CARTE SEGRETE 16

vecchie e nuove BALLATE per SACCO e VANZETTI

la 30ª di **mao** per la nuova-cult

ancora quarti alla prova CANTO A TUPAC AMARU di J.M. Arguedas

JANCSÓ : sequenza unica e montaggio continuo

Hildegunde **BRENNER** Helga **GALLAS** **Per una teoria materialistica del LINGUAGGIO**

MEZZO SECOLO DOPO **Le Tascabili** di PIERRE ALBERT BIROT

una ultima prova SPERIMENTALE di ALDO SCHIAVI

i poeti italiani de LA COMUNE una poesia di EZIO TADDEI un poemetto di VITESLAV NEZVAL

il diavolo dell'avvocato di **PADILLA** e di **CUBA**

NEZVESTNY BIELUTIN

FINE DELLA PAPESSA GIOVANNA di ALDA

APRILE GIUGNO 1971

LE CARTE 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. 1.200	L. 2.000
ABBONAMENTO ANNUO	L. 5.000	$ 15

Da versarsi sul c. c. postale 1-37330 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza d'Aracoeli, 8
00186 ROMA - Tel. 67 93 146

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione amministrazione: Piazza d'Aracoeli, 8 Tel. 679346
Direttore: **Domenico Jaracco** — Vicedirettore: **Gianni Toti**
Redattore: **Renzo Paris** - Segretaria di redaz.: **Marina Iavarone**

I manoscritti anche se non pubblicati non si restituiscono — Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 11725 in data 5 novembre 1969

Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV — Stampa: arti grafiche - Roma — Direttore responsabile: **Marina Iavarone**

marsilio editori

Gilles Martinet
LA CONQUISTA DEI POTERI
Premio speciale della Giuria
"Isola d'Elba 1970,,
pag. 136, L. 1.500

Boris Pasternak
LA REAZIONE
DI WASSERMANN
(a cura di Cesare G. De Michelis)
pag. 197, L. 2.000

Gian Carlo Ferretti
L'AUTOCRITICA
DELL'INTELLETTUALE
pag. 96, L. 1.000



interventi



i grandi premi internazionali

Saint VINCENT 1971

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

ORGANIZZAZIONE E.P.A.V.
ST. VINCENT

Per la biblioteca
letteraria di **CARTE SEGRETE**
è uscito

SARDEGNA PERCHÈ BANDITI

di *Manlio Brigaglia*

Vol. di 281 pagg. Lire 2.000

Gli altri volumi usciti

L'INVERNO AD ANVERSA
di Maurice Gilliams Lire 1.000

LA STANZA
di Renzo Paris Lire 1.000


BRIONVEGA

CARTE SEGRETE

Anno V — APRILE - GIUGNO 1961 — N. 18

Direttore DOMENICO JAVARONE

Vice Direttore GIANNI TOTI

rivista trimestrale di lettere e arti

Carte Segrete di Edizioni Mediterranee

Carte segrete

HILDEGARDE BREMNER, PEGGY GALLAS: Fenomenologia di una morte misteriosa (Traduzione di **Carlo Baumgartner**) 11

MAO TSE TUNG: Versetti a Monte Qianliang nel 1965 (Presentazione e traduzione di **Gianni Toti**) 11

JOSÉ MARIA ARGUEDAS: L'ultimo diario e Il canto a Tupac Amaru (Presentazione e traduzione di **Anna Bonfiglioli**) 11

PIERRE ALBERT-BIROT: Poesie lacerate (versi, cronache, ghiribizzi) (Presentazione e traduzione di **Carlo Alberto Sitta**) 12

ARNO SCHMIDT: Il gusto del luna di nozze (Traduzione di **Gianna Mingrone Schiedausen** e **Maximilian Vilsmaier**) 11

I poeti futuristi e la Cronaca: CARLO DOSSI, GIAN PIETRO LUCINI, DOMENICO MILELLI (Presentazione di **Mario Verdone**) 11

ENZO TADDEI: Lo sciopero dei sognatori (Presentazione di **Domenico Astengo**) 11

VITEZSLAV NEZVAL: Il canto grave di Edison 12

ALFRED JARRY: Il smisurabile dal gigli neri la Faggiola (Seconda formulazione e fine. Nuova edizione di **Mario Morelli**) 11

Le follie per Satie e Valentin (Presentazione di **Clara Sereni**) 11

Carte scoperte

Milleuno anni di pelo della [illegible] [illegible] 10
La morte di Virginia Woolf 17
Storia minima di Carla [illegible] 23
In principio era il libro 29
Postscriptum 32
Il gran teatro di Carlo Goldoni, [illegible] 36
Una nuova rivista [illegible] 53
Libertà a cura di [illegible] 58
Comunità [illegible] 63
Poesia cubana [illegible] 69
Un schedario di [illegible] 80
Noi [illegible] 87
Bancarella 95
I peggiori di [illegible] 98
Fuori [illegible] 104
Pirupa [illegible] 109

Le illustrazioni sono a cura di Gianni Toti, Carlo Alberto Sitta, Tullio Catalano, Ernesto Bianchi, Giovanni Cavadente, Renzo Paris, Roberto Cuppini.

Illustrazioni

ERNST NEIZVESTNY, [illegible]
SEGARE [illegible]
NOVELLO BRUSCOLI, [illegible]
ELY BELUTIN [illegible]
FILOTEA [illegible]
GIOVANNI OMIDCIOLI, [illegible]
ALFRED JARRY [illegible]
PABLO PICASSO [illegible]
MARINA DALLORI [illegible]
ADRIANO GRANDE [illegible]
NIKO TRANCHINA, [illegible]
BICE BIGHETTO [illegible]
GIORGIO FARAS [illegible]
GRAZIANO BRASCHI, [illegible]
BERLINGHIERO BUONARROTI [illegible]
PAOLO DELLA BELLA [illegible]

Requiem "non cantato" per

LE BALLATE per SACCO e VANZETTI

di *CLARA SERENI*

Sono ormai parecchi anni che un certo gruppo di intellettuali, con alla testa il Nuovo Canzoniere Italiano, tenta di accreditare al «popolo» i canti popolari: «il popolo riconosce i suoi figli», sostiene. Il «popolo» — a dire proprio la verità — di questi suoi figli ha dimostrato ostinatamente di non volerne più sapere: e non è giusto dire soltanto che questo fenomeno è dovuto alle distrazioni, alle culture dominanti, ecc. È ora di riconoscere anche che, nella stragrande maggioranza dei casi, si tratta di figli (cioè «canti») non tanto morti e sepolti, ma [illegible] in questo reperto archeologico, [illegible] di un [illegible] che il tentativo di [illegible] per [illegible] di oggi, [illegible] culturale dell'altra Italia, [illegible] l'abbiamo sempre saputo, anche se facevamo finta di dimenticarlo, [illegible] il gusto [illegible] bisogni di intellettuali [illegible].

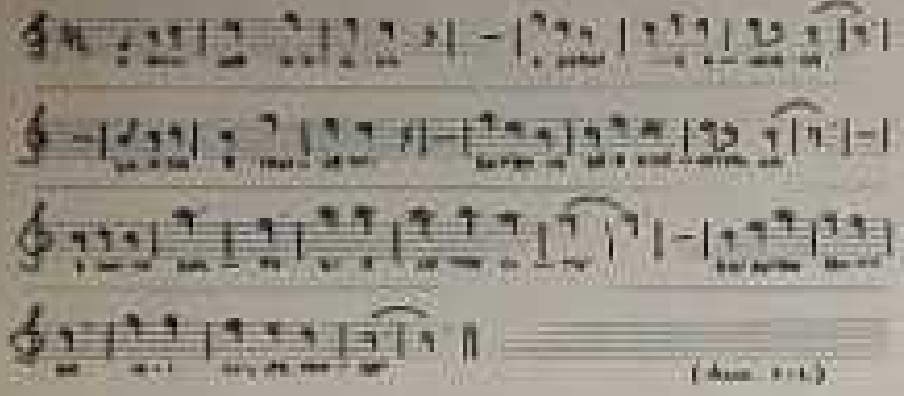
(Da notare che il termine «l'altra Italia» è qui usato solo nel senso del passato remoto, e non in quello, assai più vasto, di alternativa. Molto spesso, infatti, l'alternativa è solo nella nostra testa, non nel materiale su cui lavoriamo.)

Carlo Sforza

Sforza e Valori (primo a sinistra) alla prima federale



Il 22 d'agosto



Il 22 di agosto
a Boston, in America
Sacco e Vanzetti
sopra la sedia elettrica
e con un colpo di elettricità
all'altro mondo li volar mandà.

Circa le undici e mezza
giudice e la Gran Corte
entrano poi tutti quanti
nella cella della morte
– Sacco e Vanzetti stia a sentir
ora ne avete qualcosa da dir –

Sacco e Vanzetti
tranquilli e sereni
– Noi siamo innocenti
aprite le gabbie –
Ma quei risposero: «Non c'è più tempo,
voi alla morte dovete andar».

E tutto il mondo intero
reclama la loro innocenza
ma il Presidente Fuller
non vuole sua clemenza:
« Sono pure di qualunque razza
noi li uccidiamo con grande ragion ».

Entra poi nella cella
il frate confessore
comanda a tutti e due
la santa religione
Sacco e Vanzetti con grande espressione
« Noi moriamo senza religion ».

Addio moglie e figli
e le sorelle care
per noi tutti e due
è finita qui la festa
addio amici in cor la lé
viva l'Italia e abbasso il re

Lacrime 'e cundannate

Nce tutt'a munno sane arrivuste
pe' Sacco e pe' Vanzetti cundannate
e che vigliaccamente l'ha 'mmurate
mai 'n'ora e pace nun ha da truvà.

A tutte parte arrivano
proteste e rimostranze
l'ecesse appello cercano
de fa' giustizia.

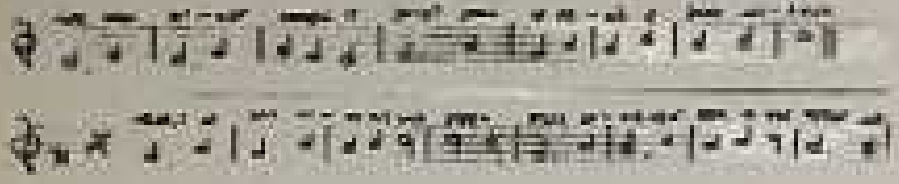
Dopo sett'anne 'e pena carcerata
fra vita e morte chiste avventurate
ma' ca 'a cundanna l'hanno confermate
nu' ce sta mezzo pe' 'a pena salva.

Sul 'o governatore
giustizia 'n po' ffà
si Dio ce 'o mette nnore
'a grazia le farrà

So' stato senza core tutte quante
pure e' giurate, ma che 'nfam'e gente.
Nun sonfon e' ragione e' chi è nnocente
ma nnì e giustizia, no, e' na viltà.

'Sti sfurtunate chiagnene
su' 'ssassegnate pia
e dint'a cella aspettane
ca Dio l'ha da salva

(De mi disco a 78 gri- commercio negli USA)



Here's to you

(Ennio Morricone)

Here's to you, Nicolas and Bart
Rest forever here in our hearts
The last and final moment is yours
That agony is your triumph

Hildegarde BRENNER
Helga GALLAS

contributo a
una discussione
sulla

FONDAZIONE DI UNA TEORIA MATERIALISTICA DEL LINGUAGGIO

Da Piaget e Wygotski, riattraversando Freud, criticando Beck e Berg e passando per Poland, per la "liberazione della forza produttiva linguistica"

Una sfida "alternativa"

1

Wygotski ha compiuto ricerche sistematico-sperimentali sul problema del pensiero e del linguaggio e sul campo specifico delle apparenti interfunzionalità della conoscenza. Wygotski è morto nel 1934 all'età di 38 anni, questo significa che le sue ricerche sono successive in una precisa fase della sua riflessione. Due risultati dalle sue ricerche a tutta disposizione (*Pensiero e Linguaggio* di Lev S. Wygotski - ed. sov. 1934, 1956 - S. Ficher ed. Fli, 1960) risulta che tutti gli esperimenti si muovevano nell'ambito dell'unità di ricerca « infanzia » per il momento considerata funzionalmente, senza

che già venivano applicate come varianti le componenti socio-sociali come era nelle sue intenzioni.

Wygotski definisce il pensiero «un'attività evolutiva che mira al dominio della natura». Nelle sue ricerche sull'aspetto linguistico del «pensiero» (con le sue funzioni principali della comunicazione e delle generalizzazioni) Wygotski scopre le sindromi comportamentistiche, pragmatiche e psicoanalitiche delle patologie del linguaggio e del pensiero umani e cioè:

a) la scomposizione del procedimento complesso del «linguaggio mentale» in elementi rappresentativi di pensiero e di linguaggio (Wygotski) parte da una unità minima e cioè il significato della parola che comprende sia il pensiero che il linguaggio.

b) la separazione di intelletto e affetto nella psicologia tradizionale del linguaggio nella semantica e fonetica classica (sapendo che se si separa il pensiero dagli impulsi vitali, dagli interessi e dalle attitudini dell'individuo che pensa, viene meno la struttura stessa del pensiero, poiché l'analisi dei fattori determinanti il pensiero presuppone necessariamente la scoperta delle motivazioni del pensiero, delle necessità e degli interessi che determinano l'andamento del pensiero [Nella mia ricerca sperimentale ci imbatteremo molte volte in pensieri che sembrano assurdi, solo se non prestiamo attenzione all'affettività e alle tendenze della vita psichica]);

c) l'ipotesi di immobilità e identità dell'attività intellettuale della conoscenza.

I risultati più rilevanti per la conoscenza dello sviluppo del pensiero e del linguaggio nel bambino sono:

— *pensiero e parola* sono due diverse funzioni della coscienza — diverse non solo nelle loro manifestazioni, ma anche nella loro origine filogenetica e ontogenetica.

— In ogni pensiero è elaborata il rapporto affettivo che l'individuo ha con la realtà espressa nel pensiero stesso.

— La struttura dei significati della parola varia in rapporto alla capacità di astrazione del bambino nelle diverse fasi che vanno dalla associazione sincretica dei singoli oggetti alla generalizzazione in complessi fino alla formazione di concetti potenziali ed infine scientifici.



Ernst Neizvestny, Adam

— Il linguaggio appare così una scoperta ma si radica nell'organismo all'età di sei anni in quello interiore. Il linguaggio interiore progredisce quindi esteriore verbale, la cui presenza scompare assai più tardi.

La portata metodologica dei risultati della ricerca di Vygotskij risulta evidente dal suo confronto con la psicologia genetica Jean Piaget — la sua interpretazione del pensiero del bambino che rivela un materiale di analisi biologico. Vygotskij in questo confronto si basa anche sulle ricerche della stessa Piaget, fondamentali per la conoscenza del pensiero e del linguaggio infantile.

