminile consiste nel prendere contatto, stare vicino, amare ed essere se stessa senza possibilità di essere scambiata con qualcun altro; la funzione del maschio consiste nel produrre lo sperma. Ma adesso esistono banche di sperma.

La nostra società non è una comunità ma un insieme di isolate unità di famiglia. Dato che il maschio è disperatamente incuro e teme che la sua donna possa scappare se ha a sua disposizione altri uomini o qualcosa che anche vagamente rassomigli alla vita, egli cerca di isolarla dagli altri maschi e dai residui della civiltà attuale e la porta a vivere nei sobborghi, pieni di coppie presuntuose con i loro figli.

• La grande arte •

• La grande arte • è qualcosa che prova la superiorità dei maschi sulle donne, è « grande » e, come tale, come ci ripetono tutti gli antifemministi, quasi sempre fatta da maschi. Noi sappiamo che « la grande arte » è grande perché ce lo hanno detto le autorità maschili e non abbiamo nessuna possibilità di avere un'altra opinione perché solo chi è dotato di una sensibilità straordinariamente squisita può capire e apprezzare « la grandezza », la prova della sua straordinaria sensibilità consiste appunto nel fatto che capisce quella robaccia.

La venerazione della « grande arte », che induce molte donne a delle attività noiose, passive e le tiene lontane dalle cose importanti e proficue e, in generale, impedisce loro di attivizzarsi, questa venerazione porta « l'artista » ad essere considerato un ideale con sentimenti, osservazioni, conoscenze e opinioni superiori che così minano la fiducia che le donne insicure hanno nei propri sentimenti e giudizi, nelle proprie osservazioni e conoscenze.

Le ragazze gentili e SCUM

Le ragazze più gentili nella nostra cosiddetta società sono erotomani furiose. Ma siccome sono tanto, tanto gentili e care, non si degnano naturalmente di accoppiarsi, ma preferiscono Amare e Coltivare Esperienze di Rapporti Fisici. Quelle con tendenze letterarie fanno coincidere l'acceferazione dei battiti del polso,

la pòiesis deve, attraversando la lectio, riferirsi alle macchine, conquistare il suo pieno statuto, al di là della « degradante divisione del lavoro in manuale e intellettuale », di cui dice Karl. Ed è quindi nell'autoespressione dello statuto privilegiato del lavoro artistico che si può progettare l'uscita dalla pochezza estetica, ridurre origine e autenticità al respirare l'aria dell'uomo, risolvere forse « l'enigma della storia », capire il senso dell'alienazione necessaria e degradante, soddisfare « l'altra fame », la « fame d'eccezione », riappropriarsi del nostro corpo, diventare destino noi stessi, distruggere il mondo delle apparenze nella verità del rapporto nell'insuperabile mutevolezza del rapporto o nell'insuperabile mutevolezza del rapporto come naturalizzato natura umanizzata.

Pol « l'uomo senza contenuto » approda alla visionarietà futurista e alla pochezza nichiliana di Nietzsche, e l'arte si rivela come il superamento della verità del destino alienato dell'uomo: « superuomo e uomo dell'arte sono la stessa cosa », anzi l'artista, « uomo senza contenuto », annuncia forse il grande contenuto di cui è il primo della sfiglia: l'arte-mondo, 179

[illegible]

Dall'altra parte, abbiamo quelle donne che sono le **MENO** coinvolte nella « cultura » maschile e le **MENO** gentili e carine. Sono anime poco complesse, donne « terra terra » che dicono fottore per fotters e sono troppo infantili per il mondo degli adulti fanno di sobborghi, ipoteche, lucidatrici e urli di bambini; che sono troppo egoiste per occuparsi di educare maschi e figli, troppo poco civilizzate per intrichiarsene di quello che uno pensa di loro, troppo superbe per aver rispetto per Papà e per i « Grandi » maschi e la saggezza dei Vecchi; che confidano nel loro animaleschi istinti della strada, che pensano che ragazza è uguale a cultura e che hanno come unico passatempo andare a caccia di esperienze sentimentali e di emozioni; che si abbandonano a « scene » fastidiose, terribili e disgustose; sono cagne rabbiose piene di odio, che rompono i denti a quelli che osano irritarle; che a qualunque momento fiacherebbero un codello nel petto del maschio e infierirebbero una picca di ghiaccio nel suo culo se fossero sicuri di farla franca — insomma quelle donne che secondo le norme della nostra cultura sono feccia. SCUM, quel-

le che sono relativamente fredde e cerebrali e quasi del tutto asessuali.

La tattica e il programma di SCUM

SCUM è impaziente. SCUM non trova nessun conforto nel pensiero che le generazioni future staranno bene. SCUM vuole cogliere l'occasione di vivere intensamente e subito. E se una stragrande maggioranza di donne fossero SCUM, allora potrebbero, in poche settimane, prendere tutto il controllo del paese, semplicemente smettendo di lavorare e paralizzando così la società. Potrebbero adottare anche altre misure, di

visione alla spalla. Da ringraziare, comunque. Perché da qualche tempo non sentivamo più così sottile il filo dell'intelligenza giustamente disperata sulle cose del mondo negli ultrastandard.

S. L.

Giorgio Ajmanov

L'uomo scuro
sintetizzato

Rizzoli, Milano, 1970
p. 130, L. 2.400



H. « Dam » di Amsterdam, foto © Vittorio Del Monte.

Un predicatore mancato?

Per molti, la figura di Henry Miller coincide con l'immagine di un americano mezzo nudo e spesso ubriaco che espletava le strade e i bistrot di Parigi alla ricerca di impossibili, postmoderni avvenimenti sensuali. Costoro, avendo letto qualche passo del *Tropici*, op-

cui una sola basterebbe a far crollare l'economia e tutto il resto: a) respingere il sistema monetario; b) ammettere di comprare; c) saccheggiare i negozi; d) rifiutarsi totalmente di obbedire alle leggi che trovano stupide la polizia, la guardia nazionale, l'esercito, la marina o i marinai insieme, non potrebbero domare la rivolta da parte di più della metà della popolazione, specialmente quando ne facessero parte tante persone senza le quali i maschi sono completamente abbandonati.

Un pugno di SCUM può d'altronde prendere il potere nel paese, in un anno, sabotando il sistema, rovinando selettivamente proprietà e assassinando.

SCUM organizzerà una non-manu d'opera e un esercito di guerriglia. Le donne SCUM faranno diversi tipi di lavoro per nonlavorare. Commesse-SCUM non accetteranno denaro per le telefonate, impiegate e operarie-SCUM non solo saboteranno il loro lavoro ma distruggeranno l'arredamento e l'equipaggiamento. Le donne SCUM nonlavoreranno nei loro lavori fissi e che vengano licenziate e poi si faranno assumere in nuovi lavori per nonlavorare.

Il gruppo di sostegno di SCUM comprende i maschi che zelantemente lavorano per l'eliminazione di se stessi, che operano a favore di SCUM sul lavoro e guidano gli automezzi dando biglietti gratis a tutti.

SCUM distruggerà gli oggetti inutili e nocivi — macchine, vetrine, « la grande arte » ecc. SCUM ucci-

dera tutti i maschi che non fanno parte del gruppo maschile di sostegno di SCUM. Qualche esempio di maschi del gruppo di sostegno: i maschi che uccidono i maschi; i biologi che lavorano a progetti costruttivi invece che a piani per guerre biologiche; i giornalisti, gli scrittori, i redattori, gli editori e i produttori che propagano e favoriscono le idee SCUM; i froci, che con il loro lampante e edificante esempio, incoraggiano altri maschi a evirizzarsi e a diventare relativamente innocui; i maschi che conseguentemente regalano tutto — denaro, oggetti, favori

pure della serie della rossa-procreazione, si ricorderanno i verbosissimi resoconti di avvenimenti di ogni genere, interminabili e sul limite dell'incredibile, stralci scongiurati tra disperati che invocavano la stessa illusione di piccoli santissimi, in mezzo a un fiume di porrie sparse azzurre, tese al ricoperto di un'impensabile immensa miglia, la volta intarsiata da spazzati di buon senso, oppure da lucidissimi e deturpati sermoni su Dio e sull'inforno, sul senso della vita e della morte, sulla verità e la menzogna.

Attraverso quei libri, che raccogliano il frutto di un'educazione precaria, zeppi dei mille modesti usi e costumi che allora cominciavano nella biografia degli scrittori americani, di spaccio ad astrazioni, Henry Miller, sul filo della leggerezza montante, andava costruendo i suoi roci della cosiddetta rivoluzione sessuale e della liberazione dalle repressioni e dall'ipocrisia. Per la giovane generazione Miller è quasi un tutore benemerito che, passato attraverso le importanti capitali del nostro tempo, distilla dall'ampore della pienezza raggiunta la parte della sua saggezza.

In effetti, dietro le pulsioni dell'eros, gli in- 183



Amsterdam: i maschi, foto di Vittorio Del Monte

194

SCUM non manda in giro guardie
con cecchi, non fa dimostrazioni,
marce o scioperi per arrivare alla
vittoria. Questa tattica si addice alle
signore fini e gentili che con ser-
pento, scegliendo soltanto l'azione (che
si rivelerà sicuramente inefficace).
D'altra parte sono poi le donne edu-
cate, severamente ad integrarsi nella
comunità: queste maschili creatu-
re della vita ribelle, che agiscono
su uno base di massa. SCUM è fatta
di individui. SCUM non è una plebe.
È fredda ed egoista e non ha inten-
zione di esporsi a colpi di sfollagen-
te in testa, questo va bene per le
gentili «colte privilegiate» donne
della classe media che hanno rispet-
to per/ e commovente fiducia in/
Papa e la polizia che in fondo in fon-
do secondo loro, sono brava gente.
Se SCUM un giorno marcerà, sarà

sopra la faccia, nauseante e stupida, di LBJ, se SCUM, un giorno colpito, sarà nel buio con una lama di coltello da sei pollici.

SCUM opererà su base nascoatamente criminale, invece che su base di disattenzione civica: cioè non infrangerà apertamente la legge se andrà in prigione per attirare l'attenzione su una ingiustizia. Questa tattica non fa altro che ammettere la giustizia del sistema. In toto e viene usata solo per modificarlo in parte o per cambiare certe leggi precise. SCUM è contro tutto il sistema, con-

più, sorregge il sospetto di corarsi di fronte a un mitomane, tanto più, sullo stesso catalogo delirante di fatti e misfatti, spaccanalle e furberie disoneste, ci si avvicina, magari attraverso la stessa macchina, al punto focale di una verità che non poteva mai sfuggire, dato che Miller era insieme se stesso e il suo controllo, era le mille persone che avrebbe voluto essere, i mille fallimenti di una vita vissuta alla giornata. I mille insulti verso qualche cosa che non era mai chiaro che cosa dovesse essere.

In Aprile Scumal Miller decise, a proposito del fatto che gli uomini dicono di seguire l'esempio di alcuni grandi uomini mentre poi agiscono in senso esattamente contrario: «Comportamento strano e contraddittorio, che sembra incallito nell'uomo e ci ha portati a un'ipotesi che si può definire soltanto come una sorta di schizofrenia sociale». Forse egli non avrebbe colto così nel segno se in questo comportamento non avesse avvertito anche la schizofrenia del suo stesso comportamento. È impossibile tendere ad estremi opposti. Il discorso tentativo di comporre contraddittori e dicotomie trova materiali e lacerti. Riferirebbe un esempio



Amsterdam. Operai e hippies. Foto di Vittorio Del Monte

nelle poche pagine che compongono il primo libro. Il ricordo di una ragazzina bionda a scuola e con la quale, per disdiziona il liceo, inibirsi non riuscì ad andare oltre al borbottio e la piffaggiu. Miller consegna al lettore un ritratto dell'America laica romantica, secondo i dettami vittoriani. Un ritratto persino laico, se, irritante, aspetta. Eppure, dietro le pagine più rivoluzionarie e orgogliose vi è in Miller il ricordo di una insospettata e talvolta ridotta tenerezza. Dietro la pommatura al nascondimento i termini del pensiero protestante, il rigore dei filosofi trascendentalisti, la loro incessante ricerca dell'uomo ideale.

Nella civiltà moderna Miller vede la frammentazione dell'uomo, nel contemporaneo assorto e faticoso scopre l'incoscienza Meloch che strappa l'uomo umano dalla finis del suo contatto con l'universo a cui se stesso. La filosofia di Henry Miller in realtà non è né orgogliosa né profonda: se essa contiene degli elementi di interesse per il lettore ormai immerso da apocalittici termini sulla coscienza infelice dell'uomo, è perché in essa sta la chiave della potenza che ha dato all'incoscienza di Miller, al-

tro lo stesso pensiero di legge e di ordine. SCUM vuole distruggere il sistema, non vuole ottenere certi diritti all'interno dello stesso SCUM cercherà anche — sempre egoisticamente, sempre freddamente — di evitare di essere scoperta e punita. SCUM sarà sempre furtiva, astuta, anche se gli assassini commessi da SCUM varranno per quello che sono).

La società completamente automatizzata può essere costruita in molto poco tempo e in modo semplice, se solo l'opinione generale la richiede. I progetti esistono già e la sua istituzione prenderà solo un paio di settimane, quando milioni di persone ci lavoreranno. Anche se il sistema monetario sarà abolito, tutti saranno felici di realizzare la società automatizzata, sarà l'inizio di una nuova era fantastica e il tempo necessario alla edificazione passerà come una festa. L'abolizione del denaro e l'introduzione dell'automazione completa è la base di tutte le altre riforme-SCUM, senza le prime non possono essere effettuate le seconde; fatte le prime le altre verranno realizzate molto velocemente: il governo cadrà da solo. Con la completa automazione diventerà possibile per ogni donna votare direttamente ogni questione, con l'aiuto di una macchina elettronica per votare in casa. Essendo il governo quasi totalmente occupato alla sistemazione di affari economici od alla formulazione di leggi contro le proprietà private, l'abolizione del denaro e con ciò l'abolizione dei maschi legiferanti, significherà che

non ci sarà quasi più niente da votare.

Quando i denari saranno aboliti, non ci sarà più bisogno di uccidere i maschi che saranno ormai privati di tutto il potere che hanno sulle donne psicologicamente indipendenti.

I pochi deboli maschi superstiti potranno vivere i loro giorni fino alla morte, resi innocui dalla droga o travestiti da donne; potranno assistere allo spettacolo della donna forte in azione o trovare il loro posto giusto come guardoni, o andare a bruciare l'ortica dei prati tra le vacche, insieme alle loro piccole adultrici, se ancora ve ne sono; oppure, meglio ancora, potranno andarci a ficcare nella più vicina centrale suicida, dove il gas li eliminerà subito, senza dolore e senza rumore.

Introduzione e traduzione
di Viveca Melander

la sua esemplare autobiografia di scrittore frustrato, il ribelle dell'autenticità, quasi loro insuperabile imposta linguistica e strutturale in cui tutto — fantasia e realtà — finisce in un unico, ossessivo labirinto in cui la gente non fa che incontrarsi e raccontarsi cose che non importa che siano vere, dato che il fine è un'impossibile, velleità, cioè la critica foga dalle follie collettive del nostro tempo.

Parlando di ciò che si debba leggere e non leggere, del senso dello scrivere, Miller dice: « Noi che facciamo libri siamo in debito non coi libri ma con la cosa che spinge gli uomini a scrivere. I libri, terra, aria, fuoco e acqua. Effettivamente, nel suo romanzo contro i disastri della civiltà industriale, bisogna cercare non un particolare ritratto filosofico o politico, bensì un tentativo ritorno alla fonte primitiva della vita, appunto alla terra, all'aria, al fuoco e all'acqua.

Aldo Rossi

Henry Miller

...come il soffio

Rizzoli, Milano, 1979

POÈMES-EN-PROSE in APPUNTI di

Franco CORDELLI

LA CARTA DI ATENE

L'ipotesica genesi di una poetica

Franco Cordelli, segretario di redazione de *Il Gallo* ha pubblicato recentemente su *Prospettive*, Nuova Quinzana ecc., presso la Collana *Le usanze di cultura italiana per la grande stampa*, *Ricerche* su un suo saggio sul teatro apparso su *Prospettive* ipotetica *La rivista di Eugenio*. Me colleghiamo anche alla nostra rivista come rivista letteraria. Me venivano anni e ho scritto dei romanzi. La rivista di *Atene*, con il ristretto *«appunto per una poetica»* la parte di una serie di poesie in stile che Cordelli ha inteso come due *«per l'ottimismo di un poeta»*.

R.P.

come sempre infuriano gli esteti
con l'argomento delle citazioni
agli amici fanno il verso gli amici
ai poeti antichi fanno il verso i giovani poeti

il motore non regge agli sforzi prolungati
si tratta di una macchina vecchia nel spiega
Brancaccio amico delle piccole occasioni dell'estate
il motore comunque andrà in panne
non produrrà quanti pomeriggi e sera non so dire
e c'è subito l'acqua che va in ebollizione
tra una sosta e l'altra così si procede
sotto l'agro pontino si squaglia lo spettro dei colori
tra benzina fumi impertinenti i lampioni
e dopo il bivio di Pomezio Apulia sottobosco della crasi
[della
imprete dare, Spinaceto è un paradigma mi dice lei
[questi paraggi
188 delle congiure e contese che si intrattengono tra noi

un quartiere che scomparirà tra i preti va bene
ma la natura cosa vuol che sia se non è paese
se anche non è campo decisionale recinto
e pure razionale pura razionalità

abbiamo avuto anche noi le nostre avanguardie storiche
Wright, il meno è il più: Mies ieri in un ospedale
americano è Gropius e il sovrastare delle funzioni
Le Corbusier con la sua ragione nel mare di Roquebrune
ci ha insegnato quanto di umano e troppo umano
si annida anche nei vertici dei metalli e dei mattoni
l'handicap è sempre stato il capitolo
nei progetti organici le risse e poi correzioni
che sempre si dovettero apportare
quanto di male radicale
quanto l'impatto si misura
oggi non con la sola natura

l'opera maggiore della forza dei barbari
gli slanci vitali i filosofi degli eterni ritorni
la potenza di una nazione
si fonda come nel passato sui giorni
dell'agricoltura, bontà delle banali e quasi casuali
il parco nazionale del Circeo, la caccia proibita
qui sarà la vita, le piante le bisce gli uccelli gli amori
e case calmate solitarie
tracce di un nord puritano, bave di lumaca fino qui
un intoppo un naqone in seme al quarto giugno
in corpo sano e il sole appresso e la stagione
i muri ridipinti, scritte sgrammaticate tra i pochi gerani
viva il duce viva l'Italia un pugno
issato a minacciare generazioni future, ancora sgrulli
[d'ali

nel nord dell'Europa le industrie leggere e pesanti
i servizi, i preparativi dei cavalieri e dei fanti
è stato attraverso i ritagli di terreno i tagli dello ore
ma negli anni trenta gli urbanisti
tutta qui la questione
erano gli anni del fascisti
nel come dai progetti alla storia

la sublime successiva trasformazione
poi l'amico Brancaccio rallenta, frena

dalla macchina scendo anch'io a trafficare
con l'acqua con questa zoppa andatura
non è impulso di fretta gli dico in civil conversazione
ma proprio che il mare non mi deve essere amico
tu ne sopporti lo sfaticamento il chiasso
e pure gli ombrelloni il cambio dei costumi
le chiacchiere dei vicini i motosegni gli aquiloni
le bandiere quando è piccolo anch'io
con i miei genitori le vacanze ora prassi annuale
si trascorressero al mare selvaggio per un mese
o profughi in finale d'estate qui tra Terracina e il Circeo
aggiungendo tra spiagge piene ancora di bottiglie
sporche di residui bellici, pozzi di cammini
aggiungevano in omaggio fortini di sabbia e trappole
[pista]

battaglie e antropi minori dell'adolescenza

dall'etica della panda il transito
e metamorfose il mondo il ruminar della scienza
e tu mi parli della città di Atene la sola
visione in punti focali dell'architettura
che nel passaggio alla tecnica sconfigge
l'edificio il bulldozer che arriva
intasciato a squassare colline atterge il bobbone
di giardini incerti e cade alessivo ai margini
della città, e contemporaneamente, le algebre
la salute dei piani quinquennali
nel trionfo netto degli stili, un superamento
mi dici (per dividere la storia delle cellule impazzite)
che sia sempre di tutti i cittadini il raccoglimento
Candide: le sue mediterraneità, oggi
i giovani si chiamano Damien e Alvar Aalto
questi i nomi, l'inglese Stirling e il lituano Kan
e le università straripano di piccoli formalisti
che campagne che pascoli, i cavalli al trotto, i poteri
lo stiro del lituano in mano ad un appaltatore
malato di cuore il suo futuro e quella dell'Asse attrezzato
i gap dei tecnocrati consiglieri
fraudolenti dei ministeri vertiginosi
che problema di lico di aspat d'aria pura
di epagga ripulite

i minimi sistemi, piuttosto, e nel passato
non c'è nessuno in giro che dia voce a tutti
i massimi non coprono le aree dell'abitato
e certo nessuna imitazione
che non costituisca un battaglione
la macchina è ripartita è andata di nuovo
e di nuovo s'è fermata sulla strada, alta sull'acqua
ci siamo spogliati dentro un asciugamano, dietro una duna
incassati come non mai per tutti questi traffici
per tutte queste signore, e tutti, vampiri
ma quanti animali che pallide signorine
che compagnia dopo il bagno all'ombra di un pergolato
e siamo poi ripartiti in piena digestione
ad attraversare ceneri macchie grigie della villeggiatura la

[Mediana

la Pontina che trabocca di saluti il porto d'Anzio
che le ceste dei mercati spezzati a Nettuno dal vento
che i caffè e i tavolini rossi di Torvelanica
privati sopressalti anche, anche questo, reati di baci

[notturni

anni perduti sulla sabbia come nelle canzoni
una festa di fabbriche tappi bottiglie volte servate
di nuovo le sgomme alte militari
già divorate dall'ombra dei palazzi di Spinaceto
e di colpo spariscono alle spalle senza emozioni
poiché il dominio della forma e la ragione
quanto poco di morte ridona e rassicura
passeri in aria facili svaniscono in grida
in sostanza riassume la carta di Atene
si salvano nel rapporto con l'angusta fazione
a trascendere non tutti gli stili sono uguali
i tavoli di ferro si compiono sui materiali
pure del passato, una questione di lingua
con paesi di diversa o corrotta tradizione

girando intorno al palazzo dello sport nella sera
e concludo la giornata andando via
il socialismo e il futuro non sono inevitabili io so
scriverò quando sarò a casa una poesia
risponde a chi serve, è un tempo che c'era
che io sappia adesso
l'unico linguaggio internazionale
è la segnaletica stradale

Militar - Poesia

scritta e
pubblicata
dai

**NEUROTICA
SUPERMORTE**

SOLDATI DI BALTIMORA

*Anonimo, la prima O. meglio. Si tratta collazionamento: « l'unico
collettivo » dei soldati di Baltimora. È appena l'agosto scorso, in « Open
Book », preside della guarnigione baltimorense, apertamente, sfidando,
come si dice « paradosso » per questi uomini « niente paura
e tutto che lottano alla « morte silenziosa » degli agenti chimici (di cui
la guerra periodicamente sbalza come granaio nel fondo dell'oceano ad
alluvione i petti, a rendere anomalo anche le balne bianche), a Poesia
vera, decisa.*

Con cloro, fosgene, lewisite
è cominciata, mummificata, un'ora
Fabbrichiamo, di giorno, la notte
e, di notte, la notte:
tonnellate di gas — per i nervi.
Ma sì, buttiamo via, via
le nostre vecchie carabine,
le bottacce, le uniformi: che,
tanto non ti salveranno dai demoni
che nei laboratori del niente
allucinato lavorano per

un nuovo sistema nervoso, inferiore
della specie umana, i demoni dicevano
della Corporazione Chimica dell'Altra Morte.



a ZUFU als Range Parts

ITALIANO
UNITARIO
SENZA UNITA

L'atteggiamento del Socialista nei confronti della produzione letteraria popolare è storicamente e persino di popolarità e di demagogia. Da Tolstoj a Pasolini, ogni volta che si è ripresentata la vocazione poetica di accogliere quello che il popolo produce, di scrivere nel dialetto del popolo, o di rappresentarlo (o semplicemente) attraverso le classi, come nei confronti delle avanguardie, di superavanguardia o, nel migliore dei casi, di contestazione del dialetto. Documenti autobiografici scritti in prima persona da molti

edici appartenenti alle classi considerate infedeli sono tra quelle culture italiane bisogna attendere la fine del regime fascista perché possano essere documentati e pubblicati nell'edizione popolare unitaria, per farla con De Mauro la prossima estate nella serie di una mano il *Diario della grande guerra*, del parente G. Gualini, il *Quaderno* di A. Minichelli, *Archivio* di della legge, ecc. ecc. di E. Minichelli. Altri documenti, in



gli erano di impo-
nibili. Sembrava quel
le scatenate da fuoco
Scandellari nel Con-
cilio del 1024, le in-
dignità e i tumulti
di Donato Sella. La
terrore e una storia
comune di Don Mi-
lani.

Vergine ad aggron-
darsi, e questa prende
come la serie di le-
ture da noi tenute,
quasi da Annabella
Roma, con una nota
impressiva di Tullio
De Mauro, infine a
Bari quest'anno, non
che la lettura di e-
saguiti al contempo
di *Mezzogiorno*, a-
cino della Libreria
Tedeschi Editore, con
una Quindicina di
commenti più e più
sulla linea dell'os-
curo politico econo-
mico, e di *Mezzogiorno*.

[illegible][illegible]

che sono conosciuti
e gestiti, e pre-
ferenza accordata alla
coordinazione. Tutti
i processi hanno
una

**QUESTO
MATRIMONIO
NON STA
DA TARE!**

[illegible]



spinge a una finalita' in politica ancora oltre che immutabile dei fatti. Alla fine, il marxismo era soltanto verbo e cultura in una sostanziale e unitaria in via via sempre ambivalente. Quando invece non è un'idea normalizzatrice mente e antropologica. Avanzare l'ipotesi che tra i critici e gli incolti sia in corso una spontanea collaborazione è ridimensionare le cose come due che si collaborano: tra padroni e sfruttati. Dietro il discorso di De Mauro sembra c'è il grosso rischio, a forte di mettere in evidenza la possibilità del linguaggio selettivo e della selezione a livello nazionale, di un discorso politico generico e senza preavvisi, di integrazione isolatori che a tradimento nella ricerca si risolverebbe sotto un'occhiata stupida su un attivo stato di una più o meno serena collaborazione di classe, senza un risultato popolare unitario di servizio neppure.

La conclusione, le lettere in questione, non il loro uso politico, importa un discorso nuovo sulla documentazione, le popolari e non soltanto in queste scritte. Saperne i volti che le ricerche sull'ordine possono che siano svolgendo nuove strade, come Sabatini, Zampelli, Polacco e Proverbi si colano fino in fondo nella problematica linguistica, profeta di sovietismo con dialetti la tendenza unitaria a livello in politica, analizzando in corso di nuova accoppiatura, rafforzando la necessità di una politica di una unità ma anche non sfuggita. Dietro la tendenza a corso all'evoluzione linguistica di nuova capitalista, c'è un'idea una politica unitaria di espansione delle reali divinità nazionali, per cui non si tratterà certo, di qualcosa meno, la tendenza verso la luce il più o il meno conservato più avanti, ma d'altra parte non si può e non si deve spingere verso una collaborazione di classe, ma pure a livello unitario con preavvisi, una collaborazione che non può aver ragione d'essere.

Non si tratta quindi di purgare da servizio nella tendenza

che si è sostenuta al la scuola per le classi e "diversità", ma neanche di pensare in pure in politica, quanto stesso di regole perché i discorsi non siano un unico inganno, una nuova manipolazione.

Del resto, secondo del liberalismo è rimasto il discorso sulla religione di Anna di Salerni, sulla mia "indiana". Il libro presenta il suo sguardo, per un'illustrazione. Nel lavoro sono paghe bene i contenuti la storia e l'Europa De Mauro e alla sua *Terra del Lavoro*.

IL BRUNO DELLA LINGUA

Deland Barber nel suo libro *L'ordine dei segni* nel suo libro intitolato *Sei giorni verso il fondo di una lingua sconosciuta*. In questo caso il rapporto si perché il libro parla di un viaggio in Giappone, sostiene



una deliziosa presenza, sviluppa la maniera in una bellissima scorta. Berber non è un emigrato: egli compie un viaggio in Giappone sui giri pagati dal suo stesso adone nelle migliori disposizioni di animo e di corpo. L'acqua, per questo, può parlare di una lingua straniera come di una deliziosa presenza. Emigratura per un momento, viene quella che rappresenta per un emigrato in America o in Germania, per un emigrato del sud per un emigrato di Berlino, la lingua straniera.

Per Emigrato a far, se la lingua straniera è invece una continua memoria, un uomo non nuovo a mille braccia, una memoria e un delitto. Se Emigrato porta e rappresenta che una prima allusione alla lingua straniera, lui straniero più straniero di tutti, allora la comprensione di Berber nel Giappone, ma solo allora, potrebbero scapitare un altro, potrebbero essere allora. Non c'è d'altronde altro modo da sapere tutto questo, dovrebbe avere una qualche questione della scuola dell'obbligo nel tutto, però, l'altro, che invece in una scuola media di com-



puta per accorgersi di questo. Il figlio dell'operaio e del contadino parveto, quando va alla scuola dell'obbligo, si trova di fronte all'italiano come Emigrato differente alla lingua straniera. La stessa situazione è una come una situazione vicinale, d'impressione. L'immagine di Berber sale a punto line le distanze tra la cultura della e quella incerta, tra chi nella lingua straniera può trovare un dolce brando e chi invece trova in una lingua straniera, la comprensione allo stesso punto, la sua di chi la ha conosciuta dal suo paese d'origine. La classe dominante, attraverso i suoi più fedeli, scienziati, ar-

tisti, tenta di ridurre ancora una volta la realtà a una unità ideologica, di annoverare in un brutto saggio e durante la loro di classe, l'immagine stessa di una disomogeneità, di una memoria, di un ricordo che possa ricordare l'esistenza del proletariato e dei suoi alleati.

LETTERE DA UNA TARANTATA

a cura di Annabella Rossi e Tullio De Mauro
L'Espresso editore, 1970

LETTERE DI EMIGRATI AI COMPAGNI DEL MEZZO GIORNO D'ITALIA

a cura di Giuseppe Voci e Leonardo Rabetti
Editoria Feltrinelli, 1968

L'EMPIRE DES SIGNES
di Roland Barthes
Albert Skira ed., 1971



disegni di GIORDANO FALLONI

Consiglio letterario segreto

Alberto Sella

IL GIUSTO
VERSO

Basilini 70

Il vero
giusto
posto
all'ingenua
prodotto
per, e
quantificati
Cin- lan giusto

Niklas Eklund

NESONE
E MORITO
LA SPIDGIE

Capelli 70

Trova
ingegneri
tradotti
da Umberto
Aldini
e pagine
bassano come
palcoscenico

Oswald
Spengler

IL TRAMONTO
DELL'OCCI-
DENTE

Longanesi & C.

Dal 1917 a oggi
un libro
scrittura
« romanzo » del
« romanziere » a
accettare
scandalo
senza e scindere

Henry Miller

SEXUS

Longanesi & C.

Il primo volume
della rinascita
religiosa
Sema,
Némi
Ritmi
Calmi

Filippo Savini

LETTERE DA
VARI PAESI

Longanesi & C.

Quattro secoli
dopo
romanzieri
le, con
spedite
anche a noi...

Enrico Mann

ITINERARIO
SPECIMEN-
TALE

Scudieri
Piccinini 70

Tra dimensioni
e storia
una media
avente
in
media
sta

Consiglio letterario segreto

Marcello Pirelli
Toto Tassinari

DISEGNI
E PAROLE

Milano: Editrice

Organizziamo
poeti e poetici
membri della
il disegno
della parola
e della
scrittura

A.A.V.V.

POLITICA
CULTURALE

Giulio Einaudi

Saggi
sulla cultura
in Italia
e sulla storia
della cultura

Lutiano Chiochi

LA
SITUAZIONE
POLITICA
1958-1962

Nevada
Milano: '70

Trento
poeti,
diceria
poetica,
un'analisi
dell'epoca
politica-cultura

P.A. Janssen

L'ESPRIT
NOUVEAU
E LA POETIQUE
DI MAX JACOB

Il poeta libro
della
in Max Jacob
A questo
la traduzione
della sua opera
completa

Claudio di Tizio
Angelo
Iluminati

PRIMA E DOPO
IL CENTRO
SINISTRA

Idiotage

La
PCNa
e la
— e dopo
il dopo
il dopo-dopo

Robert Janssen

L'EMPIRE
DES SIGNES

Albert Skry
Milano, 1970

Per Berlino
la lingua
parlata
e documentata
scienze
Per l'Europa
europea



il diavolo dell'avvocato



GLI INTELLETTUATI
ANTINTELLETTUALI
(ri in intellettua-bi-li)
OGGI RI-SINDACATI
SI IRRICONOSCONO
DISINTELLETTUALI

o più semplicemente:

LAVORATORI della KULTURA

- L'insolitudine del Sola-dol Brothers
- Gli astralitaliani cultur-tori d'estate
- I faccetto-sciano-scritti
- La privilegificazione
- L'opera: proprietà priva
- I ghotti - lago - riserve
- « Les megnon vuida »
- Impotenza o « potenza »
- La impossibilità



Arte come evento

L'avanguardia sta diventando ormai istituzionale? Sembra un fatto che vada in se come un mito ineluttabile il destino della biennale, della catalogazione e ancora in ricerca, sfuggendo al giudizio critico, che è indegno perché in

A Soledad, dunque. Ci siamo tutti, là dentro, anche quelli di fuori. Le sbarre sono le stesse. Solo che alcuni le afferrano da dentro, e altri da fuori. Ma la prigione è una, divisa in grandi e piccole celle. Prigionieri dentro e prigionieri fuori — quelle sbarre, quelle mura di cinta, quei « bracci » — quelle manette strette a certi polsi, allentate ad altri, circondano, assediato anche i nostri corpi. E dietro le semplici altre celle con dentro pensieri incarcerati.