Secondo la teoria di Piaget che applica all'evoluzione del pensiero e del linguaggio del bambino l'insegnamento di Freud sulla priorità del «principio del piacere» sul «principio della realtà», il pensiero infantile nasce come pensiero puramente individuale e incomunicabile che mira alla soddisfazione dei desideri senza un intervento sulla realtà, è egocentrico e così «autistico». Il linguaggio originariamente individualistico passerebbe poi da una fase intermedia di pensiero egocentrico, che si dà con se stesso, a un linguaggio sociale rivolto alla comunicazione che risponde alle norme del pensiero logico-razionale.

Vygotskij fondandosi su approfondite ricerche, interpreta l'evoluzione del pensiero e del linguaggio infantile rovesciando Freud e Piaget. La funzione originaria del linguaggio è di comunicazione sin fin sociale che mira alla comunicazione e all'intervento sulla realtà, è quindi comunicativo e pratico. La funzione di «sola finalizzazione» permette la formazione di «realtà intellettuale» opposta alla «realtà» dei desideri che presuppone una capacità di operare differenziata mnemonica concettuale e selettiva. Lo stesso linguaggio egocentrico che accompagna le attività infantili, è un linguaggio interamente sociale anche se incomprensibile agli adulti.

La teoria del pensiero egocentrico del «principio del piacere» e «realtà» superata dalla cognizione che la forma primaria delle attività intellettuali è il pensiero attivo pratico tendente a intervenire sulla realtà. Non è la socializzazione e l'adattamento a un «principio di realtà» sconosciuto che definisce lo sviluppo infantile, ma l'individuazione delle funzioni prima-



Ernst Neizvestny, Il suicida

rimento sociale del pensiero e del linguaggio. Freud viene così rovesciato. L'opera rivoluzionaria nella scuola freudiana, cioè l'insegnamento della contraddizione fra il principio di piacere e il principio di realtà, viene spogliata della sua necessaria carica antagonista, antisistema fra individuo e società e si pone come problema di appropriazione della realtà e della ragione da essa in una pratica strumentale sociale, come problema del superamento del principio di realtà da un punto di vista storico e di classe.

II

Johannes Bach e Martin Berg sull'esempio del pappagallo e del comportamento delle scimmie, citati in tesine che fissino l'evoluzione del pensiero ai livelli dell'intelligenza della prima infanzia (sensorimotor, completo), smarriti formati (representational) e loro sensomotale - scrittivo del linguaggio ad essi corrispondente. Essi dimostrano come l'insegnamento mediante rituali scolastici linguistici e non, ripetere, sanzionare, ecc. limita la « capacità di pensare oltre ».

Tale prassi viene denunciata nello « stato di classe » come una grave patologia.

Gli autori, mediante questionari privi di una dialettica negativa, elessero le prime indicazioni per formare questo sistema di educazione adolescenziale personale tecnocratica.

Berg rifacendosi alle ricerche di Wagoche, senza di dare un fondamento materialistico al suo progetto di dialettica negativa. Alcune delle sue tesi vanno citate:

1) la tesi secondo cui gli adulti imponendo ai bambini le loro norme linguistiche distruggono il loro potenziale intuitivo di esperienza e di intelligenza, che i bambini abbandonati a se stessi definirebbero la realtà che li circonda con parole diverse proprie e che si debba rimuovere agli scolari il diritto di formulare un proprio linguaggio;

che una situazione collettiva di gioco e di apprendimento costituisca la condizione ideale per una evoluzione del linguaggio — questa tesi riprendendo lo schema idealistico di



Ernst Barlach, Il contrasto

uniformità e normalizzazione di creatività infantile individuale e di [illegible] sociali esterne rappresentate dall'istituzione scuola. Berg rimane così indietro rispetto a Wygotski e alla sua *originale materialistica* della teoria della socialità [illegible] di Piaget e Freud. Le sue tesi si avvicinano alla formulazione degli strumenti sociali cui il carattere intimo [illegible] dell'organizzazione scolastica e nulla egli riguardo [illegible] più o meno esplicitamente programmata. Quel che [illegible] verbale scolastica analizzato sembra un qualsiasi approfondimento organizzativo del sapere, e questo significherebbe portare il caos nelle strutture organizzative, cosa che Berg indubbiamente non condivide.

III

Anche la discutibile proposta di facilitare l'apprendimento infantile mediante lavori collettivi e compiti svolti dagli scolari stessi, sia sull'esempio dell'attività fra spontaneità infantile e coordinazione correttiva.

Wygotski con la sperimentazione ne fa lavorare dei collettivi di bambini, ma questo non suggerisce che i suoi scritti sulla « collaborazione » possano anche interpretarsi come collaborazione collettiva fra bambini. Quando Wygotski parla di « collaborazione » intende chiaramente quella fra l'insegnante e gli allievi. Un allargamento acritico delle competenze linguistiche del bambino non trova nessun appoggio nelle ricerche di Wygotski. Anzi questi è contrario a stabilire il livello intellettuale dei bambini in base a ciò che riescono a fare da soli. Diventa tanto più importante ciò che riuscirebbero a fare in collaborazione con l'insegnante « Ciò che il bambino fa oggi in collaborazione, domani lo farà da solo » (248). Wygotski ha constatato che il bambino « riesce a creare di più in collaborazione che non da solo », anche se « non infinitamente di più » (258).

Berg ha analizzato il ruolo dell'insegnante e i suoi compiti « a un livello di sviluppo successivo », ma non a fondo.



Ernst Neizvestny. Гигантомахия

IV

Non ci si può richiamare a Vygotski per avvalorare ipotesi di evoluzione linguistica e relativi processi semantici. Quando Vygotski afferma che «la significazione di una parola si trasforma nell'evoluzione del bambino» (1962) questa non significa che il bambino in una totale indipendenza dalle strutture della realtà che è già il mondo degli adulti sarebbe in grado di organizzare l'ambiente in modo nuovo e anche soltanto diverso. La trasformazione semantica dei significati nella capacità percettiva del bambino, in una concettualizzazione da Vygotski intesa in Berg come sviluppo successivo dei significati come evoluzione cognitiva del 'mondo' linguistico che si può trovare in ogni individuo evoluto e che quindi non risponde al bisogno delle ricerche di Vygotski.

V

Nonostante la netta ascesa cui la «nuova comunicazione» e blocca il linguaggio interiore, questo rimane come una struttura irriducibile a elementi esterni. Fra l'altro questo risulta evidente anche dal modo in cui Berg interpreta la caratteristica principale del linguaggio interiore e cioè la predominanza del senso linguistico sul significato linguistico. (Secondo Piaget il *significato* è il campo definito a livello lessicale del senso che la parola assume nel contesto di una enunciazione verbale; il senso è la somma dei fattori psichici che la parola genera nella coscienza e che, in quanto tale, è variabile e mobile; il significato definito a livello lessicale). Ora Berg interpreta questa predominanza del senso del linguaggio interiore come «ricerca semantica, esposizione semantica a condizioni linguistiche». È possibile che il linguaggio interiore non operi con significati definiti, ma che esso, ad ogni parola, a seconda del contesto, una quantità di fattori incidentali attivi in quanto tali che permette l'uso di un linguaggio privo sostanzialmente di coscienza-

ERNST NEIZVESTNY

Se si è soffermati ripetutamente su tutta la sua poliedrica produzione, si notarà che spesso Neizvestny mira per l'appunto ad ottenere effetti di immagini quasi di natura metafisica, tali da dare «dignità umana alla natura stessa», attraverso un processo creativo di origine antropologica, ma nello stesso tempo aperto ad esperienze artistiche sociologicamente. Il fine ultimo – dignificazione – della natura umana la realtà diventa strumento del pensiero dell'artista, dimodochè la conquista del bello, per dirla con Hegel, diventa momento di una presa di coscienza del reale a livello più alto. Così secondo la concezione della pittura del 1988 a Sverdlovsk: «Tale pittura ci aiuta ad acquistare **nella capacità dell'essere di vedere l'atto spirituale che la produce** e vi è immanente presente» nella pena e gioiosa affermazione delle facoltà umane.

In tale senso l'artista sovietico potrebbe esternare al suo vasto orizzonte le affermazioni espresse nel «De gli eroici furori» da Giordano Bruno per il quale ogni manifestazione di una umana realtà superiore, tutta e intuita nella stessa luce, tal è quanto il raggio dell'eroe, se ha «**quando il senso muta all'immaginazione, l'immaginazione alla ragione, la ragione a l'intelletto, l'intelletto a la mente...**».

Ovviamente in questo compiuto e indiscutibile processo rivelabile dal senso all'immaginazione all'intelletto alla mente la spiritualità di Neizvestny è tutta immanentistica, dunque in un certo qual modo di tipo «religiosismo panteistico» tutto dell'intelligenza umana.

In tal senso il suo amore per la tradizione classica e storicistica universale in funzione dimostrativa con coerenza tra sviluppo del pensiero stesso.

In tale **religiosità naturale**, che trova i suoi antecedenti anche nella «Città del Sole» (1602) di Tommaso Campanella, Ernst Neizvestny ricerca una pagina universale della bellezza, ma nello stesso tempo si proclama di cercare «al ritorno del sorbo di Cristo» tutto dispiegato per l'eternità nelle stesse composizioni della vita, per cui da una parte si scaglia di essere ogni forma di pregiudizio e dall'altra si avverte fortemente, e ciò di esplosione, ogni tono di oppressione.

Quando Ernst Neizvestny parla della sua scultura continui sono i riferimenti al pensiero di Giordano Bruno, alla «natura naturans» che si trasforma in «natura naturata».

E questa **nuova natura** che l'artista più o meno simbolicamente nel Cantiere fin quanto espressione nella perfetta organizzazione dell'uomo con la realtà dominata dall'uomo stesso, questa nuova natura dice suggestivamente, ma efficace Neizvestny, non solo l'accadimento in senso assoluto di un centro e di una periferia ma che tutte le cose diventano nel mondo, quasi che non vi sia nel giorno né notte né natale né pasqua né vera vita né vera morte.

F. M.

mente anche il contesto delle sue «enunciazioni». Questo significa che la predominanza del senso sul significato è dato socio-linguistico, una particolarità semantica del linguaggio interiore che risulta dal fatto che quando pensiamo, facendo uso di un linguaggio, non siamo bisogno di spiegarci a un interlocutore. Far rientrare obbligatoriamente questa particolarità nella relazione di valore fra «pensiero» (opposizione) ed «enunciato» (predicazione) significa ignorare che un discorso linguistico normalmente è percepito da un rapporto disturbato con la realtà. Bisognerebbe analizzare quando, dove e come abbia avuto una codificazione linguistica che lavorino una alterazione della realtà. Il progetto di demonizzazione di Wygotski sulla primarietà genetica della funzione comunicativa-sociale del linguaggio ci permette di presumere che reazioni di questo genere abbiano avuto con la formazione del linguaggio verbale.

VI

Richiamarsi a Wygotski per dare una base teorica alle interpretazioni peraltro ingenerose di una didattica negativa, non è corretto in quanto gli argomenti che Wygotski porta contro l'interpretazione di Piaget delle relazioni del pensiero e del linguaggio infantile vengono riproposti nella critica all'insegnamento della lingua nelle scuole della Repubblica Federale Tedesca. Berg dà per scolastica l'errata interpretazione di Piaget (questa deriva probabilmente dall'ignoranza del testo accessibile che l'ideologia annulla della materia dell'insegnamento della lingua è quella del maestro Piaget di alcuni studiosi di una struttura sociale sostanzialmente immutata). Tuttavia Wygotski non affermava che gli adulti distruggono il potenziale creativo del bambino o che impediscano il passaggio dal linguaggio egocentrico a quello interiore, ma che Piaget ignorava che il linguaggio egocentrico non scompare, ma si trasforma in quello interiore, che l'ipotesi di Piaget secondo cui i concetti infantili vengono necessariamente distorti e errati ecc. A questa corretta appropriazione degli

argomenti di Wigotski comunque che fattori così importanti come il linguaggio articolato esercitano la massima influenza del linguaggio interiore su quello esteriore — non ultimamente approfonditi da Wygotski perchè estranei ai suoi interessi scientifici ed estranei anche alla sua polemica con Piaget — siano ignorati anche da Berg, nonostante siano in stretta relazione con la situazione dell'insegnante nella scuola.

VII

Per arrivare in base alle ricerche di Wygotski sulle basi di sviluppo del pensiero e del linguaggio infantile a precisi orientamenti fondati su le deformazioni della capacità di pensiero e di linguaggio infantile e causate « dall'insegnamento della lingua » e sul modo di impedire queste deformazioni, bisognerebbe anzitutto analizzare fino a che punto la pretesa di Wygotski di fornire una teoria del linguaggio scientificamente sia effettivamente corretta e in quali punti sarebbe necessario ampliarla. In base a queste riflessioni sarebbe possibile descrivere esattamente « nei minimi dettagli linguistici » e si potrebbe ridurre la frazione delle deformazioni si colui che parla, la sua capacità di ammonire e di agire per poter meglio sviluppare o bloccare certe tendenze in considerazione della sua futura prassi professionale, del suo futuro comportamento in situazioni di conflitto, la coscienza del proprio ruolo nella stato di classe, la sua capacità di solidarizzare con. Si potrebbero analizzare le determinanti sociali dei disturbi di pensiero e di linguaggio, la loro origine e causa. Così risulterebbe subito chiaro il ruolo economico della « scuola nello stato di classe » e sarebbero giudizi più corretti di quelli suggeriti da Berg e Berg. Tutti questi problemi dovranno essere lasciati, più in generale specificati dal per ultimo. Una ricerca statistica come « i bisogni sociali » non esiste come una scienza sulla degli « interessi degli scolari ». Non presso non chiaro che il potere globale secondo cui l'intelligenza dei bambini viene ostacolata nella scuola non è esatta

A questo punto bisogna fare una distinzione tra determinati bambini in determinate aree e in determinate scuole. L'intelligenza del bambino, compresa la capacità di pensare per concetti astratti, viene favorita se non addirittura stimolata e sollecitata. Solamente con la formula « i bambini non imparano a pensare per conto loro » non si spiega quel che succede oggi nella scuola. Il problema da porre è quello di capire in che modo. Il limite della informazione scolastica consiste nel fatto che, nonostante i suoi propri interessi, si ritrova prevalentemente ridotta a fare proprie quelle esigenze che nel rapporto di potere e di dominio, cioè nell'ambito della produzione e della distribuzione, per definire il proprio ruolo e cioè il modo di collocarsi nell'ambito della struttura, bisogna necessariamente impostare un'indagine del pensiero e del linguaggio che vada al di là di questo limite e sia pure in modo che non vanifichi la necessaria informazione di fatti e di contenuti che permetta di porre radicalmente questioni di questo genere.

La realtà di questo limite ci pone al dovere di informazione all'interno e all'esterno della scuola dovrebbe essere diversa da ciò che comunemente si intende come contenuto di insegnamento nella scuola. In considerazione di questa funzione di codificazione così soggettivamente limitata, bisognerebbe ridefinire il concetto della sfera produttiva « linguaggio ». Non sarebbe più possibile usarlo come un mezzo di « creatività ». Anzi questa libertà, riconosciuta e riconosciuta come realtà solamente immaginabile, l'impegno a giudicarla specificare più concretamente le quali accolgierà il linguaggio come forza che organizza il mondo pensa diversa, una forza che organizza la realtà e così come una volta « liberata », diventa forza produttiva.

Hildegarde Brenner
Helga Gallas

Traduzione di **Carla Baumgartner**

Maotsetungpoesia

LA TRENTOTTESIMA

che decise la "rivoluzione culturale"

di

MAO

"Visitando il Chinkang"

sulla melodia "Shui Tiao Ko T'ou"

Da quando, nel n. 13 del luglio-settembre del '67, in occasione dell'uscita in Cina del Libro unico delle citazioni, dei Tre Articoli e delle Poesie di Maotsetung — la maotsetungpoesia unita al maotsetungpensiero — chi scrive questa nota si esercitò nella traduzione «occidentalizzante culturalizzante» di cinquantacinque versi del Grande Timoniere etc. offrendo insieme, dei quattro segni che compongono l'espressione «rivoluzione culturale» (= «occidental culturalizzata» anch'essa, appunto), l'equivalente grande-sintagma-

fantasma volgare (mutuato dall'ottocento volgarmarxista sovietico), e la strumentalizzazione in tempi particolari delle malintese formulazioni maoiane andrebbero però interpretate soltanto come tentativi di difendere il senso della poeticità o poetizzazione di massa che forse si sperimenta in Cina con la diffusione del LIBRO maoista(pappagallescamente ripetuto (tra un complesso di altre cose) una invenzione del «culto» e altre incongruenze, ci capirai. Le soluzioni si riflettono ancora, alle lingue cinesi, «parlata», «scritta» e «poetica». La lingua letteraria - wen yen - la lingua parlata - pai hua - e la calligrafia sono sei fatti tutti loro proprii (quella poetica naturalmente più «speciale» delle altre, come hanno dimostrato tutti gli studiosi delle forme poetiche e delle funzioni poetiche del linguaggio, all'inizio del loro meraviglioso apparire a quelle apparenti creature della coscienza razionale) e chi non le conosce non le intende. Neppure nella Cina rivoluzionariamente trionfante, infatti, non si tratta neppure di forme assimilabili completamente alla nostra sensibilità. La poesia è una forma di pittura, per esempio, con la sua bellissima (calligrafica anzi) appendice alle pareti — tantalizzanti suggerimenti pittografiche — mentre i quadri possono non essere affatto percepiti ma si arrotolano e disarrotolano come testi di libri da sfogliare e, magari non rileggere ma, riaccostare, specialmente e in piccole stanze — non più eccessivamente e nelle grandi discussioni. Racconta la Pivi che a «Peiping» e in tutta la Cina non c'è piazza, viale o città che porti il nome di Mao Tse-tung, ma l'autografo della sua poesia "Neve" (vedi pag. 73 del n. 11 di "Carte segrete") è esposto nel Palazzo dei Congressi, e l'insegna dell'Università di Pechino — quattro grandi caratteri il cui senso letterale è «Capitale dei Rossi Campi di Scienza» — sono stati tracciati dalla mano di Mao in modo tradizionale e sono esempi di intendere il «culto della personalità».

Mao scrive le sue poesie in lingua letteraria, in wen yen, in una stile-lingua che le classi favorevoli cinesi, le masse popolari («il popolo» nel senso classista che gli da Mao) non capiscono né assolutamente né leggendole, a meno che non

abbiano avuto un qualche rapporto approfondito con la cultura classica (anche il provenzale come un italiano e un francese che non abbiano studiato il latino non possono comprendere Virgilio o Orazio — come sempre paragoni della filologia — e forse anche come un inglese o un americano o un francese comune non si riferiscono con gli originali elisabettiani o con Villon o Montaigne — ma tutte le trasposizioni complicano senza arbitrarie, provvisorie, precarie e forse pure pericolose deformazioni: valgono ciò che valgono come mezzi di approssimazione o come invenzione che mi stimolano positivo).

In altri esempi, le differenze derivate che possiamo nella sfera della sensibilità, la cultura, le lingue speciali all'interno delle lingue nazionali ecc. — anche laddove sia stata profondamente trasformata la sua natura dalla struttura sociale e dai mezzi e rapporti di produzione, restano funzionanti tra i gruppi sociali che hanno sviluppato — e costruito umanamente — per loro (non in un Kant di Jena il senso comune; e non qualche l'arte di vedere con l'occhio la figura umana, e quelli che hanno sviluppato l'audizione, il senso culturalizzato più profondo, e con questo l'arte di vedere con l'orecchio che formalizzano e impoveriscono per la verità, perché i gruppi sociali privilegiati all'interno delle classi proprietarie e dominanti hanno sviluppato sviluppano l'audizione musicale determinata dall'uso dei sensi culturali, e non solo le sensazioni).

Bisogna dunque immaginare che la liberazione umana del proletariato e particolarmente contenga un primo momento di gigantesca portata per portare quasi un miliardo di persone alla comprensione dell'incomprensione culturale millenaria delle stesse come storia delle lotte delle classi — ancora niente affatto prossima alla fine per lo meno fino quando in tutto il pianeta la rivoluzione non sarà totale e non comprenderà tutte le forme e i modi di produzione materiale e spirituale, il capitale globale creato dall'uomo, compresi i suoi sensi e il « senso » — la direzione — della sua esistenza delle leggi della necessità e della bellezza. Questa è per lo meno una interpretazione che impegna un senso fra

il quale irriducibile allo stato attuale dell'organizzazione culturale, della disuguaglianza degli sviluppi delle discipline intellettuali ecc. Rendendo il « senso » così congiunturale, impulsivo, predicativo-mutuando, è indubbio che il fattore « trasformante » metamorfizzabile, le poetiche emergenti il valore d'uso della scrittura poetica rivoluzionaria — « valore » e « uso » che non dovrebbero poter essere scambiati, e quale di essi possibile in qualche misura e modo anche alle classi imperialistiche — viene infatti, nelle tradizioni strutturanti a partire dalla scrittura sdrammatizzata — intesa come modo di produzione — e ricondotta ai modi di fruizione borghese, intesa di « senso », consumabile unicamente in prodotto, merce, capitale anche per la borghesia, « capitale culturale » ma pur sempre capitale, risultato del modo di produzione della scrittura. In tal modo « funzionalizzare » la scrittura, mentre teoricamente destrutturalizzarla. Così come bisognerebbe destrutturalizzare ogni produzione di beni intellettuali, attraverso i materiali ma privare i « padroni del senso », della decisione che vuol dire segni-tarli e lacerarli. In un certo senso bisognerebbe mantenere « segni al livello della prima mimesi, quella naturale o tecnica, senza farli lavorare alla seconda mimesi, quella estetica, operazionale la trasparenza ecc. È anche vero che la traduzione metrificante, occultando il modo di strutturazione, falsifica la stessa facilitata lettura, per qualsiasi lettore « occidentale culturalizzato » (lo stesso per cui non le traduzioni metriche occidentali quando si applicano testi dipendenti di ogni « particolarità » testuale implicita nel modo di produzione, sia pure capitalistico, con tutte le sue contraddizioni). Ma a questo punto, poiché la traduzione con tutti i mezzi all'estremo non porterebbe il lettore occidentale — se non con tutto un apparato di mediazioni di possibile — a rendersi conto conto del modo originario della produzione del capitale poetico, o viceversa (mantenendo per ovvietà nelle due sfere componenti o « uso, per un lettore straniero non si ricondurrà al modo di strutturazione originalmente produttivo dell'operazione implicativa producendo uno sconvolto, un disorientamento e quindi un allontanamento dal « senso », dall'uso-scambio? un ritorno di-

 l'hardware senza software, direbbero gli informatici) ovvero

non porterebbe il lettore occidentale in una condizione di vicinanza allo stato di partecipazione emotiva che è proprio il lettore cinese — che la poesia leggendo poesia in maniera diversa da come la poesia leggendo poesia anche un buon «lettore poetico» occidentale proprio per la trasparenza transtemporale della profondità di accrescimenti avvenuti continuo in ogni ideogramma arricchito —, a parte punto che fare? rinunciare? O tentare le operazioni paradossali [illegible] di traduzione-commento-saggio-critico? Le figure accanto l'una all'altra come barbette sull'aiola con le rughe dell'ombra stesse sotto all'intonaco e tutto il mondo di cose, metaforiche tutte in fondo?

Mao ricorreva a tutte le «invenzioni» poetiche di mille anni leggendo da ragazzo storia e poesia con [illegible] e «classici» e poemi classici soldato e «ufficiale di produzione» meraviglioso. E adesso niente di tutto, rovinato di tutto il resto che lo hanno preceduto per non «sa che fa» e il pensiero sistematico, «specialmente politico» non [illegible] ne a dire. Riflette in parte il grande [illegible] dialettico e quotidiano, come all'origine [illegible] delle «correzioni» alla loro immota e materiale presenza alle «cose» e alle «persone» — dovrebbero Lao Tzuni e Tsung Tzu-chia — alle energie compresse nella parola, nel canto e [illegible] e insieme aperto e tutto il problema della rima... Per altro fiore un processo di poi [illegible] come direttamente con la graduale presa di coscienza che si delineava in mezzo al «popolo», ma che possiede i mezzi di «produzione intellettuale» delle cose d'arte prodotte dal lavoratore [illegible] della forma poetica della consapevolezza nascosta [illegible] delle distanze del lavoro e che ne è grande esperienza, presa di coscienza delle disuguaglianze «che la rivoluzione culturale» nella sua «tempi lunghi» [illegible] aveva cercato a vincere: presa di coscienza che poteva trasformarsi in coscienza della presa della parola «che bisognava pure per vedere come la presa dell'«ultima battaglia».

Con questa introduzione e con questa traduzione si vorrebbe ora accennare anche in più di una linea il capitolo che di coscienza poetica antagonistica che può essere opposta alla proposta individuata. In contrasto con i nichilisti anz-

tici, si capisce. E d'accordo con il Timoniere del Tempo, perché no, con il suo amico poeta mandarinale Li ao Tao re coverato da un pacato di leggende, con il suo bisogno delle piccole di relazioni sessi la Cina Hui E con l'imperatore di tutte cinesi emigrati—

gianni toti

水調歌頭　一九五五年秋月岡山作

毛澤東

大雪漫雲主　重上井岡山　千里來是秋色　萬裡
捲熊羆　到底不勝寒　夏日消溶江海　凜冽嚴
霜鎖　已丁黃沙路　極目楚天遙　望飛鴻　
風雷動　旌旗舞　起空翼　上下一井迴　伴月
一吟閒　可上九天攬月　可下五洋捉鼈　談笑
軟還　世上無難事　只要肯登攀

Trentottesima dall'"al di qua"

La trentottesima poesia: neppure in Cina pubblicata ancora, è sconosciuta in Italia. Eccola: poesia discorsiva, carta della vigna. Era esposta nella Casa degli Antani di Tsing-ing, nel Chingkangshan, e una delegazione di ospiti giapponesi la ricopiò per pubblicarla poi, giovedì 1967, sull'Asahi Shimbun di Tokio a cura del professor Takeuchi Minoru. È scritta sulla melodia che si chiama Preludio a Shui Tiao, *ed è stata composta in un momento memorando della storia cinese, quando, per usare le parole di Lenine Ch'en (che pure ha commentato la poesia e l'ha anche tradotta in inglese), « la rivoluzione si trovava a una svolta », poteva « spingere lo sguardo sul precipizio » e « balzare in avanti » oppure « salire fino al monte cielo ». Mao si trovava in pellegrinaggio al Chingkang-shan, luogo sacro della rivoluzione, e dubitava come sanno dubitare i cinesi e i marxisti. Mao e Marx (ricordate la divisa di Karl? « Dubito di tutto, anche del dubbio »). Ma presto il risalto all'azione: urgeva la « trasformazione dell'uomo mediante i segni », urgeva la « trasformazione dell'ordine celeste », urgeva « il rovesciamento della pelle di montone » per fare la scarpa nuova necessaria a far cominciare la rivoluzione: urgeva, insomma, quello che in occidente si chiama « rivoluzione culturale » . Il tempo di sbloccare le dita, la volontà di staccarsi, e i voce cui siamo già alle spalle, niente è veramente diffuso al mondo.*

VISITANDO IL MONTE CHINGKANG NEL 1965

Sulla melodia « Shui Tiao Ko T'ou »

Da sempre il desiderio: le nuvole, toccarle,
e ancora sul monte Chingkang rampicando.