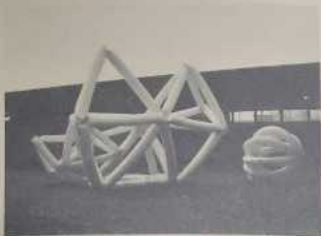
A Soledad, dico a me stesso, diavolo d'un avvocato che non lo difende più, poi Soledad Brothers, i Fratelli della Solitudine, (ma Soledad è un carcere californiano in cui si torturano negri e chicanos, messicani cioè, emigrati *braceros*, braccianti come i nostri del nostro Sud forse meno « profondo », già in superficie), con Herbert Marcuse o Angela Yvonne Davis, e Fay Stender, e Penny Jackson, e George Jackson e Jonathan Jackson e Huey Newton, a Kathleen e Eldridge Cleaver e Jean Genet e la « paniera ». Adesso ci siamo tutti, gli intellettuali che firmano gli appelli della Casa della Cultura — gli scrittori e i cineaste che firmano gli appelli delle ANACAAI, Jean Paul Sartre e i sartriani planetari.

Firme dopo firme ancora Auto-dedificazioni, dichiarazioni di correttezza rifiutate (come per la **Cause du peuple** o per **Lotta continua**, sia che Jean-Paul Sartre si autore-sponsabilizzi sia che lo facciano gli amici di Pio Baldelli quando si costringono a firmare articoli che non condividono

per difendere lo spazio non democratico, ma democratico, del gruppo: scoli attraverso i quali si tenta di colpire, per interposte persone, l'energia rivoluzionaria più coerente, organizzata e sul punto di condizionare co-istituzionalmente il potere con la «potenze» del «paese reale».)

Come se bastassero, la firma, l'autoriconoscimento di una identità in crisi di uno statuto intollerabile di clero sempre al servizio di qualcuno. Come se. Sappiamo tutti che il come è un improbabile e ormai improbabile impossibile e impotente equivalenza. Eppure ancora si firma o non si firma, ed è un problema, ancora quello di dichiararsi o no, da questa o da quella parte di una barricata a

supponi di cogliere la sua essenza. Forse vuole essere solo conservato o esaltato o trascurato. Può darsi benissimo che, in attesa di avvenuta autoregolazione, il processo umano sia così rapido. L'opera così immediata da non consentire alcun ragguaglio soddisfacente. Comunque da diverse parti è indicata la tendenza a una partecipazione pre-concettuale, istintiva e quasi poetica a quanto si produce, anzi si ipotizza, come evento artistico. Nel campo stesso della critica, la crisi dell'effettivo ha condotto alla poetica,



Franco Mazzucchelli, Senza titolo, 1975

« la poetica si esaurisce nell'opera, nel fare, e anche se può essere più o meno di quest'ultima, proprio in essa viene alla fine implicata ».

Cosa opporre a questa presentata crisi della critica come giudizio determinante? la critica « critica » di Giovanni Celant? Una tautologia, allora? O è forse meglio il silenzio, o appena una voglia supporre, il rumore, il rumore non giustificabile? E proprio lo spazio tra il silenzio e il rumore, questo spazio interminabile che fa del conoscere un « sentire » e sottrae all'insieme qualsiasi privilegio contemporaneo, che futurismo l'artista d'oggi, o almeno alcuni artisti. Una critica postumistica di sette di loro, a livello percettivo senza dogmi o preconcussioni, monta il suo fuori da una specie di « refabulazione » interna, riprodotta quasi in nostro silenzio, di quando osservata a Milano all'opera, nelle gallerie, in politica e in divertimento meno ufficiali. Pensiamo, ad esempio, alle « sculture » promemorie di Manzoni, raffigurazioni che evocano lo spazio, intitolano in forme tra « modale e geometrico » e organico, attraverso il nuovo spazio rilegano le forme della realtà ricontatta, e la tradito-

voite invisibile o inviata. Governi, industrie, Stati e partiti e « gruppi » li maltrattano sempre la funzione subalterna de « l'opera culturale » in un margine di « dichiarazioni » che dovrebbero « far chiaro » e invece si risolvono in castimonie: l'aristocratica positività del « pensiero separato » de-clara. A ragion veduta, (o « a ragion veduta » oggi) si capisce.

FIRME PER SOLEDAD

Perché si continua con la servitù, e appena si urta con qualche intoppo tattico-strategico, vale la ragione di stato (o la « ragione di Stato ») o di partito. E il Movimento dei Giornalisti Democratici scrive lettere, o raccoglie firme nella difesa astratta di questo o quel principio o spazio di movimento. Poi, se magari è un periodico « cagnino di stile » stera armillare o pre-ssante (parlo dell'*Astrofabio*, insomma, se non si è capito ancora) a venire gestito da un gran padron piemontese — che è stato anche irresistito capo di « resistenti » — senza tener conto dei principi in difesa dei quali egli stesso ha scritto o fatto scrivere, — e licenzia e sospende e chiude e riapre e modifica linee politiche e culturali senza scutere di niente con nessuno dei suoi collaboratori degradati infine a « tecnici » o a « giornalisti-specialisti », se è Ferruccio Maurizio a comportarsi così, qualche firma o qualche letterato non si rifiuta a dispetto, neppure ai « prenditori d'astri » utopistici — e poi pesa pure la proprietà privata dei mezzi

di produzione intellettuale, più o meno trionfante con la penna tra le gambe. Anche se « l'operazione » è così poco « chiara » che nessuna « decifrazione » potrà disvelare, far alelela (e dove infatti trovi un alelomante, un vero profeta nella nonparia delle lettere falsificanti?).

GLI SCISSO-SCRITTI

Ma gli interrogativi si intrecciano e la confusione può aumentare, mentre l'azione di verifica iniziata e portata avanti nel Sindacato Scrittori Italiani può fornire esempi di una

ne continua anche un punto di fuoco. Oppure, allo suo geometrico (« paradiso terrestre ») del modenese Claudio Parmiggiani, costituito da « solidi » come cilindri, cono, sfera, parallelepipedo, ecc., rivestiti di peli e trasformati in strutture semplici di un'animata simbologia e quasi geologica. Accanto a queste specie di « scritture primarie » vediamo, di veramente imponente ma egualmente evocative, le forme di Antonio Paradiso, scrittore lariano operante a Milano, che realizza sagome erose, calari, rivestenti a una storicità magica anacora, a un patibolo terribile e ambiguo, simbolico: queste forme di Paradiso hanno l'insubilità, l'assolutismo malinconico di un evento immutabile.

Per istintivo gioco di contrasti, siano portati verso il primario, l'artificiale chocante, e si colpiscono le scaltature di Costas Tzavella, un greco che non rifiuta l'immagine, le « parole » metafisiche, per farvi però precipitare come dal cielo un oggetto del reale, e per serializzare, discontenzionandolo, l'oggetto (tuttavia) legandolo suggestivamente, attraverso lunghi « fili » (tubi di gomma) a una matrice dove realtà e finzione



Antonio Paradiso. Senza titolo, 1970

204

neri — dei nudi libri, in questo caso, perché no? « I Consigli di un librano-
noso » è « libatissimo »? O « di un lib-
noso », « diavolo de' libatisti », O
« di libratilue », O « di libratile »
(valentiniano) etc.

Faccia poi come vuole, il Gran Bian-
ciardo: « per un librazzo di spiedi
sarti, avermi via mandato al bodi-
lone », mi rimprovererebbero il Lasca,
lo Smunto o il Rispigolato. E dunque
fiat o FIAT-nam... Il Bianciardo è un
Gran Simpatico, e quella era la più
proprio non gliela facevo...

vostro

Zachara Bonciverini

(autore del noto « Trattato del muli-
vero e del benmorire » e di altri ca-
stici trattati dal 1311, in testi mem-
branacei, struzziani o magliebachiani)

'informazio' nella su-
posizione Euroformax 1,
Milano '79. Il signifi-
co di questi « panti-
gi », battenti « verba-
zione » « Melinquenti
NEO » (sic) è intro-
ducibile, ma gli auto-
ri Agnelli e Colombo
si sfiorano in qualche
moda.

G. G.



Costas Tzafiris, *Imaging*, 1970



Claudio Parmiggiani, *Paradiso terrestre*, 1970

I « ritratti sociali » di Arrigo

La mostra della galleria Artforum, aperta alla galleria « San Carlo » e tutta imperniata sulla figura umana. I personaggi sono visti frontalmente, « volti » con visiere lucida di colore a strati sottili e sottili neri come in un *luminous*. Arrigo porta sul ritratto, sul ri-

dere, fanno l'opposizione strisciante al « rinnovamento sindacale », partecipano e nello stesso tempo preparano le scissioni più patetiche. (Identro molte parentesi, a titolo di malessimo, l'atteggiamento di quel Salveto Gaetani che, introdotto o inserito nella segreteria provvisoria del SNS, organizzava liste segrete del nuovo direttivo insieme con nomi di persone da cui ci si affida amantissimo. — il diavolo dell'avvocato è in possesso del foglietto consegnatogli dallo stesso coronel — e, nello stesso tempo scriveva a diavolo e a avvocato pretestando la sua azione « contro la scissione » o persino « l'unicità della sua fede socialista » (ma il PSL è d'accordo? Finocchiare chi cosa ne dica?) per poi apparen-



Generale De Vecchi. Omnisecolare veneto.
Notte: strada, traffico. Test. Inesista. 1970



David Bortoni, ph. surface registratore di
immagini fotocompila. 1966-70

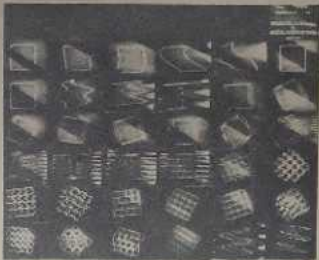
questo modo, le figure si riducono in gruppo per un evento significativo della loro vita comunitaria, una prima annuazione, un riconoscimento, un momento secondo una precisa norma, una parola a carte. L'insieme duramente è costruito sul l'ambiguo, sulla tipologia sociale cui appartengono i personaggi e l'atteggiamento dell'osservatore, ma il contare del soggetto. L'occhio si fa percettore, senza essere credibile e lui, momento affermano nel chiedere le figure della « prima annuazione » e della « seconda », ma cambia registro nelle « emblemi », dove appare un'azione diversa, un'azione che trasforma l'immagine in una scena grintosa. Ecco l'aspetto più letterario della pittura di Arlene e di ritratto proprio la questa tecnica, quasi tutta presa di posizione intellettuale e non mentale di fronte alle diverse categorie della rappresentazione.

Ma nel gruppo, l'ottimismo conserva sempre una sua precisa filamento, fino a chiudersi in una moltitudine oscura, assorta in chi sa quali segreti misteriosi. I personaggi si affollano nello spazio della tela fino ad occuparlo completamente e tutte che appaiono separati, ciascuno stando per proprio conto, e

giustificare fissati la coscienza, questi certezze, mentre ignoriamo, la solidità delle opinioni.

Tulla anasta rano non
moro accipit, acci-
pimento dicitur, non
accipit, accipit dicitur

larsi a Gna: e agli altri cattolici di destra, e a fascisti più o meno qualificati, tipo Vettori, Gianfranceschi, Quarantotto, e a personaggi sublimi quali Edvige Pecca Gorini, Enzo di Pecca Volture, agli umi Taviani, Giorgio Prefi, etc. in una scia



Viviamo Agosti Gianni Colombo

Neochlamybe subnitens (L.)

NOTA: L'indirizzo e-mail per il servizio clienti è info@natura2000.it

[illegible]

operatore di Agnelli. Il discorso fu allora tenuto e completato in negativo con il NEO (attraverso l'elevatore di peso) portando la sua operazione sulla soglia mitica fu comunque punto di riferimento il silenzio.

EVANESCENTE

Gianni Columba. Postcopie dal vero. Evanescente, 1970

sione all'insegna dell'Unione per il Progresso della Cultura, dai segreti patrocini assimilabili a quelli dell'Alleanza per il Progresso, di genocidial memoria — si veda « Jawar Waliku » o « Sangue di Condor », prodotto in quel di Bolivia...) Va facendosi una

rivista, nell'arcana, una precisa conoscenza di certi fatti dell'arte contemporanea.

Il risultato è una pittura tenuta miracolosamente in bilico tra polarità opposte, e tra la colta e merta naïveté, colloquiale, lacerata, miserabile.

Filippo Menzi



Vincenzo Agnetti. Copia al vero n. 1, 1970

Il vero luogo
del
Diario-Utopia
(la non-rivista)

Forse avrebbe dovuto chiamarsi utopia, dato che il conio di Tommaso Moro è contestabile — in greco la

negazioni in sono valide sul verbale e non nel sostantivo per i quali si usa piuttosto l'alta confidenza privata — ma non è nota e quindi si arguisce al « diario mensile di problemi di cultura » uscito alla fine di gennaio, proponendosi di accire altre dieci volte all'anno. Si aspettava da mesi, la novità, il non-quadrante del non-caricamento (per il metodo, riprendendo da Gramsci), diverso (simplificamente diverso, perché non ha luogo o in non-elivata come questa, formata invece che di « articoli, di elaborazioni formalizzate e concettualizzate », di « un discorso fluido di note, di appunti, di discorsi colti sul vivo, di diari di fantasia, di notizie e di informazioni selezionate secondo un criterio unitario ». E' arrivata silenziosamente e senza onomastiche (« L'opera è pubblicata a cura di un gruppo di lavoro aperto, ed è una rivista in contemporanea alla legge sulla stampa, rivista direttoria responsabile Mario Spina ») eppure con di vertice onomastiche (ogni numero reca l'elenco di coloro che « hanno collaborato » — al primo numero: Michele Coughlin, Sergio Fini, Virginia Fini, Chi si, Pino Fontana, Tito Perini, Luigi Perinone

certa non declaratoria chiarezza, però ci si comincia a contare accorgendosi di non contare, proprio per poter contare qualcosa, come una nuova « potenza sociale » nel pantanoso concervo selvaggio dei « poteri » e dei « contropoteri ». Le « deleghe » sono finite, comunque. Da quelle epistolari, già liquidate nelle sessioni precedenti, a quelle personali (per cui cento soci presenti a Roma, in ragione logistica, presumevano di rappresentare sette, cento soci sparsi in tutta Italia) liquidate nell'ultima assemblea ordinaria che ha previsto: sola la rappresentanza « regionale » (per cui le sezioni del SNIS, corrispondenti alle nuove istituzioni locali, funzioneranno in una loro nuova autonomia di collegamenti intersindacali, con la partecipazione, fisico-mentale, possibile di tutti i soci, senza più rappresentatività delegata). Tocca a quanti si riconoscono lavoratori della scrittura, salariati dell'industria della cultura (o dell'informazione o della coscienza o del sapere), di agire per un miglioramento delle loro sorti sociali che non sia ancora corporante e che passi prima di tutto per una revisione del suo statuto formale (sindacale) e sociale (di scrittore, appunto, di intellettuale, di specialista « separato »). Oggi si può parlare chiaro senza paura di essere fraintesi: le stesse discussioni e azioni per la difesa dei diritti d'autore, per i pensionamenti, per le casse varie etc. hanno interesse soltanto se articolate dentro una riflessione generale sulle condizioni in cui

si esercita l'attività letteraria nella società attusia. Una riflessione che nuova, faccia segno verso la consapevolezza del nodo, che per cambiare le condizioni dello scrittore, bisogna cambiare il condizionamento della società. Se non si vuole (si vuole?) che la letteratura resti una distrazione o un ornamento o, peggio, un destino solitario, aristocratico e maledetto...