Di mille li il viaggio fino a questa terra alla sua vecchiezza
al volto antico mutato, ai suoi colori appena rinati

In tutti questi dove, su gradi rotondi, nani danze,
a cercare scorrere liquide nominazioni

Trafitte da grandi alberi le mie navole infatte,
dopo Hurapcangoli ch il pennello e lo sguardo
se la sporg sul precipizio

Scatenamento di venti e di suoni
sorrisi di bandiere:
il passo d'ventava

Lontananza di trenta e otto anni —
abbracci le dico: il tempo è già passato

Nove sieli piani salire per l'abbraccio della luna:
cinque mani fuori discendere per la pesca delle tartarughe

E anche l'allegria de discorsi le canzoni che cosvetsero

Tutto è facile al mondo niente è veramente difficile:
basta tu voglia alzarti

I manoscritti "segreti"
di *Jose Maria ARGUEDAS*

L'ULTIMO DIARIO e il CANTO A TUPAC AMARU

a un anno e mezzo dalla morte volontaria dello scrittore indio-quechua-peruviano, il poeta runa dei "comuneros"

Un impoeta - amauta

È passato un anno, José María, dal giorno impossibile della tua morte volontaria, e forse solo adesso cominciamo a misurare quel « vuoto », « aquel vacío en la soledad cósmica », di cui amavi parlare anche a me, amico tu, in quel di Cuba... Ma il « vuoto » di questo distacco [illegible] nella presentazione italiana delle tue più « segrete corde », lasciamolo subito alla retorica, da cui ad ogni modo mi sono concesso [illegible], a un anno e mezzo di distanza esatta da quel 2 dicembre del '69 in cui el balazo se dio « tiempo » *il colpo (di pistola) [illegible]. Qui c'è il suo « ultimo diario » [illegible] che un amico comune, Angel Rama, ha [illegible] « accomodato » [illegible] da un [illegible] di Pedro Lorca (Arguedas aveva chiesto di [illegible]), c'è il* suo nome a *Tupac Amaru; c'è la « prima tromba degli uomini quechua », c'è qualcosa insomma che si aggiunge tragicamente* a Los ríos profundos, *il suo grande poema-in-prosa. E con questo [illegible] ai lettori italiani José María che non li [illegible] però in pochi [illegible].*

Arguedas [illegible] « scrittore di coscienza » [illegible] del plurilingua. *Scriveva il suo ultimo romanzo, e non riusciva a concluderlo nella struttura già fissata (le pagine buone per [illegible])* justificación de vida y muerte, *come avrebbe Angel, da [illegible]. Come in altri romanzi, i suoi personaggi andavano [illegible] alla costa, « spazzati » dall'evoluzione [illegible] contemporanea... e all'improvviso, di [illegible], come si dice, le convenzioni narrative [illegible] e l'autore ai [illegible] personaggi. Non c'era più il romanzo, c'erano le angosce e i terrori dell'uomo che [illegible] con la* soledad cósmica, *« congelandosi come l'[illegible] dell'universo [illegible] con le sue mani, e entrando nella [illegible] suprema della vita e della morte » [illegible].* Sulla poesia quechua « Ollantay. Cantos y narraciones » *(1971) [illegible], la vita aperta, la morte sulla soglia « aprono » le linee del racconto per don Gonzalo*

Lavalle, proponendogli di chiudere con le tue ultime note i capitoli già scritti: «desidero che mi mi venga del Perù», «congedino in me (con me) un'epoca del Perù».

Adesso torna Arguedas sulla propria formazione. Quindici anni si chiamano le tre grandi civiltà gareggiano: Chavín, Tiahuanaco e Inca. Orizzonte, dunque anche questo tempo del Perù appena cominciato, di riguardigli Chiaraviglie e Tragedie non solo umane, ma di culture (ecosistemi) millenarie, di civiltà scomparse. Con un esempio meritamente caro, Arguedas, il primo scrittore peruviano in lingua spagnola che conobbe e credette indio quechua e tradusse le due lingue l'una nella poesia dell'altra, letteraria, parlata e intuendo. (E «gli scrittori peruviani avevano scoperto l'India quattro secoli dopo i conquistatori spagnoli, in questo non meno criminali di lì. Parte» — come ha scritto Mario Vargas Llosa, il giovane scrittore peruviano di cui è uscito presso Einaudi La casa verde, e che ricordavamo oggi tornato in Perù, lui e Ciro Alegría, già conosciuti quando morì amico Arguedas, il più autentico scrittore peruviano, no!)



Arguedas in un disegno di Sesone

Non hispanista, non modernista, non indigenista, non criollista, non cholista. Argueda José María era indio vero, di Andahuaylas dove era nato nel 1911 (e morirà nel '69, quando era ancora a Lima, perché male lo spagnolo e non sapeva né volava sfere delle principesse reali di José Santos Chocano e del grande re dei re di Perù dell'imperatore Pizarro di Alejandro Peralta). Umile gentilezza, austerità in vera, dolcezza di penna irresistibile alla simpatia: questo era lo Argueda che insegnava castigliano agli indios dopo averlo imparato lui che andava in prigione con loro come nel 1937, per le lotte contro la dittatura di Sánchez Cerro che rubavano e sfruttavano le Cordigliere e ciascun del pueblo quecha e i Cacicos stregoni-sciamani e unciones de fiestas tradizionales in el valle del Mantaro, ché aveva con i compagni kayan (i « compagni primitivi » del suo Yawar fiesta), e lavorava sulla Sierra, cercando le vestigia delle origini, esplorando e dilettando le parole meravigliose delle creature inviolate, di un mondo e sentimento ancora emozionale, e costruire un lungo — inedito retaggio la estructura misma del idioma, aprendo finestre contro la tradizione-cione e l'allineamento del franco Continentale. Una capa letra [illegible] ancando con gli indios gli dialetti [illegible] capo l'umanità la bontà naturale le belle abitudini con le cattive di sempre...

Leggendo [illegible] forma [illegible] delle creature degli alti, le comunità primitive quechua, avvicinamenti aderire, apprendere, ai campi, parentele, idiomaves, chulones, payaneos, hijeros, lunas, dopibar, cuhibos, cubinos, cocinar, sonori, arcadias, mahigorgias, pena, pobas, vegas, amoras. « Chi rimedia qui, ancora [illegible] con parole in Italia chi le pronti Argueda? » dal suo luogo provinciano per amore di un amico, la realtà di avvicinarsi, farsi nell'altre cinquanta — per questo resta « segnato » e « consegnato » loro — alle comunità agricole natanti, mangiando « picante » [illegible] le midie, camminando, ma sì e bevendo [illegible] intorno ai rami avvolti in panchos fangosi, come [illegible] si conoscono, si mutano, innocentemente e allegramente pizzicati la vita, tra uomini e donne e capiti,

ricordando insieme Amaruc e Quispekuarec e Mama Ta-cha, i saggi maestri cui di Huitaregui (il Tacuan peruano, di Guamuci amico), i montoloteri colla cranabilità [sic] di quipu, le cordicelle annodate) e Manco Terra... Magari parlando di Inti, il sole Tata Pacha, e ricordiamo di Ernesto Lynch Carrera, si chiamava così, Intichi, perché anche in Bolivia, ci sono quechua e aymarà) e di Mama Quilla, Mamma Luna. O di Wiracocha, [illegible] e di Amaru Inca Yupanqui, o di Tupac Inca Yupanqui, e di Tupac Amaru I... O di Tupac Amaru II. O dei capitani ribelli fatti nelle montagne peruane, magari, a volte di zorra celebrando la nuova rivolta dei figli di José Gabriel Condorcanqui, cacique di Tungasuca e Surimana, impiccato nel 1870 col nome di Tupac Amaru II, e squartato alla romana, con quattro cavalli lanciati in quattro punti cardinali, accanto alla pubblica piazza, e poiché ancora non morto, staccati e appesi a colpi di scimitarra e machete [...].

E ancora magari, di un Inuit, [sic] Mama Angaaluk, quella mamma anima inventrice anche se di secondaria come una Yaca Awaja, un'antica amica di guerriglieri K'ana Quilla o Chimbawa, di quelli che con una e nessuna arappare un giorno sulla Chinejua aparlica tanto e appollaiano tutte alte pianure tornate a chiamarsi kandoriate, e da allora eternano le guerriglie non più nobili fino ai guerriglieri che più inutili e bambini e senza ragione, con nelle guerriglie assenteiche, nelle insurrezioni, nelle rivoluzioni e politiche in cui sbocciano i fiori profondi e accolgono in braccio cuore ebbe... Conoscenti di quantine come se fosse ieri, che gli amici, le guerriglie liriste ultimi.

Anamari marchanbicha
wanquey talaro
yanaa anupi tikuluqapis
wilalay wilalay

Non avrà più pace
non troverà quiete
vada se morti in un fiume
[profondo,
ci sempre con il fermerai...

La waqra p'uku dei Runas quechua*

« ...mi vuota perché vuota, ho constatato che non ho più l'energia e la lucidità necessarie per continuare a lavorare, per giustificare la mia vita ».

In una lettera al Rettore della sua università, José María Arguedas — scrittore-io « segreto » — spiega in questo modo il gesto definitivo con il quale ha messo fine, un anno fa, il 12 dicembre 1969 (era nato nel 1911), alla sua vita di scrittore e di uomo completamente calato nella realtà del suo paese, il Perù, e soprattutto degli indios peruviani — i runas quechua — della regione del Cuzco andino, tra i quali Arguedas aveva passato la sua infanzia e ai quali ha dedicato la sua vita di scrittore.

Figlio di un giudice istruttore costretto dalla sua attività lontano da San Juan de Lucanas, dove Arguedas viveva — e ripeterà in seconda nozze con una « matrigna di tipo tradizionale », come egli stesso la definisce — venne allevato da una madre india, doña Cayetana, che lo mise sotto la protezione dell'intero villaggio di contadini quechua.

Il contrasto tra la vita nelle « comunidad » indie e quella del collegio di città, la mistificazione della razza india che divenne gli anni venti in una cultura cercando attraverso certa letteratura « indigenista », dovevano contribuire non poco a determinare in Arguedas la decisione di riportare alla luce, filtrate dalla intima conoscenza, la realtà di quel popolo.

Ma non è stato soltanto per amore di verità che Arguedas ha raccontato con una certa dose di disperata ostinazione la vicenda delle genti quechua: piuttosto crediamo che lo stato spinto dal suo « sentirsi » indio, dal suo vivere tutte attive di un problema esistenziale, e fuori di lo stesso un concreto testimone del dramma dell'autentico latinoamericano.

Altri scrittori avevano già tentato di rappresentare quella seconda e più autentica — e più triste ma non morta — realtà nazionale, l'« indigenismo », e, intorno agli anni venti avevo fatto la sua apparizione, attraverso López Albújar e

* La prima novella dell'autore quechua.



L'uomo Argedas

Ventura García Calderón, l'ardito, un polemista nuovo, una specie di archeologo degli atavici impulsi, mangiatore di pidocchi, falso, feroce, dalla inverosimile espressione piccaresca, quarto, fino a Ciro Alegría, che però manteneva l'indigenismo allo stato di « rimo », nonostante che dai suoi libri si cominciasse ad intuire l'indio come essere umano, come classe e non solo come razza, come una innegabile componente della realtà peruviana.

Ma Argedas doveva andare molto più a fondo al problema; con lui l'indigenismo si trasforma in un atto d'amore e di fedeltà, in una esperienza umana.

« *Ascolta, padre mio* — *Cantava l'indio attraverso il*

suo cantore, quando al suo cantore Tupac Amaru [illegible] ti hanno rubato le nostre terre. Serpente Dio, nel suo tempo eravamo uguali padroni, camminavamo... siamo divisi dalla grande selva come irremediabile isola di formiche... la fruscia, il cacciare, le sofferenze ci hanno resi più forti. La forza che le mura trasmette a voi d'uomo, non può fare che l'uomo muova il mondo, che lo accompagni...».

Quando ancora negli anni venti e trenta i critici come Federico Mora, ad esempio, lamentavano la mancanza di uno scrittore delle regioni andine «che contenesse in realistiche e brillanti pagine le inquietudini, gli usi e le virtù dell'anima india», Arguedas era ancora il ragazzo da poco strappato al mondo magico e incantato degli indigeni dell'ayllu, che si esprimeva cantando e pensava in quechua, e con l'animo già lacerato dallo scontro con la dominante cultura spagnola-europea della costa bianca.

Fin dalla sua prima raccolta di racconti, «Agua» (1935), Arguedas sente che deve rendere dal di dentro la natura interna della realtà india; egli era un puro quechua e per raccontare al mondo l'avventura di quel popolo ha dovuto prima imparare e poi lottare con lo spagnolo, per comunicare quello che aveva amato, vissuto, cantato e odiato nella lingua della sua infanzia. Recuperare, anche una cultura che fino a quel momento aveva mantenuto soltanto un interesse da folklore, confrontarsi con una precisa natura e una dimensione magica.

Come in «Agua», anche nel successivo «Yawar fiesta» (1941), il villaggio della sua infanzia emerge dalle sue descrizioni, «con tenerezza e con odio, in maniera tale che la sua palpitazione non fosse mai più dimenticata, che risuonasse e scorresse come un fiume impetuoso nella coscienza dei lettori». Juno parole di Arguedas. Nel 1968, nel ricevere il «premio Inca Garcilaso de la Vega», diceva: «Volevo trasformare quella realtà in linguaggio artistico, e sembra che ci sia riuscito... Io non sono un letterato, sono un peruviano che orgogliosamente, come un demonio felice, parla in castigliano e in indio, in spagnolo e in quechua...». Aveva infatti superato l'ostacolo che si presenta a tutti gli scrittori regionali: scrivere nella lingua nazionale ciò che aveva «sentito» nella lingua aborigena; e in spagnolo il suo indio diventava

un essere completo e combattivo — come in « Amor mundo » del '52 —, un'anima che si esprimerà in ogni sua risposta poesia, come Arguedas stesso, e in realtà, in tutta l'opera sua sono fortemente fusi e intrecciati indissolubilmente il motivo autobiografico e la descrizione oggettiva della realtà indios: due caratteristiche di una stessa realtà.

Nel 1954, con « Diamantes y pedernales » (Diamanti e selci), egli ripropone le sue scoperte, approfondendo la ricerca psicologica dei suoi personaggi e completando il processo di immedesimazione, che già in uno dei primi racconti « Warma Kuka » (compreso nella raccolta del '41) aveva quasi raggiunto l'identificazione del protagonista con il bambino che lui era stato, strappato da tutto ciò che amava, costretto a vivere « in quel tumulto di gente che non conosceva e non amava ». Anche nel suo decimo scritto, Arguedas riconosce l'indio trascinato, punzecchiato, obbligato da una « civiltà » a lui incomprensibile ad esprimersi in un linguaggio estraneo, strappato alle sue abitudini vergini non dalle Ande — le sacre montagne della tradizione quechua — dalle espropriazioni dei villaggi comunistici, la parte di terra migliore, spinto verso le zone dal clima soffocante, a lavorare nelle miniere, a raccogliere cotone nei caldissimi pianori del latifondo e portato dai suoi canti aperti e cristallini, delle valli di altitudini e trasparenti alberi, dei fiumi e delle lagune celesti precipitate in abissi senza fondo.

« Si tratta di non perdere l'anima, di non trasformarsi completamente in questa lunga e triste impresa » — leggiamo nella prefazione del già citato « Diamantes y pedernales », dove si assiste al continuo passaggio da una pelle all'altra, da quella dell'uomo occidentale a quella del vero quechua, non perdere l'anima vuol dire non perdere l'identità conquistata attraverso il contatto vivo e diretto con la cultura indigena. Operazione — poeta riuscita in « Los rios profundos » (1958), in cui l'identificazione dell'autore con il mondo e la cultura incaica del quechua è totale.

Anche in « Todas las sangres » (1952), Arguedas si conferma che i miti continuano a sopravvivere insieme alle fonti che alimentano la vita spirituale della gente india, lasciandoci intravedere un mondo avvenire in cui, forse, la cultura occi-

decente e quella minima persona compiere, magari integrandosi. Qui più che altrove, il mondo reale irrompe in tutta la sua condizione morale e umana, ma il fatto non è più l'« animale » il cavallino « bestiale » della sua esistenza è divenuto contemporaneità, regalata: la sua stessa esistenza il simbolo evocato e maledetto del mondo della realtà bianca, col fondo, le costruzioni, il lavoro coatto.

Per ricordo Arguedas un narratore antiletterario al di fuori di qualsiasi corrente, nella geografia della moderna letteratura latinoamericana la sua opera si inserisce in modi molto in un discorso più vasto, trovandovi un posto a sé: la descrizione della vita, della realtà storico sociale del contemporaneo, alieno dalle facili sentenziosità folkloristiche, teso a scoprire nella fogna della umiliazione, della sfruttamento, dello squilibrio sociale ed umano del subcosciente, ecco la qualche schema letterario.

In una feroce polemica con l'amico Julio Cortázar, in cui questi rifiuta per sé la definizione di esiliato, Arguedas ha voluto autodefinirsi uno scrittore provinciano: « il fatto di aver vissuto pochi anni ci ha impedito di capire Shakespeare, Tomhard, Poe, Quevedo, anche se non siamo arrivati a leggere l'« Ulisse ». La sua è un'affermazione tutt'altro che gratuita: per ricordo Arguedas dedicato la sua vita a scoprire nel grumo della sua diretta esperienza, nelle sue opere non si ritrovano scrivano forma di « provincialismo ».

Il suo mondo indio non è provincialismo letterario, ma il modo di vedere peruviano e latinoamericano (« se realmente si è nascere ad essere ») e non in senso passivo, bensì come portatore di un'etica, lotta dell'affermazione di valori più reali, animati da una spiritualità medita di uomo del Terzo mondo. Contrapponendo questo ad un altro « terzo mondo » ben altrimenti infelice, durante un viaggio in America, nel 1963, scriveva:

« ...Gli Stati Uniti spaventano... poi ho incominciato a considerarli dalle loro università, dalle loro strade, dai ponti e dagli uccelli bar, dove uomini senza espressione sono in contemplazione di povere donne trasformate in un orrido indescrivibile. New York mi si è manifestata come un grande meccanismo che conduce a un mostro tra primitivo e perverso

fin dalla sua infanzia, che tenta di tracciare il destino dell'uomo non lo immaginare dove... Sembra che il vitello d'oro, tutti i vitelli d'oro, non permettano che un limite impiegabile a ciò che noi chiamiamo libertà, sembra che negli Stati Uniti la libertà dell'uomo sia ancora più limitata che in certi paesi soggetti a schiavitù. Hanno sostituito il culto con un tetto di acciaio, e quelli che si ostinano contro di esso finiscono in carceri quasi invisibili... Vorrei chiarire che i nordamericani, forse, dovrebbero trasformarsi in qualche altra cosa, in indios, forse, e credere ciecamente in un amore, in un mondo invisibile, nell'infinito, nell'oscurità e nella luce...».

Alla vicenda intima individuale di un protagonista, Arguedas sostituisce il respiro corale di un ambiente, della collettività primitiva, della comunità tramandata e sopravvissuta nella spiritualità e nel costume degli indios, e la descrizione psicologica dei suoi personaggi non ha mezzo carattere introverso. Ne risulta un ritmo vitale, ricco di fermenti, ardente e in movimento, privo di inutili compiacimenti e raccontato senza quei barocchismi che caratterizzano un genere anche importante della letteratura latinoamericana contemporanea.

L'ultimo libro non compiuto si era subito trasformato per il suo autore nella giustificazione e nella condanna della sua esistenza. La narrazione originariamente intitolata, come per gli altri racconti, intorno a un gruppo di personaggi indios (che il disordinato sviluppo economico della regione e le espropriazioni ha gettato sulla costa), improvvisamente perde il suo ritmo, per dar vita a due direttrici diverse, a differenti livelli. La vita dei personaggi letterari, e poiché di diario intimo con cui l'autore aveva proposto di non editare di tenere i capitoli già scritti. Nel conflitto affiorano tutte le sue antiche angosce, le sue idee intorno ai problemi letterari e morali: «... Ho lottato contro la morte, in cerca di un'ultima luce, guardandola bene in faccia, scrivendo questo disuguale e polemico racconto. Avevo pochi dubbi e volevano alleati. Hanno vinto i miei. Sono forti e se ne stanno ben protetti nella mia stessa carne. Questo disuguale racconto è l'immagine stessa della mia disuguale battaglia...».

José María Arguedas è morto del conflitto delle due culture che definisce la storia della sua terra, quella lacerazione

che è alla base della sua personalità e che nega le sue originali della nazionalità. La sua morte nel Perù di oggi, dove si sentono riecheggiare sempre più frequentemente le parole di Tupac Amaru, acquista un nuovo significato simbolico. E come se Arguedas fosse ritornato, e non da ora, un elemento dei più importanti dell'impresa alla quale già tutti si stanno dedicando, quella cioè di costituire una nazione, e una nazione di nazioni: un continente.

Anna Scriboni



Ultimo diario

1 — La volpe di sopra e la volpe di sotto

Fantasia di Elba, 29 maggio 1965

Più di due anni fa, nell'aprile del '66, ho cercato di uccidermi. Nel maggio del 1944 avevo avuto una mia crisi di un disturbo psichico comune a quasi l'infanzia e così stato quasi cinque anni senza poter scrivere. L'incontro con una grassa zampina giovane, prosperosa, mi restituiva ciò che i medici chiamano il «tono di vita». L'incontro con quell'allegra donna doveva essere il mio sorriso, completissimo, di cui il mio corpo e la mia anima avevano bisogno per recuperare il nostro vincolo con tutte le cose. Quando quel vincolo si ricrea intorno a noi, ci ritorna alla parola il senso delle cose. Da quel momento ne riscrivo a intervalli, con qualcosa di nuovo. L'incontro con la nonna però non ha potuto far rinunciare in me la pena cronica per la lettura. In tutti questi anni ho letto almeno a milioni libri. E ora sono ancora una volta sull'orlo del suicidio. Perché mi sento nuovamente incapace di lavorare, di lavorare bene. Non desidero, come nell'aprile del '66, trasformarmi in un malato inerte, incapace, in un testimone cieco degli avvenimenti.

Nell'aprile del '66 ho aspettato molti giorni che arrivasse quello più adatto per uccidermi. Mio fratello Aristide ha una scrittura comunque le mie riflessioni che spiegano perché non potevo liquidarmi il 28 giugno o il 14 luglio. Oggi ho paura, non della morte in sé, ma del modo di procurarla. Il revolver è più sicuro e più rapido, ma non è facile procurarselo. Il dolcissimo veleno che i poveri di Lima usano per suicidarsi e per me inaccettabile — in questo momento non ricordo il nome di quell'insetticida. Di fronte al dolore fisico sono vile, e di sicuro lo sarei anche di fronte ad una morte dolorosa.

Le pillole che mi hanno consigliato erano infallibili, quan-

de occidente datto una morte eccezionale. Altrimenti procurano alle persone come me quello che ora ho in me: una intensa di morte in un corpo ancora robusto. E' una sensazione indescrivibile: sentalmente, psicologicamente, direi di me si combattono il desiderio di vivere e quello di morire. Il dovere di vivere e quello di morire. Perché, chi si sente come mi sento io, la cosa migliore che possa fare è morire.

Scrivo queste pagine perché mi è stato detto fino alla sazietà che mi tocca a scrivere sempre la salute. Ma, poiché non ho potuto scrivere sugli argomenti che avrei scelto, elaborato, modesti o molto ambiziosi, scriverò su ciò che più mi affascina: come non ho potuto vivere la vita, e come in questo momento mi sia accesa la voglia di suicidarmi decentemente, scomodando il meno possibile chi sarà interessato dalla mia scomparsa, e che da tale scomparsa trarrà un qualche piacere. Questo fatto di modo che il mio suicidio avvenga nel migliore dei modi possibili, è una preoccupazione meravigliosamente inquietante. Credo che sia una naturale manifestazione della vanità, della mia ragione, e forse dell'egoismo, che si presentano ben mascherati da preoccupazione, da gioia. Cercherò, quindi, se posso di trattare questo tema, il solo della cui esistenza vivo e scrivo, tanto da poterlo riassumere al lettore, cercherò di trattarlo e legarlo ai motivi sciti per un romanzo, che finalmente mi sono deciso a buttare *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; lo metterò anche con ciò che in moltissimi momenti ho meditato sulla corrida e sul Perù, senza che questi due temi siano stati precedentemente compresi nel progetto del romanzo. Signori: ho molta di impiccarmi a Obrajillo, a Canta o San Miguel, nel mio che non mostra una rivoltella. Non sarà bello per quelli che mi scopriranno, ma mi è stato assicurato che l'impiccagione procura una morte rapida. A Obrajillo o a San Miguel potrei vivere alcuni giorni gustando la vista ai monti selvaggi, conversando tranquillamente con i cani, passeggiando per terra con qualcuno di quelli più spiritosi che accettino la mia compagnia fino a quel punto. Sarei costretto a fare visite a piccole con i cani di paese, da cane a cane. In questo modo la vita è più vita per uno. Si muore di una quindicina di giorni

fu suo riuscito a grattare la terra a un *nuevoso*[1] piuttosto grande, a San Miguel da Obregillo. Aveva una grande voglia di scappare, ma il piacere della grattata lo ha deciso a restare; delirante, ha cominciato a gregoriare (quando mi capiterà i termini necessari!) poi, poco alla volta è crollato e, già addormito e con gli occhi chiusi, gemeva dolcemente. L'alba, l'altissima cascata che scende dall'irraggiungibile cima delle rocce, cantava nel gemito di quel cuoreno, nelle sue dita sole divenute morbide, e il tepido sole che scioglie saldano le pietre, il mio petto, ogni foglia di albero e arbusti, scaldato di contentezza e di bellezza pensavo il volto angelico ed energico di mia moglie, quel sole stava meglio che in ogni altro luogo nel lungosenso del nenema, nel suo dolcesso regno. Le cascate del Perù, quelle di San Miguel, che si gettano negli abissi, contenute di neri in salti quasi perpendicolari, bagnando intorno ne fioriscono alberi da frutta, rallegrano i miei occhi pieni di nostalgia. Esse rappresentano il mondo, per quelli come noi che sanno cantare in quechua; potremmo starle ad ascoltare in eterno, esistono grazie alle meravigliose montagne che rapidamente si ghiacciano in abissi profondi come la morte stessa, ma non più violenti della vita, in altipiani scalfiti che l'uomo ha seminato, edificando intorno con le sue mani e il suo cervello, piantando alberi fruttuosi dislatati che dal precipizio si innalzano arditi verso il cielo. Alberi utili, prosperosi di una terra quella catena di monti interrotta da abissi, da cui si indovinano gli uomini come piccoli goffi vermi, alquanto disprezzati degli antenati che oggi ci governano. Amico fratello Pachiguito, cenerino di Pinar del Río, e tu, Chiqui[2] della Casa de las Américas; quando avremo qui un socialismo come quello di Cuba, si moltiplicheranno gli alberi e gli altri piani coltivati, che sono terra buona e paradiso!

Per fortuna, le pastiglie — che mi hanno detto per il cuore — non mi hanno uccisa: non vi avrei conosciuto, e non avrei conosciuto quel ragazzo armato di fucile mitragliatore

[1] Nuevo

[2] Chiqui Salamanca, segretaria de la Casa de las Américas, a la Habana, l'ardente e affettuosa ligante di tutti amici lontani.

che faceva la guardia al Terminal Aeroporto dell'Avana. Quando gli dissero che ero un amico peruviano arrivato il giorno avanti, il ragazzo scoppiò a ridere: «Ehi, compagno, guarda cosa abbiamo fatto!». E nel suo viso c'era la felicità, l'intelligenza, la forza, la naturale generosità di quelle ragazze che alla fine del mondo e della disperazione cantano, giocano e ballano. Ma a me, ormai, non cantano più. Da quel giorno, perché il mio corpo accolga anche un altro cancro, il quarto, dunque, la morte, ma anche la mia morte necessaria, provvidenziale! Sì, è tutto semplice. Perfino come i miei medici vedono in essa davvero la morte e la quale fa, invece per contrastare ciò che allenta e permette la vita. Per la compassione, i giorni di festa e di convalescenza che precedono la morte, sono inevitabili. No, non la sopporterò. Non sopporto di vivere senza lavorare, senza fare qualcosa per poter trasmettere agli altri ciò che si è imparato, e fare qualcosa per indebolire il potere dei perversi ingiusti che fanno ricorso a milioni di esseri alla stregua di bestie da lavoro. Ho davanti la sofferenza. Intelligente compagno Dionisio, forse individuo l'essenza ultima la sofferenza senza necessarie il suo potere. Per esempio, tu, in quei pochi minuti in cui ti ho ascoltato parlare, mi sei sembrato un uomo che usciva di lotta e che forse proveniva dalla sofferenza, come i casi anche di Jesus — casi non esiste grandezza né la realtà se non è ogni poco come frutto della sofferenza. Perché quando è la sofferenza l'ultima, quando lo si vince, appare come la consapevolezza. Chissà che la sofferenza non sia come la morte che dà la vita. Più in là l'uomo dovrà soffrire per allontanare ogni sofferenza, che è l'unico modo di vivere, alla maniera delle stelle che da San Miguel si possono contemplare con tale serenità e che tranquillizzano per qualche istante, anche i condannati come me. Ci sarà sempre molto da fare.

Il paese

Sei lo semplice quadro paese. La faccio come regola, ma essendo sempre povera e che possano essere brutte. Come è debole la penna quando lo spirito è malato! Quando è

carico di tutto ciò che abbiamo appreso attraverso i nostri sensi, anche la parola si riempie di quella materia. E come vibra!