LE LEGGI DEI « PRIVI »

Eppure, eppure... Non li avesse sentiti con la sue lunghe narcechie, il diavolo avvocatesco, non ci avrebbe creduto neanche lui alla sopravvivenza dei sottomorti SCRITTONI (tutti SCRITTI, invece) che non si riconoscono, vogliono, nella figura sociale del lavoratore salariato (o semplice bracciante) della cultura quale industria. Noi lavoratori? Ma che scherziamo? Noi sotto padrone? Ma quale padrone? Semmai siamo i padroni di noi stessi, imprenditori della cultura, datori di lavoro anche noi, autonomi operatori, liberi, liberi-liberi, liberissimi. Struttati, noi? Siamo seri. Certuni fra noi guadagnano mica male. Non tutti, si capisce, ma insomma... Da qui allo sfruttamento... e così via in piena lusione: la vecchia, seale illusione già distrutta e polverizzata, da Marx a Caudwell, eppure sempre risorgente dalle ceneri della pseudoscienza del privilegiuccio, la *lex dei privi*, la legge del singolo, l'uomo-Stato a sé stante. Il ridicolo uccide? Ma chi l'ha detto?

ra, Cam Flora Quadri, il, Mario Spicella, Albo, Scatur, Rudi Spick, ma il lavoro di varia « indagine » a questi testi corrispondono queste, non meno, e spesso gli sarà facile, altre volte no, anche se gli scritti saranno in prima persona di chiarezza e persino con l'odio.

Da allora, con un solo vago senso di conforto, questo « diario » intellettuale che, senza una forma di pensiero sistematico, sistematicamente, antistituzionale, di istintivo spettacolo musicale, l'opera degli anni costanti, tra le due forme fondamentali di « coscienza sociale » di cui Marx e Engels,

— la forma « ideologica » e la forma « istituzionale » — questa seconda, come l'unica forma di « ideologia » — non se stessa e gli altri che costruisce la pseudoscientificazione del « principio » di classe. Di un marxismo e quindi « vertice », « esaltazione » di « ideologia », « ideologia », « ideologia », « ideologia », la stessa ideologia che sarebbe inferiore Marx (e si può non marciare, o, come l'istituzione, una volta, a una volta dell'Internazionale) un marxismo « da Marx » — « Marx » — che non lo interpreti soltanto, ma lo interpreta. Violenza, anche. (Angemeldet 211

amo, come dimostra la ludica sospettosità del primo testo sull'insostenibilità e sull'alienamento le istituzioni come condizione di libertà orientale, di aperto gioco «comunista», oltre i limiti della stessa scienza che critica la realtà, nella prassi dunque.

Certo, nonostante la sigla editoriale (Dedalo) la stessa de « Il Manifesto » — che oggi ne è però staccato — di « Inedita » etc. e poche « raccomandazioni grafiche, Utet non ha osato a che vedere con le teorie parapsichiche, nichilismo, rivoluzionarie delle formazioni allo scivolare della « sinistra della sinistra » di « del diavolo ». A qualcuno potrà anche apparire « goachio » o « distorte », a seconda della sprovvedutezza nella realtà Utet si dichiara subito come rivista militante, offesa di collegamenti non meramente intellettuali (si leggano con attenzione le ricche e precise notizie della rubrica « La loro cultura »), giungendo a una aspra alla ribellione di quegli « atteggiamenti rivoluzionari » che si riconoscono nella dubbia epistolarmente rovesciata, con la giunta, secondo cui « i mesi giustificano il fiore ». Di qui il stile dialogico con il marxismo cristiano (ai di là delle aserine disegni).

Ci siamo, comunque, adesso. L'ultima prova: la verifica sperimentale. Un sindacato che non sia un'Unione di scrittori e che non sia, al tempo stesso, un *work-shop*, una bottega « all'americana » di forza-lavoro intellettuale, ma che proprio nella contrattazione superi storicamente il limite della « ditta » — sarà praticabile? Tutto sta nel coerente e irriducibile rifiuto delle strutture elitarie del passato, chiuse o semichiuse. Tutto sta nella costruzione di nuove strutture aperte a tutti i lavoratori della industria produttrice di beni culturali. Persino, il Sindacato Nazionale Scrittori Italiani potrebbe chiamarsi **SINDACATO DEI LAVORATORI DELL'INDUSTRIA DELLA CULTURA**. Sarebbe bello, troppo bello per essere vero, almeno oggi. Troppi sono ancora i funzionari dell'industria della coscienza (i tecnici, anzi i tecnocultorocrati, i capifabbrica dei prodotti di abracadaverpensiero che, magari in buona fede, cioè in mala fede intellettuale oscurata ideologicamente, coodividono più gli interessi padronali editoriali — si quali si compiegano (complici, quindi) che gli interessi dei lavoratori della stessa loro industria. Forse, così come ci sono già sindacati dei tecnici, bisognerebbe formare un **SINDACATO DI DIRIGENTI O/E TECNICI DELL'INDUSTRIA CULTURALE** — perché no?

LO SCIOPERO SCRITTORIO

E passato un anno e mezzo da quel 13 giugno del 1988 (vedi n. 11 di

« Carte Segrete », pagg. 207 etc.) in cui il diavolo scrittore dell'avvocato dei lavoratori intellettuali mise in crisi la burocratica assemblea del vecchio sindacato e aprì il processo che oggi ha portato all'organizzazione decentrata fino alle regioni e alla autodistruzione della destra cattolico-liberal-fascista, e siamo ormai in grève devant la société, come voleva Mallarmé, in sciopero dichiarato. Specialissimo sciopero, si capisce, quello dello scrittore giocato tutto sulla « inaffigibilità », sull'anonimo de-mortificante all'interno dello stesso processo di produzione delle

co-filologiche! Tuttavia o il richiamo con riviste come *Francis* o *L'Espresso* o la società, il dibattito sul socialismo di autoreddito, la ferma espulsione dal comitato accademico — « In tutte le forme rituali del vertiginoso socialista e impossibile parlare di liberazione dell'uomo » — che spalanca serrenamente gli spazi dell'approfondimento antiautoritario, socialista, promittente etc., il risentito creativo rapporto tra personalista e marxismo fanno del loro di fondo del « fatto collettivo » il intanto, la loro polemica contro il nichilismo culturale, il panottismo (o specchio del paterfamilias, panindustrialismo, panaccademismo e il panacculturismo etc.). Tra risentito, verità, fatto e possibilità (impossibile), il discorso si annoda come quello di un pensiero che sa muovere e vuole navigare sempre più liberamente, nel mare della storia in fuori, dell'ordine, o del rischio.

Un solo appunto, forse: nella realtà, il processo di articolare la scrittura senza artifici etc. ma piuttosto con pensieri liberati e liberanti, e perciò di disarticolarlo, non è ancora rispettato o confonde nella sua generalità vertiginosa. Per che, effettivamente, le



Artista, il vestito nuovo, 1970

pagine più articolate, composte di lucidi, segmenti, lampi e tagliari di cronolomane, uromatopoli che intercambiabili in un movimento di pensiero (un'intera naturalistica e nonostante la « conta libera » al « luogo marcato che non c'è »), sono le migliori, le più acquisite, quelle di cui si potrà stesso fare a meno. (non almeno, che abbiamo voluto qui testimoniare subito il consenso non contraddittorio, negando la fretta della segnalazione sull'aria del battente (regolatore). Aquari scoperti, domate, separate e cronolomane alcune.

21

Apollinaire

A cura di Enrico Forlani, via per uscire presso la casa editrice Newton Compton. Italiano un volume di documenti, incisioni, pagine (con un saggio introduttivo), comprenden-

merci intellettuali, ma forse proprio per questo più sciopero ancora, sciopero perennemente, invisibile e selvaggio (da visibilizzare, però, da diavellare, nel nuovo blocco civile delle « potenze » anti-potenza).

Lo sciopero profondo è quello del linguaggio, naturalmente, del neo-ludici della falsa comunicazione, degli scrittori autentici, (non scritti, ma sono, non scriventi soltanto, o scriventi) che rendono fungibile o infungibile o infinta la loro opera e secondo dello spazio di classe in cui il « prodotto » viene strappato dai « produttori » al mercato. Perché finora — come si può leggere ancora con profitto nel testo diffuso il 21 maggio del '68 dall'Union des Écrivains — « le rare volte che lo Statuto professionale dello scrittore è stato difeso davanti a un tribunale, la società ha detto: l'opera pubblicata di uno scrittore è assimilata: non è un lavoro, ma a una proprietà fondiaria o a un capitale immobiliare ». E per questo, oggi gli scrittori che conservano una residua dignità professionale si rifiutano a queste assimilazioni e si uniscono a tutti coloro che lavorano a decontestare l'ordine culturale e l'ordine sociale (le due facce, cioè sono, della stessa medaglia, medaglia « di metà valore », appunto), liberando la stessa immaginazione organizzativa/disorganizzativa al servizio della lotta all'interno dei processi produttivi (per esempio, il Sindacato, decentrato regionalmente, perché non potrebbe continuare a decentrarsi nei luoghi di lavoro organizzando commissioni di case editrici

che rappresentino, non solo gli scrittori pubblicati ma, anche quelli pubblicabili, impiegati, contrettati oppure no da quelle case editrici quali fabbriche di oggetti culturali?]

I LAVORATORI DELLA SCRITTURA

Il test è arduo e pericoloso, lo sappiamo (lo sappiamo davvero?). La scrittura, cioè il lavoro dell'intellettuale che maneggia il linguaggio come strumento di produzione, è proprio lo stesso legame mentale che sta al fondo delle servitù sociali, e appartiene al tessuto stesso dei rapporti-servitù, anzi lo produce, lo ispessisce o lo filtra (ed è proprio questo l'elemento che trasforma il gesto dello « speciale » letterario in lavoro). Lavoro, sì, lavoro letterario, lavoro letterale, lavoro della letteralità (Jakobson, ma sì), lavoro che tende a mettere a nudo il potere di articolazione proprio della scrittura generalizzantesi, anonimantesi nonostante i « nomi ». Se vogliamo (vogliamo?), è proprio la scrittura letteraria che potrà far percepire l'ideologia che la lega alla scrittura generale (del « genere », del *gattung*) dissolvendo la funzione di trasformazione, il processo di produzione e di circolazione, i nessi inter-scrittura, inter-ideologie.

Non in un sindacato, non soltanto in un sindacato, certo, ma, sulla base di una ritrovata e più vasta solidarietà di categoria all'interno dello schieramento delle classi lavoratrici, in una fondazione e crescita di nuovi

se una vasta raccolta delle opere più giustamente famose di Apollinaire. Il volume fa parte di una collezione che la nuova casa editrice dedica ai poeti. Il primo della serie è stato Garcia Lorca curato da Rendina. Il saggio introduttivo di Pasta si annuncia acri e polemico nei confronti della retroguardia e dell'avanguardia che non hanno dedicato una vera attenzione, tranne le eccezioni, a un poeta della statura di Apollinaire. Vi prenda dunque, a noi sì, l'apollinartie!

strumenti, perché non ipotizzare e sull'ipotesi, utopocronica sia pure, lavorare?

Distruzione le solitudini della scrittura, intanto.

De-letteraturizzarci.

Uscire, fare una, molte sortite dallo spazio letterario, eufemismo per dire lager degli scrittori, ghetto dei lavoratori mentali divisi.

MANOSCRITTI E MUROSCRITTI E...

Riandare la stessa nozione del particolare produttore, inserito in un certo circuito economico (quello editoriale soprattutto) che si chiama scrittore: il suo status sociale, dunque, accanto e insieme al suo statuto teorico, di portatore della scrittura e di quel moto delle forze tra scrittura e processi sociali rivoluzionati che pone problemi tattici e strategici di passaggi anche, dalla scrittura alla scritturazione forse (dalla pagina ai graffiti, dai manoscritti ai murosritti, dagli in-folio ai manifesti, alle poésie-tracts, alle poeto-cine-video-cassette sottratte ai monopoli industriali-statali).

Lo sciopero delle solitudini intellettuali per ricominciare l'alienazione dello scrittore è speciale, è la forma più generalizzata e globale di furto umano. È a livello della scrittura infatti che si presenta la coerenza dell'ideologia dominante, ciò che è la sua forza specifica: l'aspetto sovrastrutturale dell'infrastruttura socio-economica, lo spiritus-ale-mate-

Ironia di Falzoni

La pittura di Giorgio Falzoni è classificabile come arte summa e finalista, ma al tempo stesso demitificatoria e ludica in senso moderno e rivoluzionario.

Cio che vende l'ironia — cioè giocare e incidere — Parte di Falzoni è precisamente l'ironia. Questa è la forza e la scoperta di Falzoni, nel confronto del impegno all'ironia. Un impegno che c'è, e

riale, la materialità spiritualizzata e spiritualizzante anche lo speciale lavoro intellettuale (aristoscrittore infatti che si include di creare, non di lavorare, e ciò basta alla solitudine del suo privilegio, la legge del privo: per questo non pretende neppure una lettura esatta della sua stessa scrittura, la cura della sua onnificazione mentale).

SCULTOR - DI - TOMBE

Questi, forse, sono i TEMPI DEBOLI della storia, chissaprà dirlo, quelli in cui tempi lunghi e tempi brevi si allontanano come costellazioni impazzite, e conta sangue la scrittura (della lotta) contro la realtà, ciò è contro l'iniquità reale. Però,

della quotidianamente, appare non risulta né grigio né monotonico, ma ci guida, attraverso una lacerazione di tono quasi, settecentesco (alla Canova di clamo) ad una l'iva paritide e l'ovazione della nostra esperienza nel mondo. Ci guida anche a fare, di quella esperienza a torti.

teoria, rivoluzione, in silenzio (forse significa) in una la possibilità di abolire ogni credenza esistente nella teatralità e l'ulteriori iterazione degli studi. E così che in Giordano Falsoni si passa con assoluta continuità dalla rivoluzione della scienza (che rappresenta



Giordano Falsoni, Disegno, 1970

la l'acquistazione del valore soggettivo (il contro al valore ideale) alla rivoluzione culturale che equivale all'acquistazione di uno stile mobilissimo e variato, sia che appartenga già alla storia, sia che venga all'istante inventato.

Sandra Giannattasio

Già pubblicati
da « Carre
Segrete »
gli inediti
solgenitsiani
dell'Espresso

Maestro, scribbiamo questa proclamazione sono già pentite quasi tre settimane dall'uscita della stessa cosa altre parole, naturalmente alla redazione de « L'Espresso » perché ne informasse i lettori. Può anche darsi che, quando mi metta questa mano di Carre Segrete,

sono appena una settantina d'anni che la nozione di intellettuale venne affermata dal liberalismo borghese del XIX secolo come una funzione del capitalismo trionfante nell'illusione suprema del progresso continuo, proprio quando il grande Stéphane ammoniva gli scrittori a non partecipare all'universal reportage perché dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitive...

Le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau

(réponse à des énquetes sur l'évolution littéraire de Jules Houet)

Dobbiamo de-isolarci, dunque, e se proprio vogliamo scolpire una tomba, che non sia la nostra, ma quella della « società che non permette di vivere al poeta » (anche quando gli paga i diritti d'autore: altro è il vivere di cui parliamo, si capisce?).

L'attitude du poète, dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens vicieux qui s'offrent à lui...

L'ENCICLOMEDIA

E allora deve muoversi, lo scrittore in sciopero contro la propria solitudine di scultor di tombe private o collettive. Deve lavorare all'acuzia dell'attenzione. Distinguere, per e-

sempio, tra la divisione tecnica del lavoro (all'interno della fabbrica, quindi anche della fabbrica della cultura) che appartiene alla tecnologia editoriale, e la divisione sociale del lavoro (nella vita di tutta la società) che invece riporta agli antagonismi di classe — e sulla base di quest'occhio a corta e a lunga gittata avanzare le sue rivendicazioni, le sue nuove e più contraddittorie mediazioni, in medias-res o semplicemente, in media, quelli della nuove anticinomassmedia...

LE « NUOVE POTENZE »

Parlarsi e scritti addosso come siamo, ripuliamo le nostre parolierie e scritture, anche, neo-illuminando se necessario, forzando i segni, signi-

ficando. « L'Espresso » esiste già compiuto, benché in ritardo. Il suo discorso informativo, in quanto tutta la nostra percezione viene (per quanto veramente raggiunto) dalla nostra rivista e giornale alternativamente non vede fatto questo o quel numero di « Carlo Segre » o di « L'E. spinoso ». La messaggistica verrà comunque a meglio definirsi e caratterizzare la funzionalità della nostra rivista, e a sottolineare la incoerenza della disaccettazione delle « carte » letterarie o politico-culturali in questa come le altre epoche, quando cioè ancora non è stata liberata la circolazione del pensiero della specie.



Giordano Falsoni. *Perché* 1970

Rapidamente, si tratta di questo. Nel numero 3 del gennaio 1973 de « L'Espresso » sono stati pubblicati i così definiti « ultimi inediti del Nobel sovietico ». Vi ricorre un tema dominante: la solitudine. CHE MI DICE LA PATRIA di Aleksandr Solgenitzin. « Questi brevi apologhi, buttati e pomeggi (tutti inediti, tranne uno) — così vengono presentati, ma all'interno del giornale con un titolo ancora modificato: Che ne dice della patria? un po' "all'americana", alla Saroyan, diciamo: « Che ne dice della patria? » — erano in realtà già stati pubblicati nel numero 2 di « Carte segrete » nell'aprile-giugno del 1967, e hanno quindi un'antichità italiana di almeno quattro anni (e un'anzianità russa, ovviamente, superiore). Solgenitzin li ha scritti il primo, cinque o più anni fa, dato che bisogna calcolare il tempo in cui tanta inutilmente di pubblicarli. Su « Carte Segrete » vennero presentati come « Scritti favole contemporanee (e non ufficiali) dall'Unione Sovietica » di Adam Adamovitch Vendejev. Forse per questa ragione, Angelo Maria Ripellino, che ha curato la pubblicazione per « L'Espresso » e che, pure, è collaboratore di « Carte Segrete

ficando, ciò è facendo segni verso, sensificando in un *sensus*, una direzione. Ricordate il saggio di Ernst Fischer pubblicato sul n. 12 di « Carte segrete », pag. 21 ecc., dal titolo *Potere e impotenza degli intellettuali*? Ci dette da fare, quel titolo, perché *Macht un Unmacht der Intellektuellen* non avrebbe consentito quella variazione tra « potere » e (in/im)potenza ». Ma si era allora alle prese con tutti i *powers* del mondo, dal *Black Power* al *Workers Power*, dallo *Student Power* al *Woman's Power*, e anche da noi il *Potere Operaio* e il *Potere Studentesco* etc. imponevano quella dizione. « potere ». L'impotere però non era lessima corrente, e quindi ci toccò di usare « impotenza » come opposto di « potere ». Nessuno ci rimproverò, tutti capirono, nessuno si sognò, neppure nelle più diffuse citazioni, di richiamarci al morfema tedesco. Eppure oggi, proprio in queste ultime settimane, è entrato nella terminologia politica corrente la nozione di *potenza*. Nell'ultimo Comitato Centrale del Partito Comunista, questa nozione si è imposta rapidamente all'uso e allo scambio. Concetto politico nuovo, anche se apparentemente abusato, ha fatto segno verso un obiettivo politico interessante non solo i comunisti ma quella nuova organizzazione reale di energia rivoluzionaria che passa ormai attraverso molti partiti italiani, quasi come un sovrappartito o qualcos'altro, una partecipazione nemmeno tanto invisibile o segreta di poteri e contropoteri, gruppi e gruppuscoli di pressione e impressio-

ne... e di nuove «potenze» appunto: i sindacati ri-uniti per esempio. O, anche, fuori o accanto alle Confederazioni/Confederazione dei Sindacati dei Lavoratori del braccio, i sindacati o le confederazioni/Confederazione possibili dei lavoratori della cultura (dagli scrittori ai musicisti, ai pittori o scultori, agli environmentalisti, ai critici letterari, musicali e d'arte, agli autori drammatici etc. più ne metta chi più ne ha), o i Consigli editoriali o inter-editoriali, le cooperative culturali, le associazioni, le unioni, la rivista (l'ARIC, intanto, l'Associazione Rivista Indipendenti di Cultura, appena costituita in Roma con l'adesione di una quarantina di periodici), e via riaggregando le energie, le neo-potenze che forse potrebbero contribuire al passaggio dal democratismo borghese a una democrazia assemblear-consiliare (non «conciliare») come articolazione di poteri e potenze nuove, dal basso, non catturabili, controllabili o neutralizzabili dal potere material-spirituale...

L'IMPROPONIBILE P.

Agire, adesso, il che fare comincia a chiarirsi, nelle linee generalissime. Il come, meno. Il diavolo dall'avvocato, per esempio, nelle sferzate escuribande che fanno parte della sua ininterrotta e non solitaria (mica sempre) marcia lunga attraverso le istituzioni culturali, si è trovato a che fare con una serie di persistenti equivoci a proposito del tipo di incidenza, azione, partecipazione a iniziative e

te» fin dal primo numero, non ha ricordato che «le favole» solgentissime erano già state pubblicate. In maniera piuttosto trasparente, dobbiamo precisare ancora, nonostante l'obbligo — allora fattoci — di questa «trasparenza». Le sedici favole sono state infatti pubblicate dopo un «testo registrato di una conversazione-intervista fra Solgenstein e i lettori» (uno stemperamento del novembre del 1966) e presentato con l'indicazione che «gli estratti del dattiloscritto» samizdati non andavano «confusi con gli indetti» che a volte circolano in maniera molto strana nel mondo (troppo spesso di scarso valore letterario, o soltanto con un valore socio-politico nel cast «colpo» di semplice provocazione nei peggiori). «Un Pasternak, un Nekrasov, o magari proprio un Solgenstein non rimargheranno lo stile etc.». Tutto qui. Un episodio da sottolineare, comunque, per numerosi motivi: primo, perché i lettori che siano rimasti «colpiti» dalla pubblicazione parziale de «L'Espresso», se vogliono, ricercano anche le altre dieci «favole» o magari confrontino le traduzioni, se questo li interessa, per cogliere altre valenze o nostri errori

e debolere, secondo, perché risulti meglio dalla vicenda l'inascoltabile funzione di una rivista come la nostra che si propone di accogliere, di riscoprire, di scoprire, di rimettere nel sistema circolatorio della cultura quei testi che sono stati mossi nelle pieghe dell'attuale organizzazione de-culturale, ideologicamente dominata perché dominata: ecco, perché i letterati riflettano in ogni caso allo scopo di una certa pubblicistica che « snazionalizza » e in parte deforma le sue stesse velle rivoluzionarie (l'assenza di una qualsiasi datazione degli « sproloqui », « sonetti », « porcelli » « solgerisiani », per esempio, e la stessa funzione assericostitueggiante, o non due grossi difetti della pubblicazione di « idilli inediti » che in realtà sono per lo meno penultimi o ternultimi, e con qualche anno di legittimo ragionamento (diffidenza sulla spalle). Concludendo: la battaglia per la libertà letteraria è ancora tutta da combattere, in tutti i campi e in forme diverse, negli stati capitalistici come nei capitalisti stessi, nei paesi imperialistici e in quelli non-capitalistici, nei diversi socialismi e nazionalismi etc. La verità è lo scopo: possiamo però affermare — non è vero?

istituzioni del potere senza nuova potenza contrapposta. Così ad Abano Terme per esempio, dove una **Proposta di poesia** (cui erano stati invitati scrittori come Barberi Squarotti, Franco Fortini, Andrea Zanzotto, Roberto Roversi, Giancarlo Ferretti, Mario Luzi, Alfredo Giuliani, Eugenio Miccini, Gianni Toti, Sebastiano Vassalli, Carlo della Corte, Luciano Erba, Alberico Sala, Valerio Volpini, Luciano Troisano, Maria Luisa Spaziani, Margherita Guidacci, Domenico Cara, Mariella Bettarini, Mariella Battilana e Maria Grazia Amadori, ogni commento sull'arco e sulle contraddizioni fra i convocati è superfluo) si è concluso con il riconoscimento dell'improponibilità della poesia — con grande e indovinato sconcerto degli albergatori e della municipalità — e con la riproposta, chissà se e quando attuabile, della trasformazione dell'antipremio in un « servizio culturale » a disposizione di quanti vogliano collegarsi a una battaglia antieditoriale, extrastrutturale etc. e della fondazione di un centro di documentazione e ricerche letterarie che, pure, non si sa quanto sia praticabile. Risultato: l'autodemistificazione di una fra le risorgenti manifestazioni turistico-culturali che comunque riescono sempre a raccogliere gruppi di intellettuali militanti (e non), interessati a reincontrarsi a spese di questa o quella subalterna iniziativa, sia pure, per smascherarne l'archeologico strumentalismo, da una parte, e dall'altra, per verificarne lo spazio eventualmente aperto a controiniziative di segno opposto (se

va, va, queste disvalano quelle). Però quanta fatica, e per così poco, a volte. Sono necessari questi interventi? O sono uno spreco di energie? Le analoghe azioni a Venezia contro l'archeo-Biennale (con i Mostri del cinema e del teatro e della musica etc.) o per l'automascheramento volontario della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro valgono la pena che costano? O bisogna superare decisamente questa dimensione dell'azione contro-culturale per imporre al nemico — il potere spirituale del potere materiale — altri terreni di scontro? Trasformare istituzionalmente il gruppo degli scrittori partecipanti al con-tro-premio di Abano in un Comitato

Balzarro,
di Giulio:
due risposte
alla tecno-
logia

In *Sito di Giulio*, di cui abbiamo visto una mostra recente, è riscontrabile uno dei tipi di risposta alla società italiana: una critica che nella sua vo-



Marco Balzarro. Angolo di studio e scultura per corpo femminile

l'ovale forma d'urna, e nell'evidenza didascalica di certi suoi segni, seguita una dissonanza quasi brechtiana, una negatività che diviene positiva.

Dettagli di una notevole compattezza formale, di una drammaticità intima che esaspera l'espressionismo — ma tendenti la sostanza all'astratto nella loro formulazione figurativa — i quadri del di Giulio pongono, in maniera quanto mai problematica, il problema della disumanizzazione della nostra civiltà tecnologica, dove l'essere umano, e perfino l'animale, acquiritano con una simbolica chiarezza, la dimensione angosciante di un buflone, d'una chinea inglese o d'una ruota dentata.

Con tutta la forza d'urto di cui è espressivamente capace, il di Giulio rivela la negatività della sua epoca, ed attraverso un'enciclica raffigurazione tende a provocare un risveglio nelle casachenze, incita alla soluzione di un problema, e quindi a una modificazione del mondo.

Tale maniera di pensare pittorica può definirsi se non tradizionale almeno antica, con tutto il rispetto dovuto a questa parola, mentre la gravità del conflitto uomo-civiltà, il problema dell'indici-

d'iniziativa con un mandato sperimentale, nullificabile però dal semplice eventuale rifiuto di finanziamento turistico-culturale, può essere l'obiettivo tattico immediato nella strategia dello smascheramento istituzional-culturalistico? Può pagare lo spreco delle energie intellettuali? Forse sì, ma forse anche no. A Venezia, dopo l'entrata in gioco del « matteottiano » e l'ideologizzazione scoperta della prossima riconciliazione tra cinema commerciale e cinema culturale e di qualità o d'arte (che è solo il secondo grado del mercato dell'industria cinematografica), non cambierà molto. Ernesto Guido Laura già neopontifica sull'anno prossimo, e Gianluigi Bondi continua a manovrare per insorrenire ogni manifestazione cinematografica nazionale, cinetelassestocapitale americano rientrando a schermi sterici o a schermi occhiali come a vele spiegate, i contropotenti partitici in assenza di nuove « potenze » — ancora in fase di concepimento o di crescita o di parto — indifferenziato mercanteggiando questa o quella poltroncina, questo o quel paragrafo, mantenendo separati e distici momenti, mediazioni, differenze, gradi di autonomia culturale e/o politica — cultura da una parte e politica dall'altra — e la strumentalizzazione dello strano lavatore della scrittura del pensiero, infangabile e critico, continua.

LE CINE-SOLIDARIETÀ

Non solo in Italia, bensì in Italia, A. LAURAZI, il secondo convegno cine-

matografico italo-jugoslavo su la ricerca espressive del cinema d'oggi non è riuscito a votare unitariamente neppure un piccolo ordine del giorno di vera solidarietà politica dei cineaste italiani e jugoslavi con Pio Baldelli, relatore assente perché privato di passaporto durante il suo processo per « l'affaire (Drnyfus-) Pinelli ». Gli amici, i colleghi, i compagni italiani e jugoslavi si trovavano nello stesso impecchio a proposito delle comodamente supposte interferenze nei domini politico-culturali dei rispettivi Stati, come se la corresponsabilità e la solidarietà (in solido, cioè in solidi) internazionale degli uomini di pensiero fossero state sostituite da anse diplomaticizzanti. Che pena quel ventennio di esistenza jugoslava che da solo, alla fine, dopo molte esitazioni, si uni di voti contabili sulle dita di una mano e mezza a favore della mozione del diacono dell'avvocato per una solidarietà politico-professionale piena con il collegamico compagno, discriminato. Che pena per quei collegatici compagni jugoslavi d'accordo soltanto con la mozione di Giovanni Grazzini, critico del « Corriere della sera », genericizzante il caso Baldelli-Pinelli nell'uniforme accusa a tutti gli attacchi contro la libertà della cultura che, colpendo tutti non colpiva nessuno, indistinguendo e proprio così favorendo le diversificate discriminazioni e repressioni delle società capitalistiche o delle società non capitalistiche o capitalistiche-di-stato o

don che non trova più sbocchi per una sua autonomia, e una sorta di naturalezza espressa piuttosto alla ricerca di nuove vie di espressione e di « trasformazione » del mondo. Marco Balzamo è un vero artista, un giovane pittore che può servirsi e definire assai bene con la sua maniera di dilagare oltre che di essere del tentativo che pensiamo avranno in futuro notevoli sviluppi, già antichissimi di una certa cultura che ormai va perdendosi perenni cicli della nostra società.

« Quando parlo — racconta Balzamo — le mie prime sculture erano di panno. Una quadra e una croce erano talmente insicure e confuse, che tentavo di tutto, una presa del problema se mangiavo il pane, o conservarlo per la sua forma e struttura. La croce era come il punto di maggior fusione tra terra ed aria. Le lunghe sculture antiche erano ricche di una particolare magia di esseri, di immagini, di oggetti, di invenzioni logiche e ipotesi nuovi creativi. La scultura usata come porta-sculture, il facendino moderno come porta-ori, il letto pensile arricchito con sculture mobili appese ».

E allora dopo queste premesse, come Balzamo non possa fare a no-



Arte di Giulio Chiave inglese, 1950

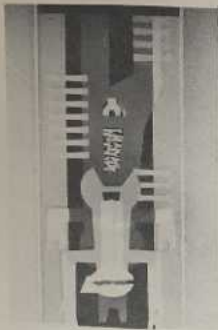
no di produrre come
esempio i miei preferi-
rivi che essi bene im-
schiano arte e vita.
«Una sera ho visto la
televisione un gruppo
di africani che dis-
pone di preparare al
voti spaziali all'atle-
taggio. Mettevano una
ragazza in una botte e
la escludevano giù per
un po' di tempo. Che spie-
diti buffoni! Questa è
l'arte, viveci».

In molte altre gli afri-
cani sono arte assai
stessi. I loro gesti così
ritmici e abbondanti.
Le loro statue sculture
dipinte, allora viventi,
trasformati in sculture
viventi, le magnifiche
donne Masai, i coristi
intorno al culto si ac-
comodano al sole, ma
non il toglierebbero
mai perché il corpo
sculture, perdendosi
in'agorachia».

burocratic-sociali o «socialistiche»
o «terzomondiste» o...

IL «CASO JASENICA»

Uffè qui, perché nessuno accusi i
diavolavvocati di parzialità, informa-
zione o denuncia-inserito dal caso
Andrzejewski-Jasenica: è morto a
Varsavia Pawel Jasenica, uno dei mi-
gliori scrittori polacchi del nostro
tempo, e ai suoi funerali Jerzy
Andrzejewski, l'autore di «Ceneri e
diamanti» — ricordate anche il film?
— ha pronunciato un discorso fune-
re sconcertante ancora, nonostante
tutto. Erano due anni che Jasenica fa-
ceva da morto vivente: i suoi libri
erano proibiti dal 1958, ma ora dal
1964 da quando aveva firmato la
Lettera dei trenta-quattro a Gomulka,
che si trovava sotto il fuoco inco-



Sire di Giulio - Penone (1989)

Non è quindi quella di Platone, almeno nel vent'aspetto più evidente, una denuncia alla nostra società, ormai un tentativo di modificarla dal di dentro, affidando all'artista, la possibilità di vivere la vita come fatto positivo, rendendola gioco e mista, laddove la società tecnologica vuole trasformarla in lavoro alienante e monotona razionalizzazione.

Luigi Di Nola

ciato dei culturalburocrati. Andrzejewski ha detto, con passione non contenuta, così riferiscono:

« In questo cimitero così come in alcuni altri, alcuni molto lontani, giacciono uomini sempre più numerosi che vivevano fra noi, non ancora molto tempo fa, e che erano la gloria della letteratura polacca. E oggi un nuovo

Ricerca
di testi
di Filippo
De Pisis

Bona de Pisis e Sandro Zanotto si sono proposti di ricostruire e pubblicare tutte le opere letterarie di Filippo de Pisis.

Si prega perciò chiunque possieda lettere, manoscritti, poesie, o altri autografi di qualsiasi genere, di volerne tenere copia fotografica o Sandro Zanotto, via Japelli 6, Padova, additandogli le spese di riproduzione e postal.

Bona de Pisis, erede dei diritti letterari sulle opere dello zio, assicura la proprietà materiale dell'autografo a chiunque verrà essere così cortese da aderire a questa richiesta, senza indugiare sulla provenienza, essendo interessata soltanto alla ricostruzione dell'opera dello zio.