Dal 1944 sono diventato un ignorante. Ho letto assai poco, da allora: Ricordo Melville, Carpentier, Beeche, Oberti, Rulfo. Chi altri come te, Juan, ha gravato la parola di tutto il peso del patimento, delle coscienze, di santa bruciora, di onestà, di tutto ciò che nella natura c'è di cenere, pietra, acqua, di vigliacco putridume da partorire e da cantare? Al Comala-lajara, quell'hotel quasi deserto, ci avevano messo vicino: è stato solo un caso? Mi raccontasti qualcosa della tua vita. Nei miniatori della civilizzazione si avevano licenziato e ridato un incarico qualcosa come ogni sette volte. Avevi lavorato in una fabbrica di lamiere. Te ne eri andato di lì perché volevano trasferirti negli uffici di una fabbrica di un altro paese. Un'altra volta, correggi parlano dal tuo letto. Parlavi molto male di Jalisco. Non riuscivo a riprendermi l'atmosfera con cui ambientavi certe cose, gli effetti della nostra assenza; come mi è sembrato che conoscessi a fondo, meglio della tua vita, quella storia. E mi facevi ridere alla tua descrizione del vecchio Juárez: un vecchio notaio, dallo spirito ridicolo. Mi ricordo, allora, della prima volta che ti avevo incontrato a Berlino, di come sotto braccio ti avevo accompagnato all'autobus, con quanta felicità, come quando più insignificanti, rividi Don Felipe Mareca a San Juan de Los Lagos e improvvisamente mi ero sentito uguale a quel grande uomo che nella mia infanzia avevo guardato come un saggio, come una cattedrale o una montagna. Uguale a lui! E mentre gli altri miei compaesani mi chiamavano dottore, schiacciando parole la luce del villaggio egli, don Felipe, mi aveva permesso di prenderlo a braccetto. E sentii il suo odore di vecchio, quell'amato odore della baleria sudata. Abbracciai don Felipe da pari a pari. Don Felipe — vive ancora — è di piccola statura, mentre io che sono di altezza media, lo supero di un bel po'. Ma ci siamo guardati da uomo a uomo.

E la mia meraviglia non era maggiore della sua, giustificata e conosciuta, per ciò non. Abbracciarsi, ci guardavamo di fronte a un altro tipo di meraviglia dei peones, indios e magnifici notabili cittadini che mi osservavano, senza riu-

sorte. Sì, era lo stesso. Il ragazzino che voleva morire in un campo di mais, sull'altra riva dell'Huallpamayo, perché don Pablo mi aveva gettato in faccia il piatto di cibo datomi dalla Facundacha. Ma anche là nel *manicomio*, mi addormentai sollevato, fino alla resa. La morte non mi aveva voluto, come non mi ha voluto nell'ufficio della direzione del Museo Nazionale di Storia di Lima. Mi sono risvegliato all'ospedale dell'*Empleado*. Vidi in una luce sbiadita volti sfocati. Una infermiera mi aveva iniettato cinquecento pillole di seconal perché, disse, poteva non svegliarmi più. Ne ho prese trentacinque. Si sono rivelate inefficaci, come l'implorazione che ho diretto piangendo alla vergine, nel campo di mais di Huallpamayo. Mi dicono che ero sempre lo stesso bambino a cui don Pablo, il padrone del paese, aveva buttato il piatto sulla faccia ma indubbiamente, nello stesso tempo, ero anche un altro. Tuttavia, quest'altro e il bambino del campo di mais, erano una sola cosa e don Felipe, basso di statura, mulatto chiaro, amico e nuovo come me, lo accettò, trovò naturale che così fosse. Per questo mi ha trattato da pari suo, come in Juan, a Berlino, a Guadalajara e a Lima, e anche in quel villaggio di Guaroyoc, fregato quanto altro mai, come il Cuzco. Io fumavo e parlavo, ed io ti stavo a sentire. E mi sentii pieno d'allegria per il fatto che parlavamo da pari a pari. Invece, don Alejo Carpentier lo vedevo come una persona «superiore», un po' come quei parenti guardavano me, chiamandomi dottore. Avevo letto soltanto *El reyno de este mundo* e un racconto, in seguito ho letto *Los pasos perdidos*. È molto diverso da noi. La sua intelligenza penetra nelle cose da fuori e dentro, come un raggio; è un cervello lucido e giocoso, che riceve l'essenza delle cose, che egli domina. Anche tu, Juan, ma no lo fai dal di dentro, evolto da dentro, dal germe stesso. l'intelligenza c'è, ha lavorato prima e dopo.

Bene, rileggerò ciò che ho scritto, mi sentirò abbastanza confuso, ma seppure oppresso dal dolore alla nuca, un po' più sicuro di me nel parlare. Che avrò mai detto, Juan? Oggi ho incontrato in Messico. Aveva il bastone e stava con qualcuno. Non avevo letto niente di suo. Peccato, lo avrei salutato volentieri. A don Alejo non avevo il coraggio
 di avvicinarmi; ma lo hanno presentato due volte. Diceva

che sia timido, ma io l'ho sentito come un maestro molto illustre che parlasse a centinaia. Molti Cubani, di quelli che apprezzano moderatamente l'idea, mi accusano. Mi sono dos Alas, non è che ho un doppio stupendo. Ho sentito che Lei considera le nostre cose come un eccellente elemento, assegnabile da lavoro. E lei lavora da poeta e da erudito. Difficile impresa. Come una rosa, colta, liberinata e strumentalizzata da tutte quelle vicende storiche e memorie della storia d'ogni tempo! Oberi trema ogni volta che in una sua parola; vuole volare a Montevideo — un sogno a Santiago — anche per salutarlo, per stringergli la mano con cui scrive. Proprio così. Carlos Fuentes è molto artificioso, come i suoi atteggiamenti. Di Cortázar ho letto soltanto un racconto. Le immagini che impartisce per ogni frase mi hanno spaventato. Quindi, non è un autore che metterò in cima ai miei fuochi da quei palazzi. Invece Lima Zodi dell'eccesso delle parole. All'Avana ho visto Carpentier mangiare Sevillana l'intreccio tra un uccello morto e un hippopotamus. Aprirà la serra, si sprizzerà un liquido colorato nella bocca e così morirà a mangiare. Evoluzione grassa nei Carpentier e trasfigurazione di Cuba d'Europa!

2 — L'ultimo prima capitolo

Ho lottato contro la noia e credo ci avrebbe fatto guardandola bene in faccia, ordinando questo inspetto e polemico racconto. Avevo dalla mia parte, deboli e insicuri alleati, hanno vinto i suoi. Sono forti e se ne stanno ben protetti nella mia stessa mente. Questo inspetto racconto è l'immagine stessa della mia inspetta battaglia. Quanti fantasmi sono rimasti seppelliti! Le Volpi non potranno parlare della loro tra i leaders della sinistra e degli altri nel sindacato dei giornalisti, non potranno intervenire. I secoli che si portano nella testa, ognuno di quegli uomini di Cimbotz, in polemica tra loro e continuano nella sua genesi di una guerra che dura da quando esiste cultura. Non ci sarà Moncada a pronunciare il suo discorso finchè, di notte, subito dopo la morte di

don Esteban de la Cruz, il sermone sul molo della Calera di fronte ai pescatori giocatori ai dadi vicino alla scala verso le barche da pesca e le chiatte che portano alle reti per i gamberi. Le Volpi avrebbero contemplato e dunque questo sermone funebre in cui lo *zambo* « matto » processa il mare e la terra.

L'ultimo sermone di Moncada sul campo bruciato, coperto di scheletri di topi, del Mercato di Lirea che il comune ha ordinato di spianare con il *bulldozer*. Qui lo *zambo* fa un bilancio finale di come ha visto da Chamboux gli animali e gli uomini. Perché egli è l'unico che vede nel suo insieme e nei particolari la natura e i destini, e le Volpi non dovrebbero non salti e figurazioni queste ultime parole. Non potrò raccontare, minuziosamente, la storia finale di Tinoco il quale, sregolato e con il peso tutto, tenta di scalare la collina « Cruz de Hueso », credendo così di guarire, e non può avanzare di un solo passo finché la sabbia lo ricopre, mentre « Ojos de Paloma » e Paula Melchora - La Volpe che sta in alto, ballerina tzigana, dalla cima della collina chiamata Tinocucho, mentre nell'aria ribollono le lacrime di « Ojos de Paloma » e la felicità atroce di Paula Melchora. Sì. E come Chocano: Lunga e sanguinosa storia che nessuna delle volpi dirà. Guardano l'innocente cercatore di Branchi, comprendendo. Non sanno piangere. Abbaierebbero. « Il « magnanimo » progresso del porcaio si compierà. E Arte, benché non abbia potuto imparare a ballar *cumbia* infiammato resta e rinfrancato, contenuto in cuore, attaccamento del biancore e dell'affettuosità dell'« Argentino » che li tratta sempre come una lepre. Le Volpi non dovranno. Amadio Crispin lo fa sentire con la sua chitarra al buio, come voi sapete.

Nemmeno il suicidio di Chita che si lancia dalla cima di « El Dorado » nel mare, disillusa di tutto e più che altro perché lasso, sulla cima, non trova Tutavilca intento a intrecciare ciò e nessun altro fantasma, ma soltanto un silenzio indiavolato e il guaire dell'isola. Nella sua casa, il pescatore Arte, quell'*indio*, le aveva detto, ma come pensando ad altro davanti a un testimone cui serve come il gringo che chiamano Max e di un *cholo* dal largo fazzoletto con il berretto in testa che sembrava fatto di lamiera, le aveva detto

che sulla cima dell'« El Dorado » c'era un fantasma prontissimo e grande che intrecciava una rete d'oro. Ma lei non la poté vedere perché aveva gli occhi annebbiati di feroci pensamenti, di *mea culpa*, e salì nell'abisso alla cieca, con la sua *Nausea* tra le braccia.

Neppure la morte di Mayorell, scannato, la cui vita non sollecitò il « Mudo » in cui Chocano ha esclamato il veleno, sfracellogli con braccia di bestia infuriata alle sue ultime ore. Né la vita, luce crepuscolo di Cardenio e Ojos Verdes-clara. Le Volpi entrano dall'uno all'altro dei loro mondi, hallano sotto la luce amara, seggendo sulla terra pezzi di storia bestiale vennero. Essi sentono, intendono, più chiaramente, più fattamente che i nostri poveri mortali e cerebrali e, per ciò, non essendo mortali, imbestiscono e sarebbero cominciato a imbestire i materiali e le anime che questo racconto aveva incominciato a trascinare.

E quello stesso quello che segnammo della grande speranza che abbiamo, Gustavo? Puoi dirlo tu, reduce del Dio liberatore, che sei venuto a trovarmi qui, a Lucca 1973, dove siamo stati felici, benché già da qualche giorno ci fosse sentore di guai in mente? Certo, a Lima il nuovo Inca quello prima di *Todos los santos* in cui il nazionalizzò i canoni di San Pedro di Lehuavmarca, dopo aver bruciato la sua chiesa ed essersi rifugiato tra i convertiti delle montagne, replica il un prete del Dio inquisitore, con argomenti molto simili a quelli delle bucole e pastiche contenenze che hai da poco tenute a Chimbote.

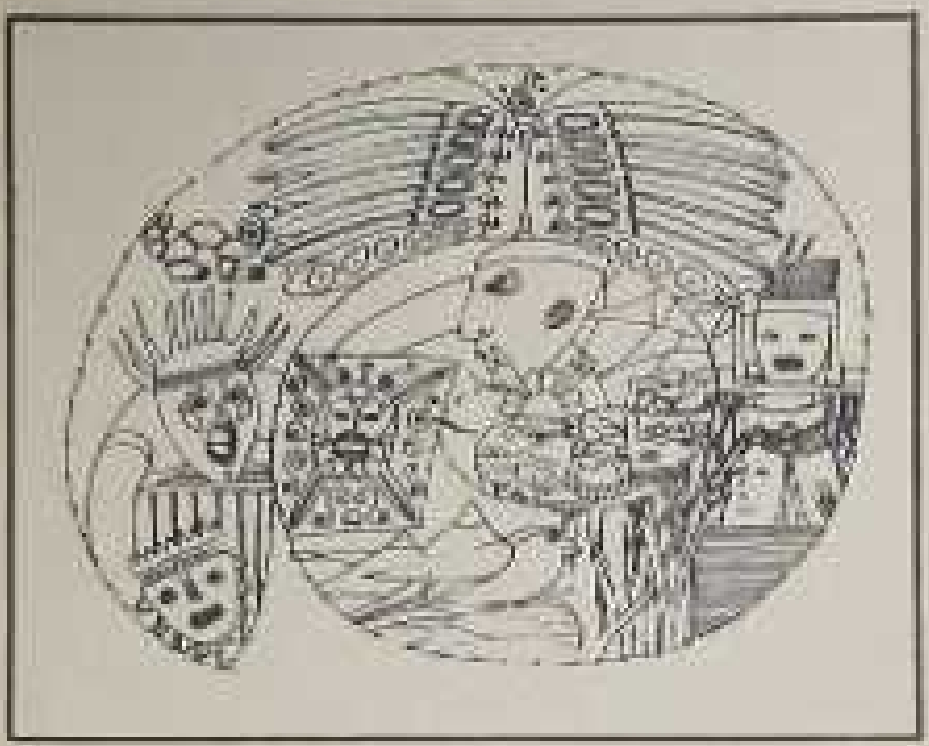
Io credevo, pensavamo. Il pensiero capitolo è tepido e passeggiato. Pretendeva di fare un campionario cavalcata, fatto di realtà e di simboli, quello che volo attraverso gli occhi delle Volpi dalla cima della Cruz de Huesos dove non un essere umano è arrivato, neanche lo. Avrebbe dovuto essere ripreso e ravvivato nella seconda parte. Il errore fatto assaggiare alle due Volpi, Gustavo. Il chiederai che dopo, qualche mio fraccio scorpione il *chanpuro* o la *quena* (Jaime, Massimo Damian Huamani o Luis Durand) e poi che uno qualsiasi dei giovani politici di sinistra di quelli che non sono stati condannati o che stanno in carcere e che litigavano tanto quando sono partito dal Perù. Sì, se fosse possibile e se 61

lui accenna, Edmundo Mamiguera. Edmundo è stato mio alunno nel breve corso che ha tenuto a San Marcos. Anche Edmundo ha la faccia del e dar Volpi, ha una faccia da altare di un piccolo paese... A nome dell'Università, se è possibile e se accetta, Alberto Escobar. E per i canuti, se a loro sembra giusto, uno studente de La Molina. (Come ho fatto pure per l'università: anche qualcosa abbia fatto!) Mi piacciono, tuttii, le sue mosse inglesine, con le pagliuzze del cane. Non cattivissime le mosse tra polpettoni. Così credo di aver sintetizzato il probabile E. tu, Gustavo, o vuoi come è più corretto dire, Alberto, Massimo, Damian, Jaime, Edmundo... Finché sarò come io vi ho conosciuti, non vi presterò mai e poi mai il pubblicano. Nelle mie mani restano molti degli appetiti del mio amato tempo, contaminato dalle sue madri e padri cani e cattivi, in seminte, solenne, e allegre lavoratori uccisi, invulnerabile alle amarezze, anche da studiosi. Sfortunati l'innocenza e vostra convinzione invulnerabile come i tuoi quelli che hanno chiuso l'odio e la vendetta ed avete tutti e tre con voi ch'amato noi soltanto!