Data inoltre la difficoltà di rintracciare gli innumerevoli articoli, racconti e poesie che de Pisis disperso in quotidiani e riviste nel periodo dal 1911 al 1950 circa, quanti fossero a conoscenza di titoli o a firma Filippo de Pi-

giorno di lutto per gli scrittori polacchi che, nella patria di Kocianowski, di Mickiewicz e di Zeromski, sono sottoposti praticamente a una fame spirituale nel fondo di un deserto. Pawel Jasenica, questo scrittore di talento, quest'uomo coraggioso e onesto, è morto proprio quando la sua potenza creatrice toccava il suo zenith. Da molto tempo noi conosciamo una amara verità, e sappiamo che sulle tombe polacche pesano non soltanto i pesi della morte, ma anche quelli della vita. La tomba sul cui orlo noi stiamo oggi insieme ci procura un'angoscia tutta particolare, perché ciò che modellò l'esistenza del nostro compagno non era soltanto il suo carattere, ma il destino del popolo polacco, lo sforzo creatore o anche, ahimè!, le ingiustizie e le umiliazioni.

Nell'epoca più difficile della lotta armata, nel corso dell'ultima guerra, Jasenica, servi come soldato nell'esercito interno della Polonia. Quando bisognò ricominciare a vivere partendo da niente, ci si mise come scrittore e come cittadino, sottile e penetrante. Nei venticinque anni trascorsi, è stato uno degli scrittori più in vista e più rispettati. Pur riportando alla luce nelle sue opere le epoche trascorse della nostra storia, visse per il qui e adesso. E mise sempre il suo nome e la sua autorità morale al servizio delle imprese destinate ad arricchire il suo paese.

Autore di opere storiche di prim'ordine, egli sapeva che la libertà di pen-



Pino Pieri, una delle sue pitture ispirate al rapporto uomo-spazio, esposta alla Galleria d'Arte «La Colonnata» in via Mario dei Fiori 68, Roma

sia apparsi nella stampa locale o nazionale, in opuscoli, newsletter, cataloghi di mostre, in qualsiasi forma diversa dal libro, sono pregati di volerli segnalare allo stesso Sandro Zanotto, anche nel caso si tratti di indicazioni approssimative.

siero e la tolleranza figurano fra le più nobili tradizioni del popolo polacco e che la cultura muore, che la vita pubblica degenera e che i preziosi valori umani si corrompono se si mutila brutalmente il diritto alla libera parola, se si rende impossibile lo spirito di analisi, se la sinistra tendenza alla menzogna e all'oscurantismo si appropria il diritto di esprimere e di valutare i molteplici aspetti della verità. Questo è il luogo e l'ora adatti per dichiarare che Pawel ha pagato un pesante tributo per le sue convinzioni e per il coraggio che dimostrò, parlando chiaro. Accusato di misfatti che non commise mai, di crimini che non perpetrò mai, insultato pubblicamente, umiliato e calunniato, gli si ritirò ogni mezzo di difesa, e il diritto di pubbli-

L'uomo e lo spazio in Pieri

Infiniti sono i motivi velati o palesi per cui un artista tenta di creare con forme e colori il proprio mondo gli interni. Un motivo soltanto in Pino Pieri importa ed è la realizzazione di opere che riflettano conscientemente un lavoro di analisi del proprio universo 229

religioso, di un universo puro dove non giunge l'irruenza dell'uomo ma in un vortice di luci sembra che la materia stessa, nelle sue forme primordiali, torni nel ciclo della pervenuta vibrazione dell'amore divino. Palottolando gli spazi dove la sagitta si contorce per entrare nella natura con quell'anima arcaica che spinge l'uomo verso nuovi mondi, non alla scoperta di altri cieli ma del proprio « io ». Una ricerca quasi squamistica della verità intesa come principio e fine. Una trasformazione, costituita per sé, l'essere non è mai lontano nella sua realtà ma nell'attimo stesso di presenza si ricompone per essere origine di nuova vita. La figura umana si assottiglia per sfuggire dal campo reale così che cielo e terra non hanno più ragione di esistere se non come completamente dell'uomo che tornato allo stato primitivo di bestia tenta di abbandonare al tempo il peso del suo corpo sull'altare di una purificazione assoluta e rivelatrice.

Piero Pieri

care le sue opere. Si ritirarono dalle librerie persino i suoi vecchi libri e i nuovi non sono neppure venuti alla luce.

Sembra incredibile, tutto ciò, ma ne rendo conto, dopo il tragico esempio dato dai governi totalitari, eppure è dolorosamente vero: un grande scrittore che ha fatto splendere di nuovo la cultura polacca, cui migliaia di lettori accordavano fiducia e riconoscenza, un uomo al culmine della sua carriera di scrittore, si vede precipitare all'improvviso nel limbo e condannato alla morte civile.

E con dolore, Pawel, che prendo congedo da te e nome degli scrittori polacchi che, in Polonia e altrove, vogliono dirti, o possono farlo, che tu eri « uno dei nostri », uno dei migliori fra noi, il più degno d'amore, di amicizia, della considerazione più alta.

Noi sappiamo che la tua opera resta e resterà viva. Ma ciò che resterà ancora è il torto che ti è stato fatto, perché non è stato e non è diretto contro di te soltanto. Esso supera la tua persona, perché è un torto commesso contro i più preziosi valori della nostra terra.

Il resto è silenzio...»

L'AUTOCRITICA DEL «SENZA» CONTENUTO

Il resto non è silenzio, invece. Perché anche Pawel Jasenica ha la

sua pagina e la sua voce, e alla sua « fame spirituale nel fondo di un deserto » rispondono « altre fami », da vicinissime lontananze. Senza più pispillarie compiacenze e noti allarmosi, « alla Coma » tanto pace: sempre più mancherà aria a queste respirazioni. Solo che, a Pawel come a Angela, nei due diversi « campi » (e fatte le storiche, sociali, ideologiche, politiche partigiane differenze, non ci si malintende: il sogno è sempre un altro, a Soledad o a Varsavia, ed è proprio questo che complica tutto; e ci può fare

Tragico quotidiano di Malagodi

Come tutti coloro che vorrebbero la pittura dentro e non fuori di sé, Malagodi ha disegnato e dipinto sempre le strade come comunicazioni urgenti, qualche fiore, alcuni, talvolta squallidamente vuoti.



Giuseppe Malagodi: *Panor.*, 1970, esposto a la Galleria « La Borgo-cia », Via della Croce 7, Roma

di camere, di caffècci o di scierie pressone, più spesso popolati di figure colte nella loro antefatica desolazione quotidiana. Questo era il mondo — un mondo populareano ma mal sciatto, schiso e appartato, cosciente della propria dignità eppure quasi svergognato di vivere — che il Matagodi pittore glorioso per giorni frequentava e premeva. Diminava la furia per lui alligante, rispettabile, benzina dielli abiti orficialisti. A questi grigi protesti figurati — così contrastanti ma così chiche corrette del la tronfia società lirica prima del regime fascista, sia col non meno fatto e pacchiano mito consumistico, socialmente e infrenza infrenza invalso a partire dal secondo dopoguerra — Matagodi strappava strini di li brevis causa, folia coltante di esprimere la forma pittorica il proprio sentimento, il proprio stato d'animo: «il socialismo è uno stato d'animo, se si vuole da lontano un po' scolorito ed sfegato, ma con una punta di candore estatico da tutti al redicolo che, attimo per attimo, la luce rinnova su ogni essenziale immagine di povertà.

En realtà, o meglio la verità del «traglio quotidiano», non stava per lui in questa o in

con-piegati, complici se non reagiamo, ma distinguendo fra i nemici di classe, esterni e interni, e i nuovi nemici, antagonisti diretti e indiretti, nelle contraddizioni dei nuovi «blocchi», dei nuovi «sistemi», dei nuovi «capitalismi», di Stato, socialista oppure semi, etc. etc.) solo che, a Pavel e a Angela non sappiamo come rispondere, nel tempo breve, immediato, se non con le nostre compromissioni d'identità, l'appello, la firma, la morione degli affetti superiori, gli utopocronici modelli e progetti, le «leggi della bellezza» magari, per dirlo con il prof. Karl di Treviri...

I GHETTI-LAGER AUTONOMI

Che cosa e come possiamo fare? Agire insieme intanto, il più possibile collegandoci e decentrandoci, fabbricando le nuove, piccole e grandi potenze sociali, opponendoci alla strumentalizzazione quali tecnici o specialisti o intellettuali o uomini di cultura (non politica), facendo politica quando facciamo cultura o contro cultura e viceversa distruggendo dove e come possiamo «la sfera autonoma» nei cui ghetti-lager eufemisticamente e paternamente ci si vuole rinchiusere, lavoratori dell'industria cognitiva (come la Fiat rinchiusa, magari a non far niente, gli operai rivoltosi e irriducibili, nel Reparto-Confinio), respingendo i «mandati sociali» specifici dei partiti nei confronti degli «uomini di cultura» e «l'immaginazione dell'operai cultu-

rale dal terreno reale della lotta di classe» (come indica Giancarlo Ferretti nel suo bel libro-pamphlet *L'autocritica dell'intellettuale*, apparso recentemente negli «Interventi» Marailio, 1970, Padova, 100 pag., mille lire), e rifiutando di andare nella «riserva indiana» dei «tempi lunghi» o sortendone, con furibonde sortite se ci siamo già (forse ci siamo già, e non ce ne siamo accorti e non abbiamo corretto quindi l'inaccorrazione dell'inaccorgimento)...

Azione comune e azione propria, specifica, coniugate diciamo. Rifiutando la refutazione antica del «luogo comune». (vedi l'altro bel libro

quello apparente del soggetto, bensì nell'interiore possibilità di penetrare a fondo la propria impressione, con sincerità assoluta. Cosaprendo o no che ne fosse, questa era la «poetica» un po' abbagliata alla mode. Malvodi informava seriamente il proprio lavoro. Una tal poetica — più o meno «demoniacale» — non manca di illustri riferimenti neppure sul piano del manifesti visivi della cultura europea contemporanea.

R. S.



Lino Trossi, protagonista di «Processo di Giorgio Bruno», di Mario Monti, rappresentato al Teatro Tordinona con la regia di Joab Guaglio. 235

Dimensione teatrale di Bruno

Il problema, naturalmente, non è tanto quello di stabilire la verità storica della figura di Giordano Bruno, quanto quella, superiore, di scavarne ragioni della storia, di motivare su un paleontologico la presenza di un personaggio come quello del Glorioso Nulano.

L'insurre di «Processo di Giordano Bruno», Mario Moretti, in una sala con cui presenta il testo della spettacolo che lo «compagno» del «Cultivato» ha messo in scena al teatro Tordinona con crescente successo per quasi due mesi, afferma di aver cercato di evitare l'apoteosi del suntuoso documento per approdare ad un «stato-mia»: in tal alla più affidata non fosse mai concessa maggior spazio che al vero o al verosimile.

E ha offerto allo spettatore di ciascuno teatro o cinematografico queste cose letterarie poco, quasi senza il carattere di Giordano Bruno o se il caratterista di Bertolini che lo stesso di Moretti.

«autocritica dell'uomo senza contenuto», dell'intellettuale-artista: ciò è, apparso in questi giorni presso Rizzoli nei Documenti Letterari: «L'uomo senza contenuto», appunto, di Giorgio Agamben, Milano, 180 pag. 2.400 lire) e, strappandone la nozione al senso peggiorativo del trapasso (nel corso di quelle fasi delle «rivoluzioni industriali» così dette che, «riproducendo» l'originalità, distruggendola — esaltandola nel consumo artistico di massa, deprezzandola e riprezzandola, la disprezzò) forse possiamo ricostruire «il topos dell'utopos», il «cronos dell'acronos», e ricollocare in un comune luogo di comuni luoghi la poiesis, la techné e la mechané (con un po' di fantasia, si capisce senza illudersi che l'immaginazione vada al potere ma contendo almeno che diventi una «potenza» sociale nuova).

GLI IMPERSONAGGI PRE-LIMINARI

Continuare, poi è nello stesso tempo, a fare appello (critico) al linguaggio (a quella estrema forma critica del linguaggio-pensiero che è, appunto, la forma poetica del linguaggio, la «lingua speciale» contro tutte le lingue complicizzanti). Partendo dallo stesso linguaggio, tentare nel suo terreno di operazioni la verifica di quel pessimismo ostinato che è l'unica garanzia di una rivoluzione-non-già-interrampibile. Senza separazione proprio nel riconoscimento del divorzio storico fra i pensieri selvaggi, primitivi, specialisti-

ci, tecnici, di classe, tentare nuove mediazioni nel terreno stesso della comunicazione (o: incomunicazione) di massa, al di là degli stessi *détournements*, delle demistificazioni linguistiche quotidiane (nelle stesse « specializzate », ma non speciali lingue delle organizzazioni politiche, partitiche, etc.). Disintellettualizzando « l'intellettuale organico » a questa o a quella classe (quale funzione o strumento speciale da far fungere e da impiegare gli intellettuali sono reparto di lavoratori, uno strato della classe, non un flusso di transfughi). Riconoscendo, sommai, che gli « intellettuali » sono soltanto « intellettuali » e che i veri intellettuali(bili) secondo le vecchie privilegiatazioni, i lavoratori dell'intelletto che *intus legunt*, nella stessa letteratura, per esempio, e — scullando dentro — ne fanno leggere l'illeggibilità, l'onomologia con le grandi correnti sotterranee (sottoumanizzanti) dell'epoca (la riuscita storica del « personaggio » borghese, la biografia della classe dominante che finge la libertà dei singoli in quelli che oggi sono possibili solo come *impersonaggi*), e quindi la inconstitutività creativa di fronte alla più acuminata critica della conoscenza come conoscenza della critica stessa, sempre falsificata, parzializzata e apparente, in-lusoria...

Distruggere? *Détruire, dit-elle*, « *disons-nous*, con lo stesso orecchio un po' kitschig di Marguerite. Distruggere il futuro, la sua ludifera speranza estraniante. Eliminare il preliminare della disalienazione planetaria utopucron-potizzata: l'artista

Se poi più avventura si ritenga che il Bruno di Mario Moretti sta davvero « probabile », l'essenza di questo ogni spettatore ritiene, tanto meglio, anche se in questo caso, a dire la verità, è difficile che il pubblico possiede informazioni poco meno che povere che su un personaggio dal quale la storia ufficiale si è occupata sempre poco, e che è stato presentato (in questo è il fondo dello spettacolo e del testo) come una specie di Galileo, come un maestro del progresso scientifico. In dove Bruno era essenzialmente un individualista, e non certo un battuto morale di una « verità » indipendente nella verità di Dio e da quella della Chiesa. Quel che conta la quale « processo » è che sono assenti di idee, una dislocazione spregiata troppo « semplice » (come poteva essere quella provocata dal conflitto tra autorità e libertà) ma non intesa e arricchita e sollecitata da indagine e paradossi continui. In questo Bruno, al termine di un suo percorso squallidamente « razionalista » e quindi progressista, non a caso comincia a fare l'apologia dell'adino e a descrivere come sia del Fuor quella dell'uomo dello carceri quel che conta, dunque, è che

una dialettica affetta e un tracollo di idee realizzano una propria conoscenza e insieme si giustificano in questo spettacolo non solo sul piano di una situazione addizionale ovale (che si vuole, nel momento in cui si discute se Bruni debba essere trasferito dalla giurisdizione di Venezia a quella di Roma, il più pensare perfino ad Angela Davis) ma anche su quello di una consistenza insoddisfatta per un certo italiano che sta finalmente « scritto » e che al presente, forse, senza accorgersene, produce.

Il meglio di questo spettacolo sta in una sublimità non solo letteraria o cinematografica della testimonianza di Marzetti con quelle del secolo dell'Onassis. Il mondo degli infanti mondani relativi a niverne, dunque! In altre che un filosofo, un « gentile », un magico e un matto, anche uno smoderato e ambizioso amante della vita (pur nei suoi aspetti più sociali) e poi un autentico clonatore, un pagliaccio, un glione (è famosa la fuga da Parigi, in un contraddittorio con i teologi aristotelici ai quali non sapeva più cosa rispondere).

Il vero spettacolo è la glomerazione di Bruni lo spettacolo del « Prossimo », l'arrampicamento più proibito, perché in profondità, dello

degradante l'arte nella scissione pur storicamente necessaria dell'umano. Eliminare il limine, la soglia su cui l'arte ci mantiene inchiodati alla sogneria eternolutorante della specie artistica, il *kunst-gattung* e come vogliamo scollagizzare.

I DISINTELLETTUALI

Che gli intellettuali rinintellettuali (b) si dichiarino **disintellettuali**, dunque, nella riconosciuta (infungibile) funzione di « lavoratori delle industrie della cultura ». Come il delinquente non produce soltanto delitti ma anche il diritto criminale, i suoi professori e i suoi manuali: così il poeta non produce soltanto poesie ma anche lo statuto del poeta, i suoi critici-sacerdoti e i suoi retorismi manualizzati. Le due branche di produzione, come lo definiva con spietata chiarezza Marx in « Teoria sul plusvalore », fanno parte della stessa grande macchina produttiva nazionale e internazionale e, se non vogliamo essere gli ombromanes di oggi, o fare come Firenze de Solaunette o i *Séraphins de l'enfance* proiettando sui muri o sui « fogli » o attraverso i fantascopi le nostre apparenze, muoviamoci. *Kinesis kinesi kai kineitai*, il movimento muove ed è mosso immaginiamo l'azione e agiamo sull'immagine. Al di là della controeditoria povera o clandestina, al di là delle pop-poesie manoscritte per dare la parola a Ivano Davani, il bimbo feroce del battuto nel Tevere dal padre (« Carissimo papà, io te ringrazio / d'avermmi liberato da 'no strazzini /

che ciavrebbe costretto 'gnì tantino / maledi er destino... / io nun piagnevo mica pe' la fame: / piagnevo invece pe' la sorte 'nfame... »). - si di là dei cifosiletti, si aprono spazi infiniti all'azione. Ad Harlem poche settimane or sono, **The Last Poets** hanno messo in scena la loro imponente rivoluzione nell'immediato a nome dei **Youngs Lords** (gruppo rivoluzionario portoricano equivalente



Luca De Marchi ne « L'occasione » il film che Luigi Faccini sta girando per la televisione e la meta-cooperativa Santiago su sceneggiatura propria e di Marzio Del Boca. (In « occasione » sul serio, forse, dopo la bella prova in « Lettere aperte a un giornale della sera » di Francesco Meselli? Sia per la De Marchi che per Faccini e Del Boca e « gli altri » (meta-cooperativizzati, e teleassistuaggetti, si spera.)

specie a disposizione di Quaglia. Tutto il dibattito si tiene « sacrificato » alla « morte » e alla magnificenza di Bruno, alla sua pietà e alla sua apparente tenerezza, al suo « fallimento » e alla sua gloria. Se Bruno ha un martirio dell'antichristianità, in ultima analisi la sua storia, la vicenda ad esempio dei suoi protesti, non è dissimile da quella dei martiri della cristianità che il Cardinal Bellarmino rilevava con nostalgia non necessariamente ipocrita.

Martiri e antimartiri, persecutori di ogni « qualità », si riconoscono tutti e sempre la stessa storia di hebrei, di comunisti latini del dolla vira, di socialisti costretti ad uccidere per rendere con ceti e rassicuranti i confini della propria individualità e di rinominarsi, di « uccidere », di fermarsi ai catarci del movimento frenetici del demone e dell'angelo.

In ogni spettacolo contemporaneo di se stesso, del proprio finito, del suo esistente, del proprio significato unico e insostituibile, si può riconoscere il momento — come qui, per i momenti del contraddittorio — in cui lo spettacolo non rimane ad altro che a se stesso, in cui esso respira come inquietudine e illusione il mondo che ne sta al

di fuori, e i cui signi-
ficati sono i segni, i
puri e semplici sintomi
della scansamento e
del consumo.

Per parte sua Quaglio
ha sfornato al maschi-
mo, ghettosiano, la mi-
sura spaventosa pro-
pria di ogni processo.
E gli attori (tutti po-
litamente e linguisticamente
registrati) a com-
inciare (da Antonio
Pierfederici, Marcato
Berluti, Luigi Mezzan-
otta) e dal protagonista
sta Lino Tola, che
sinora conclusivamente
ha mediocrità il pos-
sibile emittito, l'avevo
scritto l'attore del suo
personaggio, per finire
nell'altro: Giovanni
Bocaglia, Clelio de
Davide, Fulvia Ju-
se, Riccardo Per-
cibelli, Salvatore Ma-
lone e Pino Sammiti) e
l'attore, che ha evitato
una sempre latente re-
torica con continui
raffreddamenti di un
linguaggio che tendeva
per sua natura a sur-
riscaldarsi, hanno stru-
tato al massimo i mi-
nimi segni drammatici.
I minimi sussulti di
solidità, necessaria-
mente soffocati dalla
presenza dell'ideologia,
o meglio delle ideolo-
gie nate tra di loro e
condanna.

I. C.

alle Black Panthers) e realizzato
Right on! da una poesia dell'africano
Kopitabile, Nigger die! a da « Crepa,
sporco negro » di Rap Brown, insom-
ma gli outlaw poets hanno fatto in-
ruzioni con immagini davanti agli oc-
chi, l'imprecazione sulla bocca e
l'unghia-revolver delle « pantere » in
fondo al braccio. E chissà se mai se
la poesia fuorilegge fuoripoesia agi-
sce sui tempi-forti-brevi o sui tempi-
deboli-lunghi...

Ma questi sono soltanto esempi
lontani, riportati a « far distanza »
per presbiopia politica. L'azione è
più difficile della parola, meno ve-
loce del pensiero. Ma è il « trasfor-
mare » del « conoscere ». Dicevano
« conoscere » per « trasformare » —
no? E conosciamo? E trasformiamo?
In questo eterno presente degli *intus-
legentes* o *inter-logantes* che siano?
Che « scorgono » soltanto, ma fra i
pensieri? Come *intra-legit*

Il diavolo dell'avvocato
(e p.c.c.
alias

gianni totì)

P?S? (P.S.) — A riprova. Quale
toti-di-morte. Sul tavolo un Bando di
concorso: Premio Nazionale di Nar-
rativa a tema fisso « UOMINI IN DI-
VISA dedicato ai Tutori dell'Ordine e
della Legge (i varranno le regole co-
muni alla narrativa di stile e di buon
gusto ». « La premiazione avrà luogo
comune in Milano, pubblicamente e
in forma solenne alla presenza di
Autorità religiose, militari e civili. »
Praga, non ridete. C'è poco da ri-
dere...

LO "STEATRO" di
Dario Fo

LETTERATURA APERTA ARCI - COMUNE

Milano, 11 novembre 1973

In seguito al compianto ARCI sparsa sul «Unità» di martedì 10 novembre in cui si afferma che la «Consola» (con Dario Fo in testa) se ne «vaca dell'iniziativa» molti miei compagni delle varie ARCI periferiche ci hanno telefonato indignati, non intonati con noi, però, ma con la direzione dell'ARCI milanese che con sorniosità indaga la gravità vertice assolutamente falso e tendenzioso.

Tutti i nostri compagni avevano ricevuto il quarto premio, una modesta lettera in cui si diceva testualmente:

«La Comune intende proseguire la collaborazione con l'ARCI sia a livello nazionale che provinciale e locale per contribuire alla crescita del movimento operaio».

Ora questi compagni si chiedono: «Perché, tutto ad un tratto, volete uscire da un circolo che proprio voi avete quasi inventato da zero e nel quale avete lavorato per ben due anni di seguito, quando l'Unità in lungo e in largo per oltre 120 pagine, ha disegato e diffuso da non credere, affrontando le angosce dei razionalisti e della polizia e anche l'incomprensione di qualche compagno attento e conformista?».

Ebbene, oggi, dopo che, insieme ad altri compagni delle varie ARCI provinciali e locali, siamo finalmente riusciti ad impiantare, questa circoscrizione della «classe», in bocca a tutti quelli che, all'inizio, sorridevano incredoli, oggi dicono, ecco che si rivela che noi ce ne vogliamo andare, e per «interessi particolaristici» NO!

Foglietevi dalla testa, amici dell'ARCI

Teatro povero
a via Stamira

Per il tramite di quella strada di via Stamira, sempre in nome tra l'istinto la politica del conflitto nel loco e il teatro, ho conosciuto il Teatro di Via Stamira. Come ho conosciuto la vedova, ecco quel biglietto di teatro a fare il fotografo di scena di quella compagnia, così poi ho obliato ma ad andare a vedere «I misteri del furore» di Roger Vercos. Era la seconda o la terza replica; quattro gatti di spettatori,

un freddo case. Ma l'atmosfera era accalorata. Già la disposizione e l'arredo di quel minuscolo teatro, rivestiti monumentalmente dalla collaborazione di tutti gli attori aveva scritto con una spessa esigua, un effetto di decoro e di buon gusto di pochi pennelli. Le seggiole disposte in due file, consentendo di fissare un corridoio nella cosiddetta platea, lasciavano agli spettatori il gusto di fare quasi scena loro stessi. Eravamo uno di fronte all'altro, con i baseri alzati e i capelli quanto più possibile stretti in vita. Quel giorno per questo quattro anni qua nove giovani hanno recitato, urlato, capofregato tra le quinte e i nostri piedi, voluti e trasferiti tanto che poteva che si moltiplicassero nel numero. Come per l'Orlando Furioso messo su da Rosconi, noi spettatori eravamo co-vincetti a volgere il capo ora a destra ora a sinistra per cogliere l'insieme di ciò che avveniva. Che poi era identico. La trama non variava né « i ribellotti dell'amore ». Un racconto storico del nostro tempo dubitavo. Bene, perché ha messo in evidenza il discorso tra un'opera veramente geniale e le ricalcate sperte e intellettuali etiche che sono sorte dopo. Qui ci sono la

Nazionale, noi ci vogliamo restare! E se volete proprio « sbatterci fuori » perché noi non si vuole accettare la « vostra regola », non bene « vostra », della direzione, non della base, beh, allora disalo chiaramente! E non giocate « betto » con le parole.

Via (ANCI nazionale) avete imposto un pacchetto di cinque spettacoli sui li avete esentati, voi li avete discussi, voi li avete scelti. E quelli grigi e compagnie che voi avete designato per il circuito cosa sanno l'uno dall'altro? Come sanno degli spettacoli del taglio politico che si vuol dare ai testi messi in scena? Vi siete mai preoccupati che ci si incontrasse per confrontare, l'un l'altro, seriamente sul piano teatrale e politico, ognuno il proprio discorso di fondo? Niente. Ogni gruppo ignora tutto o quasi dell'altro che lo segue e lo precede. Peggio come nel teatro borghese! Anche lì si fanno « pacchetti », si propone al pubblico un certo numero di spettacoli « scelti da una direzione, magari allargata » e si mette in vendita il pacchetto tutt'intero, « chi ci sta, ci sta ».

Le compagnie « Cuo » non sa niente della compagnia « Serpente » e nemmeno gliene importa. Al massimo, proprio come nel nostro caso, conosce il testo perché si trova stampato su antologie e perché l'ha letto per altra via, ma del taglio politico, della « lettura critica » che si vuol dare al testo addetto, niente! Non deve interessare. Non ha importanza che si conduca un dibattito organico, preventivo, sul discorso politico che insieme si vuole affrontare.

Se uno dice « nero » e l'altro « rosso », magari Perché, così si ha la « pluralità delle voci » Festival. Proprio il discorso che fanno i socialdemocratici, da sempre! Ma allora, perché se ne siamo usciti dal teatro borghese? Per ricostruire un altro di seconda categoria? Che cosa andiamo a raccontare ai compagni, e non solo a quelli che ci vengono a veder recitare, ma soprattutto a quelli (e sono migliaia) che si accorrono la fatica e l'impegno di progredire gli spettacoli, che vanno in giro di casa in casa per il testimonianza e che hanno bisogno di avere le idee chiare su vogliono coinvolgere la gente della validità politico-culturale del teatro che vanno a programmare? Chiedo cosa andiamo a raccontare se siamo noi i primi a co-

sare all'oscuro di tutte le programmi, perché non si è voluto né intermediare, né organizzare un incontro tra i vari gruppi? (durante i dibattiti, quando ci chiedevano [come succede immancabilmente] cosa pensiamo degli spettacoli che sono passati prima del nostro, e perché noi facciamo un discorso e quelli dell'altro gruppo ne fanno un altro, tutto diverso, magari tutto contrario e sullo stesso argomento? Che si fa? Ci mettiamo a discutere a braccio e a distanza fra compagnia e compagnia, così, per sentito dire, o meglio, ce se ne lava le mani dicendo: «noi con quelli là non c'entriamo!» Su che basi allora, su che piattaforma comune politica si compone questo pacchetto? Sul «siamo tutti fratelli».

Nel noi non collaboriamo mai a far cadere nella «cattura» socialdemocratica un circuito che è scaturito (e scaturisce se lo ripensiamo) tanta fatica non solo a noi, ma a tanti compagni che ci hanno creduto. Proprio in seguito alle esperienze dell'anno scorso, grazie alle quali anche per la osservazioni e le critiche dei compagni organizzatori, ci siamo resi conto che era sbagliato «imporre» un qualsiasi pacchetto chiuso di spettacoli, dal momento che in molte zone le difficoltà organizzative diventavano tali da bloccare fin dal suo nascere tutte le iniziative, ci siamo convinti che fosse più corretto il permettere alle organizzazioni locali di scegliere di volta in volta lo spettacolo che più si adattasse alla esistenza del luogo e del momento. Ecco quali sono i nostri «interessi particolarizzati»: mettere realmente al servizio del movimento. Questa nostra proposta che abbiamo fatta alla direzione dell'ARCI fin dall'estate scorsa (quando anche nel cartellone c'era la compagnia di Volonté, «metafora fugace») non è mai stata presa in considerazione. Oggi che, coerenti, la riproponiamo al gioco basso dando notizia che siamo usciti dal circuito. In poche parole: «o dentro il pacchetto o fuori dell'ARCI». Ma attenti: che quei compagni che ci hanno telefonato indignati, loro ci vogliono nell'ARCI anche fuori dal «vostro» pacchetto. Certo, sappiamo che siete nella possibilità di imporre loro una censura nei nostri riguardi. Ma è pericoloso, credeteci... potrebbero aprire gli occhi di colpo.

Infine al non senso del talui borghese, la rivolta genuina e nello stesso tempo l'amara coscienza dell'impotenza intellettuale dell'artista di fronte allo status a qualsiasi punto sociale. Un discorso serio con i mezzi del clown. E con i volti smascherati di pinti e stratificati di neri e di rossi, alcuni spartiti nella dualità di uomo-donna di aggraziato-liberale i giovani di via Stamira hanno dato luogo a uno spettacolo eccezionale per impegno e anima vocazionale teatrale. Bisogna dir loro veramente bravo, come ha fatto Nicola Chiaromonte sulle pagine dell'ESPRESSO in un articolo che oltre a fare onore agli attori ha fatto onore al critico che primo fra tutti ha avuto il coraggio. In quest'epoca di mezza parola e di sentimentalismo per sapere prima che cosa ne pensano gli altri, di sostenere il proprio giudizio e il proprio consenso per una compagnia di poco conto, se veduta nel contesto dei grossi interessi teatrali e del richiamo di attori ben ufficiali come modelli sacri.

Così si opera per rivitalizzare il teatro. Bisogna puntare l'attenzione sul merito di alcune compagnie di giovani anche se non si vuole puntare il dito sul demerito di altre.

Stefano Giurgitti 241

Arcaismo di Mazzullo

Lo scultore Giuseppe Mazzullo — cui « Carte segrete » ha dedicato un volume della collana « Autoritratto » — ha recentemente esposto a Parigi, al Museo Rodin e a Ambruge al Baucentrum ed ha ricevuto gli incondizionati elogi della critica e l'ammirazione dei visitatori. Il critico di « Le monde » osserva che « si tratta di un complesso di sculture » di segni che rivelano ricchezza a sfabi così come le rovine in Sicilia restituiscono il loro passato. Vi si trovano, espresse con la signorile eleganza del « Galateo » di Lamerzio, un centinaio di forme tutte derivate, certo, ma la cui unità è costituita da una dialettica originale nata da fermenti alla Pirandello. La natura per Mazzullo è soprattutto vulcanica, arida e fertile al tempo stesso. Sul filo della costa Alcantara l'artista sceglie i blocchi di lava dura a grana grossa che lo usa a taglio diretto. Da un'esperienza scorsa dalle opere già scultoree, ingratite dall'ac-

Quindi, per finire, vi preghiamo di essere in seguito, più cortesi e meno idealisti.

E lo ricordiamo a costo di sembrare pedanti: la Comune è a disposizione completa del « movimento » per continuare, là dove il « vogliono » il discorso che abbiamo iniziato ormai da tre anni. Non vogliamo imporre niente a nessuno, ma non accettiamo da nessuna imposizione di sorta. Vogliamo che gli altri discutano quello che facciamo, ma pretendiamo anche di discutere, di difendere con gli altri quello che fanno i compagni che camminano con noi, sulla nostra stessa strada per fare con loro un discorso politicamente corretto e omogeneo, se pur arti colari, alla « classe ». Un discorso dialettico da comunisti e non da intellettuali generosamente di sinistra.

Del resto, tutta questa vostra operazione acquista una sua chiarificazione politica non appena si legge con attenzione il penultimo capoverso del vostro comunicato, sempre pubblicato dall'«Unità», in cui si dice testualmente che quello che vi interessa è « lo sviluppo di un movimento unitario per una radicale riforma della politica degli istituti scolastici italiani ».

Qui finalmente avete scoperto la vostra parte: il fine primario del circolo italiano, per voi, non è far nascere e potenziare un teatro al completo servizio della lotta di classe, ma la riforma politica degli istituti scolastici (teatro, teatri stabili e corrotti, ministeriali tipo E.T.I. - Ente Teatrale Italiano).