Forse a Perù in questo momento comincia un nuovo ciclo e dinanzi a quello presente, con tutto ciò che rappresentano il Fondo della Bell'Addolorata comunista, della truffa, del rancore, del Perù immenso, delle famiglie ribelli [illegible] verso Dio e verso quegli Dei suoi preferiti, suoi fabbricanti, e, apre a quello della fame e della tarda liberazione [illegible] dell'acre del Vaticano, quello dell'allodola di Lima, e del Dio Liberatore quello che si nasconde César Vallejo con il principio e la fine.

Emilio Adolfo Alberto Gustavo Edmundo, credete che tutto quello che dico e chiedo sia per vanità? Questo romanzo è rimasto senza conclusione e uno più chiarificatore, e forse don Gonzalo non lo ritiene sufficientemente degno di essere pubblicato, e a ragione. Con tutto lo sdegno nella penna, ma [illegible] non la stessa tristezza. Compadisco con me un periodo del Perù. Sono stato felice con i miei piaceri e tristezze, perché sono nato per il Perù, sono stato felice con le sue [illegible] anche esprimendo il Perù in qualche e in qualsiasi. E il Perù [illegible] di natura del mondo

nel suo territorio, quasi tutti i tipi di uomini. È molto meno esteso, ma diverso da ciò che è stata la Roma antica. Quattromila dalle « razze e razze pietre profonde », come la sentiva don Pedro Cieza anni prima che diventassero molto più profonde e intricate. Non sapevano ancora Emilio Adalfo? E questo paese in cui vi sono tutti i tipi di uomini e di natura lo lascio mentre ribelle con la forza di tante diverse sostanze che si rimescolano per trasformarsi, alla fine di una sanguinosa lotta di secoli che hanno incominciato a spezzare, davvero, le catene e le tenebre che dividevano e lottavano. Congedarmi in me nello stesso tempo un'epoca del Perù le cui radici continueranno per sempre a succhiare il sacco della terra, per alimentare quelli che vivono nella nostra patria, in cui qualsiasi uomo libero e non abbruttito dall'egoismo può vivere felice, tutte le parole. Come varco le frontiere di tito



ignorato, comandante? Quanto tempo dureranno ancora? Credo che si stiano indebolendo e corrodendo come gli dei tenebra, minaccia e terrore che le hanno imposto taglienti. Sentirò tutto nella voce del *chuncho* e della *sacra*. Farà vero quasi tutto, anche Maxwell. Tu, Maxwell, il mio oppressore, con tanti mostri e bestiacce dentro e fuori di te, che devi annichilire, trasformare, piangere e bruciare.

22 marzo

Torno da un viaggio non completamente inutile a Lima. Dovranno perdonarmi i giudizi e i compiacimenti di questo ultimo diario, se mi vedo un colpo e se va a segno. Sono sicuro che è l'unica scintilla che posso accendere. E devo per forza aspettare non so ancora quanti giorni per farlo.

(Frammenti di diario inediti e sconosciuti a Lima, il 26 marzo 1969)

A Tupac Amaru, nostro padre creatore

Inno-Canzone

(A *doña* Cayetana, madre mia amica, che mi ha protetto con le sue lacrime e la sua tenerezza, quando ero un bambino orfano avvolto in una *capa* nera ed estranea. Ai *comuneros* e ai quattro *ayllus* di Pitumarca in cui ho sentito per la prima volta la forza e la speranza.)

Questo *huayllipuku* è scritto nel *quechua* attuale. È possibile che i «quechuologhi» facciano difficoltà trovando nel testo parole spagnole con la desinenza *quechua* e alcuni termini spagnoli importati come il pronunciano gli *indios* e i *mestizos*. Il *quechua* ha ripetutamente incorporato alcuni termini spagnoli. Soltanto una parola *quechua* quasi erudita figura nel testo, e cioè, *virku* (verga) o *virk'a*, come, secondo la pronuncia cuzqueña[1], dovrebbe essere scritta; è anche possibile che la parola *qachoy* (gaio, allegro), o *q'ochoy* secondo la pronuncia cuzqueña (padre Lira scrive '*kachoy*'), risulti erudita e ancora sconosciuta per chi parla il *quechua chinchaysuyu*.

[1] Della regione Cuzco.

infine, abbiamo preso una parola dal dialetto *huanca cancha-ccol: pa'hanaray*, alba del mezzogiorno, ma, come appare insieme alla sua corrispondente cuzqueña, scritta con la fonetica *chaska*, dovrà essere non soltanto capita bene, ma compiere la sua funzione narrativa e raffigurativa del termine *arkaray* (*alba*), *achaskay*, secondo la pronuncia cuzqueña. Queste sono le uniche limitazioni che, credo, contiene il testo di questo vocabolario per coloro che parlano il quechua della grande area del «runasimi» [*runa*: uomo, che va dal Dipartimento di Huancavelica fino a Puno, nel Perù, e tutta la zona quechua della Bolivia. Credo che anche in Ecuador può essere compreso abbastanza bene.

Riguardo alla scrittura dobbiamo fare ancora un chiarimento. Non abbiamo usato le parole secondo la stretta pronuncia quechua del Cuzco, salvo che in due casi. Nel quechua *chaska* esiste un termine estremamente espressivo e molto comune: quando una persona vuole esprimere che, nonostante tutto, ancora *è*, che esiste ancora con tutte le possibilità di reintegrazione e di sviluppo, dice *Kachkan ragmi!* Abbiamo usato questa parola con la sua fonetica *chka chkarayan*, come anche per il termine «rivoltare», «non volgere» *(chkay)*, abbiamo preferito la pronuncia *chaska* o *chinchaykuchiy*, e così la parola «ancora», anche il doppio significato di ancora-ora. L'abbiamo usata come la scrivono i cuzqueños, *kaynaq*, nel caso in cui esprime soltanto l'ancora, preferiamo la fonetica *chaska: kaynaq*.

L'alfabeto che abbiamo deciso di usare è quello approvato dal Congresso Indigenista di La Paz. La *q* corrisponde alla doppia *c* dell'alfabeto castigliano tradizionale (*cruzar*, vedere).

Questo *kaypi rakiy*, dunque, è scritto in un *quechua* che potrà essere integralmente compreso da tutti coloro che utilizzano questa lingua nella grande area del «runasimi». Ripetiamo che non è diretto agli studiosi, che abbiamo voluto il *quechua* cuzqueño senza ricercare, del resto per un numero limitato di parole, la pronuncia esatta e la sua corrispondente scrittura, allo scopo di non creare difficoltà di comprensione

* Terra degli uomini (tutti) quechua.

nell'area *Ayuda* (Apurimac, Ayacucho, Huancavelica), ce diamo che potrà essere composto da cinquecento, benché sovente alcuni protagonisti per il modo in cui sono stati scritti, la quasi totalità abbiamo voluto sfrondare l'area del racconto. Devo avvertire che lo *Inkarri* che mi arrischio a pubblicare, è stato originariamente scritto nel *quechua* che conosco, il *chanka*, che è la sua lingua materna, e poi tradotto in spagnolo. Sono stato spesso a scriverlo da un irresistibile impulso. Man a mano che andavo sviluppando il tema, la mia convinzione che il *quechua* è una lingua più potente dello spagnolo per esprimere certi tratti d'anima, è andata crescendo, sprofondarsi e incoraggiandomi. Parole del *quechua* con sangue, con una dolcezza e vitalità incomparabili, la cui forza dell'uomo e della natura e il vincolo intimo che, per tutta, tiene ancora fra l'uno e l'altro. L'indigeno penetrare è protetto, consolato, illuminato e benedetto dalla natura, quando la scrivano, il suo odio e il suo amore, insieme al suo linguaggio, si sbalzano cerchi di terra quella materia.

Tuttavia, anche se alcune chiudere perdono per essersi arrischiato a scrivere in *quechua*, non solo non ne sono pentito, ma prego coloro che sanno meglio di me questa lingua di scrivere. Dobbiamo accrescere la nostra letteratura *quechua*, soprattutto nel linguaggio che parla il popolo sebbene anche l'altro, quello colto ed erudito, dovrebbe essere coltivato con la stessa dedizione. Dimostriamo che il *quechua* attuale è una lingua con la quale si può scrivere accuratamente e in modo contemporaneo, al pari di qualsiasi altra lingua perfezionata da secoli di tradizione letteraria! Anche il quechua è una lingua riflessiva.

A Tupac

Tupac Amaru, figlio del Dio Serpente, fatto con la neve del Salqantay, la tua ombra del dio montagna arriva nel profondo cuore senza riposo, senza frontiere.

I tuoi occhi di serpente dio, cristallino di tutte le aquile, potranno vedere l'avvenire, potranno vedere lontano. Sono qui, lacerato dal tuo sangue, non morto — e grido ancora

Sto gridando, anche il tuo popolo, tu hai ricostruito la mia anima, le mie lacrime hai fatto scorrere di nuovo, hai ordinato alla mia ferita di non chiudersi, e farmi sempre più male. Dal giorno che tu hai parlato, dal tempo in cui hai combattuto il sanguinario acciaio: aquilone, dall'aurora in cui gli hai spezzato in faccia, da quando il suo sangue caldo si è sparso sulla calda terra, nel mio cuore si sono spente la pace e la rassegnazione. Non altro che fuoco, non altro che collo di serpente cinto i diversi colori gialloni.

Il fiume sta cantando
sta piangendo l'allodola,
il vento sta soffiando in cieli crudeli;
la paglia della steppa vibra giorno e notte,
il nostro fiume sacro sta maggiorando,
sulle creste delle nuove d'amare montagne,
tra i suoi deserti la neve splende tragicamente.
Dove stai da quando ci hanno messo qui?

Padre nostro, ascolta attentamente la voce di nostro Dio
mi ascolta i umidi alberi della grande selva. Il cielo inde
montano, benedizione del nostro cuore, padre mio, Ser-
pente Dio. Sempre vivi, sempre esisterai. Dal movimento dei
fiumi e delle pietre, dalla danza degli alberi e delle montagne,
dal loro movimento, bevitore poderoso sangue, sempre più
potente. Non ci stanno sollevando, per la tua causa, ricordando
il tuo nome e la tua morte!

Nei villaggi, con il loro piccolo cuore, stanno piangendo i
bambini
Nelle grotte, senza vestiti senza capelli, senza ripari
quasi ciechi,
gli uomini stanno piangendo più forte, più tristemente dei
bambini.
All'ombra di qualche albero, gli uomini piangono ancora,
Serpente Dio,
più feriti che nel tuo tempo, perseguitati, figlio di pidocchi,
Ascolta la vibrazione
del mio corpo!

Ascolta il fruscio del suo sangue, il suo tremito gelato.
Ascolta sull'albero di fiamma il canto della colomba (Brandonia, non sento,
il dolce pianto dei suoi cosmici figli, delle sorgenti che lie- vemente si rincorrono al mondo.
Ascoltami ancora, ascoltami!

Dalla tua fanciullezza lontana, dal tuo dolore che nessuno avrebbe potuto mai cercare, per non risvegliare la rabbia che bolliva nelle sue vene. Dobbiamo ancora obbedirti, padre, fratello amato, mio Dio Serpente? Oppure non abbiamo più paura del tempo della polvere dei signori dei pericoli e della ricchezza, ormai non ci faremo più troppa paura. Insieme noi due invocheremo il tuo nome, fiumi in piena e fuoco che divora la paglia secca, la radura infinita di fiori- miche della selva, rabbiosamente, finché la nostra terra sia cresciuta, la nostra lotta e i nostri villaggi siano davvero i nostri veri luoghi.

Ascoltami, padre mio, mio Dio Serpente, ascolta
i passi di nuovo avvicinarsi,
le nostre voci tornare a parlare le stesse,
le scodelle di terra cotta nuovamente piene;
i cavalli, con i loro fini, con i loro lunghi e possenti muscoli, la
pelle lucida, il mio stallone, siamo disposti,
qui e ora, già che luogo
sul dorso galoppo delle colline di Terra di Pace,
nelle fredde pianure sulle innevate valli della costa,
nell'aria aperta e viva, ascoltami.

Tremo, padre mio, Dio Serpente, nella grande città nascosta, nel cuore dei signori è più terribile, più sorpresa, più grande odio. Hanno costruito i nostri amati fratelli, hanno costruito con il cuore e, insieme, loro di armi che neppure il demonio dei dinosauri potrebbe inventare e fabbricare ci uccidono. E tornano, grande è la luce nelle nostre vite. Stiamo splendendo. Siamo dietro nelle città dei signori, e siamo le vite di formiche della grande selva. Siamo qui,

 con le nostre capre indimenticabili, eterna Amara.

Ci hanno strappato le nostre terre. I corpi [illegible] si cibano delle foglie marce che il vento trascina, che anche il vento rifiuta. La morte unica voce luminosa agonizzando il poco sale della terra. Serpente Dio Padre nostro nel suo tempio eravamo umani pastori, coltivatori, ora come cani che fuggono la morte, corriamo verso le valli sconosciute. Ci hanno dispersi per mille villaggi, come uccelli spauriti.

Ascolta, padre mio: dai crepacci [illegible], dalle pampas fredde e bruciate che i falsi conquistadores ci rubano, siamo fuggiti e ci siamo sparsi per le quattro regioni del mondo. Ciò che si aggruppa alla sua terra piccola è minacciato. Sono rimasti in alto tra le cose amate e, come noi, nemmeno per l'ira, pensano, mediano.

Dicono non sentiamo la morte. Le nostre vie sono più fredde, dolgono più che la morte. Ascolta Serpente Dio la sferza, il cancro, la sofferenza inarrestabile, la morte ci hanno resi più forti, come a te, fratello maggiore, come il tuo corpo e il tuo spirito. Ma dove si [illegible] questa nostra vita? La forza che la morte [illegible] e genera l'uomo, non può fare che l'uomo odi col il mondo, che lo sgomenti?

Sono a Lima, nell'immenso villaggio [illegible] dei falsi *conquistadores*. Nella piazza di Lima sulla terra, con le mie lacrime, con la mia terra col mio sangue, con amore, ho [illegible] una cosa. Il fiume del cielo gli bacia, la sua ombra, la sua grande croce di legno. Le erbe e gli alberi che [illegible] sotto [illegible] hanno palpitato in quella città. Un uccello nuova dorato gioca nell'aria un suo nido. Nell'immenso villaggio dei signori siamo arrivati e lo stiamo riempiendo. Con il nostro canto la conquistano, la [illegible] con la nostra gioia non [illegible], con la sorprendente allegria dell'uomo che soffre e che [illegible] con [illegible] col vecchio inno antico e nuovo, lo stiamo conquistando. Dobbiamo lavare qualcosa delle colpe sedimentate per secoli in questa morte [illegible] dei falsi *conquistadores* con lacrime, amore, e fuoco. Con quello che sta [illegible] e migliaia e migliaia ed [illegible]. Siamo [illegible] e siamo radunati villaggio per villaggio, nome per nome, e stiamo [illegible], da questa immensità che ci [illegible], che ci [illegible] come escrementi di cavalli. Dobbiamo trasformarla in [illegible] di [illegible] che [illegible]

l'inno delle quattro regioni del nostro mondo, in una città felice, in una immensa città che non odi e non puzza, come la neve degli dei monti dove la peste del male non arriva mai. Così è, poiché così deve essere, padre mio, nel nome tuo, che cade sulla vita, cascata d'acqua eterna, illuminando tutto lo spirito e tutto il cammino.