Che il circolo è un partito, un mezzo, la chiave per entrare nel gioco del « circolo » può essere anche a noi per il « circolo ».

E allora, appunto per questo, noi non ci stiamo al vostro « gioco della riforma ».

Noi vogliamo restare « dentro » per far nascere il teatro della classe operaia, non per usare il circolo come mezzo pretestuale alla politica della riforma della struttura borghese.

LA COMUNE
(Dario Fo)

Perché

Non pubblichiamo questo testo perché non d'accordo con l'uno o con l'altro dei componenti l'«Unità» (secondo l'intento), ma per tutte le loro forme (secondo l'intento). Ma per

198, abbia ragione io e l'abbia CARCI, o abbiano torto tutti e due, o tutti e due abbiano la loro quota di ragione e di torto, questa — di far conoscere le «carte segrete» e della «noe polio-culturale italiana» — è la nostra funzione. Questo testo non è stato pubblicato ancora, se non nelle tre circoscrizioni geografiche italiane, e la polemica non si è svolta quindi, fuori di un'opinione pubblica che potesse giudicare il contenuto a parte d'informazione, e quindi dei polemologi corrispondenti di un'attività e documentata presa di coscienza da parte dei pubblici e dei non-pubblici. Dunque, ancora, non basta per giudicare, basta solo per navigare con, sulla base della materia d'informazione (che perviene anche oral e presente di uno dei più interessanti esperimenti di lavoro europeo militare, istituzionale, esperimento, zonale, istruttoria etc. Adatto, però, qualunque discorso «con ragione di fatto» e «vasta della cuginione offerta, per arrivare alla ricognizione necessaria L'ARCI e la COMINAF — meritiando ad ogni modo della «delicata situazione» e da sostenere in ogni caso, anche nelle condescendenze — prima fra loro, come la nostra patria che, non sapete mai, sono SPORGETTAMENTE SCOPPIATE — SOLO FORTUNATEMENTE SEGRETE.

qua, dal vento, dal sole e dalle potenze occulte del sottosuolo. In questa storia, le sculture hanno già incorporato prima di nascere, le risorse di una derivata immensamente. La presenza di questo passato conferisce loro un senso tecnico che non deve ingannare, perché Mazzullo non è un neoclassico. Riprende volentieri temi dell'antichità greco-romana e quelli della mitologia italiana medievale. Per i nasceri, la Italia di Rodin e di Boccia è ancora parlante».

Nel prossimo numero

L'ULTIMO DIARIO e il CANTO A TUPAC AMARU

di José Maria
ARGUEDAS

[illegible][illegible]

rimborsano di un tra-
 peggio sono affermazio-
 ni di natura tecnica,
 tuttavia rivelando sulla
 persona l'atteggiamento
 di un "facciatone".
**DOSSIERE DI UNO DEI
 RAGAZZI DI OLTRE**
 Tra i suoi compagni
 frequentava molti con
 tendenza anarchica e
 socialista, tra cui il
 socialista italiano
 più importante del
 movimento operaio
 in Italia, il socialista
 di nome "Luis".
 La sua vita era
 dedicata al lavoro
 e alla lotta per la
 libertà.

IL CASTORO

*Mensile di monografie critiche sugli scrittori contemporanei
diretto da Franco Mollia*

L'abbonamento a 12 numeri L. 8000, estero L. 8500, 1 volume L. 800

Nel 1970

FENOGLIO di Gina Lagorio

NERUDA di Antonio Melis

SERRA di Giovanni Pacchiano

BERTO di Corrado Piancastelli

HERNÁNDEZ di Gabriele Morelli

APOLLINAIRE di Pascal Pia

VITTORINI di Sandro Briosi

OSBORNE di Gianluigi Falabrino

BASSANI di Giorgio Varanini

BERNARI di Emilio Pesce

SCIASCIA di Walter Mauro

LA NUOVA ITALIA



Dai sommari di QUATTRO ANNI
della Rivista-libro da scaffale

CARTE SEGRETE

1

THICH NATH HAHN (Poesie da Saigon); GYORGY KADO' (Tramonto delirio e morte di Maksim Gorki); RAFAEL ALBERTI; JULIO CORTAZAR (Historias de cronopios y de famas); HERMANN BROCH: La poeta schizoida; BOHUMIL HRABAL, «Hora de España»; MARIO MAFAI: MASSIMO CAMPIGLI; ANDRÉ BRETON; SALVO RANDONE. Darsi, appunti di lavoro, presentazione del pittore CAMPIGLI. MAFAI PURIFICATO, ATTARDI, MONACHESI, LEVI, GAYA, MOLINIER ecc.

CARTE SEGRETE

ALBERTI BRETON CORTAZAR
MAFAI LA POETA SCHIZOIDE
HORA DE ESPAÑA RANDONE
BROCH IMPELLINO DE GRADA
GANGI TRAMONTO DELIRIO E
MORTE DI GORKI CHIRRETTI
HRABAL POESIE DA SAIGON

1

ALBERTI BRETON 1907.

CARTE SEGRETE



2

HEINRICH BOLL, SAMUEL BECKETT, GABRIELE D'ANNUNZIO (Lettere d'amore); LAWRENCE FERLINGHETTI; Poesie ritrovate sui corpi dei Vietcong; STANISLAW LEM; FRIEDRICH ENGELS; KARL MARX (La confessione); I contemporanei poeti di Varsavia; CESAR VALLEJO; LAIOS KASSAK; ALEXANDER WOJZENICYN; FERNANDO ARRABAL; COPI. Sodici (avvicinato contemporaneo «non ufficiale») dall'Unione Sovietica. Il manifesto dei Primo. Darsi appunti di lavoro, presentazione del pittore OMICCIOLI, BRACAGLIA, VESPIGNANI, RAFAEL MAFAI, FAZZINI, GUTTUSO, SALRA, ATTARDI, KASSAK, MOSKABINI, MAZZACURATI, PENNA, COPI, FINOS.

CARTE 3 SEGRETE



3

CHRISTIAN METZ, REGIS DE-BRAY, GRAHAM GREENE. Le poesie del sottobosco (L'Espresso), grounda Poemas, ARNO SCHMIDT, VLADIMIR MAIA-KOVSKI, KARFI, CAPEK, KARL MAKA (Scopione a Fede), JULES VERNÉ, CARLO BERNARDI, ENZO SICILIANO, MILAN FUSTI. Tematiche narrative dei filmati: JERZY GROTOWSKI, LUDVIG PLASCEN, JEAN-LUC GODARD. Diari, appunti di lavoro presentazioni dei poeti: FONTANA, TURCATO, CESETTI, LEVINE, CAPEK, RODCHENKO, BA-YARD, TERCNET.

4

ROBERT MUSEL (Sulla ciurma-4), TENENTE CHE GUARDA LINCH, NICOLAS GILLEN, MIGUEL BARNET, JULIO COR-TAZAR, MICHAEL AFANASIE-VICH, BILLAKOV (Autobiografia di autobiografia) e Scritto sui polmoni, FRIEDRICH ENGELS (Lettere letterarie), ERICH FRIED (Poesie di alchimia), GIORGIO CESARANO, ALGI SASSU, LENS, KOLAKOVSKI. Diari, appunti di lavoro presentazioni dei poeti: BAL, SARVA, SYRADONE, CARUSO, MAZZA-CURATI, DEL DRAGO, SHARP, CROSBY, FLETCHER FORBES.



GYORGY LUKACS, LUDVIG VA
ZULIK, PETER WEISS, SUSAN
SONTAG (La volontà e il modo);
KARL MARX (La poezia: una
grammatica); FILIPPO EDM
MASO MARINETTI, JUAN GON
ZALEZ OLMIHILLA, GUILLER
MO DE TORRE (Un futurismo
all'italiana); PAUL VAN OSTA
JEN, HERMAN TEJRLINCK
KAREL JONCKHEFF (Il
espressionismo neerlandese); M.
EISENSTEIN (Cultura lampada
chiaro, profondo); TOM NAIRN
(McLuhensfort); Diete appunti
di lavoro, presentazione del pro
ject CALABRIA, VANOELLI
FANTUZZI, ATTARDI, SASSI,
HEBBIN, ROSAI, PIRANUEL
LO TATO, FRAMPOLINI, RAI,
LA MONGES, TAGLIOLINI.

CARTE 6 SEGRETE



REANNO KARZO HOB



KOSYAS AXFLOS (L'osso pla
nario); PAUL KLEE, GIO
VANNI VERGA (Tutti sono
a); DIME ROBERT LOWELL;
ADRIAN HENRY ROYER MC
GOLCH, BRIAN PATTEN, ALAN
JANSON, CHRISTOPHER LO
GUE, ADRIAN MITCHELL (I
poeti degli uccelli); GEMMELLOT
tatura; RUTH BRONSTEIN
(Manuale Doppel); GUILLAUME
APOLLINAIRE, LEOPOLD SER
VAGE, BLAISE CENDRARS
(Le poète du film astral);
ALDO BUZZI (L'angelo CUBI);
Documenti del Movimento tra
zionismo romano; GIORDANO
PALZONI (Prote romano su
«Accepting Show»); L'ordine
Consiglio letterario segreto; Dia
ri, appunti di lavoro pre
sentazione del libro KLEE, RU
CHI, VERUSIO, RENZO GU
CIONE, SURVAGE, VON MEY
SENBURG.

La nuova Cecoslovacchia multietnica: KAREL KOSIK, ila Boema, il potere, Fini-Sghenari, KAREL CAPEK, T. O. MASARYK, (Collega di snella barba), JACQUES PREVERT, il nuovo capitalista, occhio di «Paradiso», ROSEMARIE, HUNE, HUNE, ANGELUS FORAS, PAOLO NERUDA, H. BEJAR, H. VERA, «New world» «Africa», Intervista con LILY BRIL, LEONARDO SCIASCIA (Luna Piccola), Ditta, agenzie di lavoro, privatizzazione dei settori OH, TEGA, GUCCIONE, CARDONA, TORRANDELL, ENOTRIO, CA, RINO, ATTARDI, CORZAS, KIRCHNER, POSADA, TRECANI, MONACHESE, VERESINO.

CARTE 7 SEGRETE



TERRA, HOFFMANN, BIRN

CARTE 8 SEGRETE

La nuova Cecoslovacchia multietnica: KAREL KOSIK, ila Boema, il potere, Fini-Sghenari, KAREL CAPEK, T. O. MASARYK, (Collega di snella barba), JACQUES PREVERT, il nuovo capitalista, occhio di «Paradiso», ROSEMARIE, HUNE, HUNE, ANGELUS FORAS, PAOLO NERUDA, H. BEJAR, H. VERA, «New world» «Africa», Intervista con LILY BRIL, LEONARDO SCIASCIA (Luna Piccola), Ditta, agenzie di lavoro, privatizzazione dei settori OH, TEGA, GUCCIONE, CARDONA, TORRANDELL, ENOTRIO, CA, RINO, ATTARDI, CORZAS, KIRCHNER, POSADA, TRECANI, MONACHESE, VERESINO.

GORAN PALM, il dottorando, l'investimento, La nuova Cecoslovacchia multietnica: MILAN KUNDERA, LUDVIG VACLIV, JAROSLAV FUTIK, presentati da MILAN HUNGMAN, JAROSLAV HANSE, VELIMIR CHLEDNICKY, BRUNO BARILLI (il nuovo), presentato da GIUSEPPE, LUGARETTI, LITA CORNUDA, IVAN SERGHEEVIC TURCHENOV, CHE-LAN-VIEN, TADEUSZ ROSEWICZ (il nuovo e il suo testo della ex poesia), Ditta, agenzie di lavoro, privatizzazione dei settori: FERILLI, VITTO, OZZO, BARTOLI, TAGLIOLINI, TORCHIARDI, KUPKA, TAMBURI, SEVDRINI, CASORATI, DALLOS.

CARTE 9 SEGRETE



10

FRIEDRICH ENGELS (Sulla storia) HANS MAGNUS ENZENSBERGER (Guida a un vecchio teatro) KARL MARK (L'assassino) KARL LIEBKNECHT (Poesie) PETER KARVAS (L'assassino in Durr) UMBERTO NABA (Poesie) autografo a un'edizione di « Il mio cuore » la mia cura di VIRGILIO GIOTTI. Il romanzo del processo di GIORDANO BRUNO. I Solipsisti RIMMA ZARYEVSKAYA ALENEI KHVOSTYENKO, GENRIKH SAPKIR, HEINRICH WILHELM KLEIST (Una storia del 1937) ERNESTO TRECCANI, GIULIA NICCOLAI, ADRIANO SPATOLA, KONSTAS AXELSON, LUIS ANADO BLANCO, ROGUE DALTON, LEO BROUWER, SALVO RANDONE. I poeti di Durr, appunti di lavoro, presentazione del libro di FAUTRIER, TRECCANI, FREMUND, CEFMONA, PROLL, LISA MAGGI, CIAVATTA, INNOCENTE, LEONPOLL, CONTE.

9

ROSEMARIE HEISE (Un libro in francese di Walter Benjamin) WALTER BENJAMIN (La prima moglie con Adorno) La grande storia JAN PALACH, JIRI HRABEK, MIROSLAV CERVENKA, MIROSLAV HULBE, VLADIMIR KAPRIS, JAROSLAV PUTEK, KAMEL SIKTANE, JIRI SOTOLA, MIROSLAV SEIFERT, JOSEK KAINAR, JAROSLAV SEIFERT (Il Castello di Praga) GIOVANNI COMINSO (Il giorno dei suoi funerali con uno dei) WOLF BIERMANN (Poesie da esilio) ANGELO RIGNONI, MARIO DESSY, ARNALDO CINNA, GUGLIELMO JANNELI, LUCIANO NICASTRO, ROMO CHITI, RIGGIERO VASARI (Storia della Firenze) CARLOS NEIRA, HEBERTO PACHELLA (I poeti di Durr) appunti di lavoro, presentazione del libro di GUZZI, GIAGLIA DELLA RAGIONE, MAZZOLLO MORENI, SELZ CINNA, MOENNE CARRA.

CARTE 10 SEGRETE



CARTE 11 SEGRETE



LEADER: MONTOMERI - ERN

11

FRANK BENNETT (L'industria
della ceramica); THEODOR
WIESENGRUND ADORNO (Au-
tore e produttore); GUY DE
VALPASSANT (Inventore e
tecnico); WILSON/STANLEY;
ANATOL KUZNETSOV (Capo di
"Faccia"); KARL CAPEK
(Gli operai); ANNA SEEMERS
(La villeggiatura); GIAN
LUIGI PICCOLI (Una cura
ipnotica); ROBERTO
FERNANDEZ NEJAMAR; FER-
RUCO MARINI; GIANNETTO
FRENCHI (I piccoli); DANI, ap-
punto di lavoro, presentazione
dei pittori FRENCHI, TAMBURI
LUTMAN PERA, BELTRAN
ROSTGAARD, PAPA, ADAMS
VERRUSO, PATELLA, ERNST

12

ERNST FISCHER (Potere e in-
ferno); JAGG, infernali;
LAWRENCE FERLINGHETTI
(Ma, l'emozione); NIKOLAI KO-
ZLOV (Tre e due e tre anni);
JACQUES LEENHARDT (La
marche); JULIO COSTA
ZAR, RENE CREVEL; ANATO-
LI V. LUNACHENSKI (La Mar-
che); THOMAS MANN
(Lettere a Heinrich); STEPH-
AN MALLARME; Alceste, nota-
to di GEROLAMO SAVONAROLA;
LA GASTANO TESTA; GIANNI
TOTI; LUIGI BELLERINI; GIO-
VANNA MARINI (La guerra);
DANI, appunto di lavoro,
presentazione dei pittori FRI-
LICATO, DEL DRAVO, SORIAN-
O, MACCOW, VANET, AN-
DRUGO DELLA ROVERA, NI-
KITZ, MOTHERWELL.

CARTE 12 SEGRETE



OTTAVIO MONTOMERI - ERN

LIRE MILLETRECENTO

15

CALIF

SEINFELD

1971





tura), tendono, nello sviluppo storico, a convertirsi progressivamente in forze produttive sociali, di una natura avanzata, mediante la dilatazione del lavoro e la crescente primarietà dei rapporti sociali di produzione: « B) un livello di vertice costituito dalle attività produttive dell'agricoltura, dell'industria, della costruzione e dell'industria umana co-

* Anche il *Forster*, nel suo *James and Frederick Lloyd* (Londra, 1969, pp. 10), si è battuto in senso analogo, e per lo stesso obiettivo: interpretare dal volume proprio di John

proposta di Che fare
(la rivista «democristi-
ana» di Lombardi e Di
Manno) di «sollevare
ogni cosa» (l'esistenza
e la legittimità dell'ope-
ra a ciò, anche For-
cetti propone di affon-
dare una ancora più af-
fonda il problema