Tranquillo: esperto,
tranquillo: ascolta,
tranquillo: contempla questo mondo!
Mi sento bene, ribellandomi!
Canto,
ballo la stessa danza che ballavi
lo stesso canto intorno.
Imparo già la lingua di Castiglia,
comprendo la rocca e la macchina;
insieme a noi cresce il tuo nome,
figlio di Wenceslao tu parlano e ti esaltano
come il guerriero maestro, puro fuoco che accende, illuminando.
Viene l'aurora.
Mi racconteranno che in altri paesi
gli uomini lottano, quelli che soffrono, ora sono aquile,
condor dall'immensità e libero volo.
Tranquillo: esperto.
Arriveremo più lontano di quanto tu volevi e sognavi,
amando già di spazio su spazi, con amore di colombe
incontrate, di allodole.
Tranquillo: esperto, con quell'odio e con quell'amore senza frontiere e senza riposo, quello che ora hai paura fare, la faremo noi.
Al gelato lago che alluma, al nero precipizio
all'amara mosca che prevede e annuncia la morte,
alla luna, alle stelle, alla terra
al dolce e potente cuore dell'uomo,
a ogni essere vivente e non vivente,
che sia nel mondo,
in quello in cui scorre o non scorre il sangue, uomo o colomba,
pietra o rosa,

fuerno che si rallegrino, che abbiano luce il mistero. Amaro,
padre mio.

La santa morte verrà da sola, non mi svegliarà
con spalancate finestre né esplosioni da cui si alzerà di polvere.
Il mondo sarà l'uomo, l'uomo il mondo,
tutta sulla tua proposizione.

Scendi sulla terra, Serpente. Dio, ridiscendi il tuo valore,
pensami le tue mani sull'impercettibile vita che avvelge il
cuore. Dammi la tua forza, Padre amato.

traduzione, introduzione e note di Anna Scibilia



Novello Finotti,
Gallina ovaiola,
1971,
esposto alla
Galleria d'arte
«Etruria»
di Perugia

SIC — di — PAB

Tascabili feriali cronachistiche POESIE di *Pierre Albert-Birot*

mezzo secolo dopo: anticipi postumi

I fogli di PAB non vanno a ruba: oltre la metà delle tirature giacciono in locali bianchi ben condizionati e sorvegliati, attrezzati di pre-fonia ogni mille e cinquecento e della presenza costante di operatori giudi-ziari delle Belle Arti, come all'atto (un) dei tre sequestri pre-visti in seguito alle segnalazioni mediatiche quanto dei mancati pa-gamenti. Per attenuare la congestione della merce di PAB e la disperata di quel tre volte citato e come non e (alla fame), non ama tanto se

Carlo A. Sitia

da: **TRENTUNO POESIE TASCABILI** (1977)

VI - (Leggere cominciando dall'ultima riga)

Vivo ho vissuto
Esco e spengo
Entro e accendo
Lampadina elettrica e arditivent
LA VITA
Ieri Oggi Domani
Ciao nonno
Buongiorno signora
Ciao bambino

VIII

Sono le stazioni radio dove tutti i fili
fanno capo
Sono quelle che dicono tutte
quante cose quante luci quanti rumori
non potrei mai possedere tutte le comunicazioni che mi
chiedono
non potrò mai capire cose pensano
tutti quei fili

IX

Avverso che l'aria si muove
L'impalcatura dietro intorno si svolgiona
tesa del mio orecchio curioso
E i rivoli mutano
E non li sento mutare

XI

Sono nudi
coricati nelle sabbie
Sono nascosti sotto palizzate
Sono nell'acqua ancorati ai fusti
Sono già lì sono resti sono bianchi
sono neri
Da dove viene il vento che viene
di aprire le mie porte?

XXIV

Spiega un vecchio foglio di carta [illegible] domenicale
sferragliare le corse su una strada di periferia
Lato completo tutto completo squilla giardino sole cielo papà le aveva certamente i suoi
all'insù nel salotto trasparente di vedute di mare
piano-forte metallico-dorato da cui osservavamo
cadere la pioggia

 le quattro e mezza! se mi vestissi per uscire



Ely Bielutin. Paesaggio lunare

XXXI

La natura è scritta con leggerezza
Il giorno non è separato dalla notte
e la vita dalla morte
i ramarri sono uniti dall'odio
Vivo sol
Perduta dalle mie mani è
questo libro sgualcito non è
da quali cose separato
a dire sono
non ci sono più parole

da POESIE QUOTIDIANE (1975)

San Basilio

La [illegible] scritta [illegible] la [illegible]
Una lampada [illegible] [illegible]
E San Paolo nella vasca
Col rapido in testa
Le quarte
Ma San Michele
Non per adunarsi a drago

San Faustino

Era sabato a la città
ce [illegible]
M [illegible] davanti
La [illegible]
Il cugino [illegible]
I [illegible]
La sera
Ma la città [illegible]



Ely Bielutin. Maternita

San Pipino

La terra laggiù ha termine
Una traccia verdognola e instabile
Si incurva fino in riva al cielo
Orizzonte così scarso
per un poeta
Un faro fallico
Unisce il mare al cielo

Santa Clotilde

Mentre la città era fuori
Ho fatto toccare la terra
A miei piedi nudi
Ed ho preso il mare
Magnifico incenso

San Legato

Il mondo è un barattolo di mostarda
Mi piace frugare dentro il sugo
E' piccante
E a te anche bruciare
Ma cristo ti tira su
Dai non aver paura delle parole
Il mondo è quel tipo di ragazza
Che ogni volta fa drizzare il cazzo

San Modesto

Era entrata un'immagine nella stanza
Ero in calore
Stavo per possederla
Ma è arrivata una zanzara
Con un balzo
L'immagine ha rotolato il soffitto
Ho ucciso la zanzara



Ely Bielinsky. L'ouchka she ii guarda

Da: LA GIOIA DEI SETTE COLORI (1918)

VOGLIO CHE LA MIA POESIA SIA UNA CAPITALE
ATTRAVERSATA DA GRANDI STRADE
CON GRANDI COSTRUZIONI E POSTI
MARAVIGLIOSI
SE TI SPOSI
STERNUTISCI
POETA CHE CREDI DI CREARE
AUTOCOMPIACIMENTO NON TI ACCORGI DI QUELLO CHE SCRIVI
SEI DA SCRITTO NELL'IMMENSITÀ DI TE STESSO

COPRITI GLI OCCHI CON LE MANI PER AVERE UN ATTIMO DI SOSTA DA TUTTA QUESTA BELLEZZA CHE TI VIENE DA ADAMO INVENTORE DEL MONDO CHE TU SCOPRI OGNI GIORNO MA UN ATTIMO SOLO DI RIPOSO APRI GLI OCCHI ORA STENDI LE TUE MANI TANTO PIÙ ALTRUISTE VERSO IL PADRE DELLA TUA GIOIA CHE LE TUE MANI SI PERDONO IN ORLOGI E ALZATI PER CAMMINARE I PIEDI FATTI AUDACI PER I TUOI PASSI TI PORTERANNO LE MANI PIÙ IN LÀ E AMMIRA ASCOLTA E ABBRACCIA TUTTO QUELLO CHE INCONTRI E PRIMA DI TUTTO SI PRIMA DI TUTTO GUARDA GUARDA DIETRO E DAVANTI SOPRA E SOTTO PRENDITI GUARDA BENE PRENDI TUTTO QUELLO CHE VEDI E TUTTO TUO TI LO FICCI METTERÒ DENTRO E TRASFORMA TUTTO IN OCCHI LACRIME D'AMORE E ORA SALUTA IL PRIMO UOMO E CONTINUA LA POESIA CHE AVEVA COMINCIATO

VEDO IL VENTRE DEGLI UCCELLI CHE FANNO DELLE RIGHE NEL CIELO ED ECCO CHE CERCANDO A DIMENTICARE IL NOME DELLE COSE DAVANTI HA IL DILUVIO DI PIETRA DI CRISTOFORO CHE NON È DIO MA NON MI MANCA DA TEMERE È UN DESIDERIO CHIUSO DENTRO UN GIARDINO PER UN UOMO DI ORIGLIO SENZA SAPERLO È CIRCONDATO IN MEZZO NELLA MIA POESIA È LA VITA È UNA MERAVIGLIOSA CHE VOGLIO MANGIARE DIRETTAMENTE DAL VASO I MIEI PIEDI NUDI PALPANO LA SABBIA COMPIACENTE E LA TERRA È ANCORA BELLA QUANDO SI RITORNA DAL CIELO TUTTAVIA IL NOSTRO MONDO DI ADESSO RESTERÀ INVISIBILE FINCHÉ NON AVRÒ TROVATO LE PAROLE CHE LO RACCHIUDANO E MI SONO MESSO IN ATTESA SULLA SCRIVANIA CON UN MATITA IN MANO MA LA MIA SCRIVANIA È SULLA TERRA E LA FACCIA VERSO IL CIELO CI SONO PERSONE ACCALORATE SULLA STRADA IN SALITA VEDO ANCHE PARLARE DIVERSE COSE FUTURE IN MEZZO AI DUE MONDI MA LA BELLA STAGIONE MI È STATA TUTTA GUASTATA DA CRISTO MI CONVIENE RESTARE CON LA SCRIVANIA OPPURE CON LA FACCIA



By Boris Pasternak [sic]

da CRONACHE (1924)

e poesie francesi dello stesso tipo

Da Paul Guillaume

Il 15 [illegible] di Novembre di quest'anno 1917
Ci trovammo da [illegible] Paul Guillaume
Nel Faubourg Saint-Honoré 108 alle 5
Poco più molti
Apollinaire [illegible]
Si mise seduto su una poltrona in capo a parte
Prese di un dito [illegible] che [illegible] agli [illegible]
Cominciò [illegible] a [illegible] una
Dieci poi esplosero semplicemente

E che un Americano è [illegible] a [illegible]
Visto con [illegible] possibile fotografare
Era Maggio e Ottobre
Il primo caldo [illegible] prendeva la mano
Dove Apollinaire ha posto la mano
Non [illegible] più la poesia
E nuovo lo [illegible]
Ci ha reso chiaro ogni segreto degli Dei
Che al fianco di lui
In ogni [illegible] [illegible] l'alone nascosto
Non [illegible] più di [illegible]
Così vuol che [illegible] poesia non [illegible] capito niente

Poesia analitica

di uno degli stessi argomenti del nostro tempo
a G. Apollinaire

Mi ha risposto come ogni buon artigliere
« Le meraviglie di Parigi »
E mi parlava di [illegible] che scoppiano
Stava [illegible] la [illegible] nell'armadio
Discorreva con la [illegible] o macchina
Per la necessaria [illegible]
Dato che eravamo nei lunghi giorni di Luglio

ELY BIELUTIN

Inaugurazioni

Il Faubourg Saint-Honoré
Dove Paul Guillaume Telenko
Tiene bottega
E malinconeggia di domenica
E sbadiglia
Solo da casa
La Torcellana ha le sue ragioni
Che l'altre non sa

Se vogliamo vivere anche vivamo nascosti
E mettendo le grida di questa mattina
Ha fatto fare alla passeggiata ai miei occhi
Sui Campi Elisi
Dove l'ebanista contrattava per pochi soldi
I pellacce vere di tigre blu
Mesmelle Tristane
E se visto il nigol

Cronaca attiva e tuttavia veritiera

E [illegible]
La via
Saint Honoré la Galleria
Nazionale
I pittori
Lalonow e Concasseova
Hanno raccolto a tanta gente
Gli scenari
Del Sollo d'Oro
Con altri giardini di verde più o meno subalpe

E poi c'è stata
Al centro del percorso
La grandiosa dei miliardi
Con la vendita de tutti
Degas
Che non se vedeva più
E la che non ho compreso niente
Ma nonostante per cortesia francia

Si discuteva anche
Di creare
Da qualche parte in Parigi
Un ministero
Col suo bravo maestro
Delle Lettere
Il caro Pierre Gaston
Mi stava lì po' tastando in mano
Su un foro
D'intervista
Ma lo capivo al volo
Che accettare voleva dire
Fare zac!
A tal
Ho esclamato allora
Vorreste ben ammettere
Che non sarei in a dare
L'Esame Lezione alle Lettere
Non voglio fare il Ministro
E Louise-Marion
Si è tagliata i capelli
Sulle spalle
E con ciò sono su vero

Heverdy per la seconda volta
Ci ha spinto a guardare
Dal suo Lucernario a Oval
Dove si ha una vista stupenda
E più si annunciano le nascite
Quelle previste
Di Rivista
Cosa fare del resto a questo mondo
Se non si fonde
Una Rivista
Profonda
Che confonda
Chi confonde
Speranze si fondano
E si fondono
Sarà sempre qualche Direttore di più
Nel Cosmo
Per questo Pierre Albert-Birot

Ha molta voglia di prendere aria
Anche se non è aviatore
E di interrompere per un certo tempo
Le sue visite in tipografia
E per i prossimi tre mesi
Mandare SIC al diavolo
Perché ritorni di lui più voglia che mai.

Traduzione di Carlo Alberto Sitta

Per la Biblioteca Teatrale di CARTE SEGRETE

Curata da LUIGI PASCUTTI

Sono usciti i volumi

La notte degli assassini
di JOSÉ TRIANA
(Traduzione di Elena Clementelli - Introduzione di Gianni Toti)

Tieste
di HUGO CLAUS
(Presentazione e traduzione di Luigi Pasotti)

Processo di Giordano Bruno
di MARIO MORETTI (2° edizione)

Ritorna *ARNO SCHMIDT*

con una delle sue ultime

PROSE SPERIMENTALI



IL GIORNO DEL FIORE DI CACTUS

87

Di una settimana l'attesa era diventata lunga e greve più di un dies premens e gonfia, sul davanti, le mutande aperte: perdebbero si rendevano enormemente pratiche — [illegible] il fuoco [illegible] un grammofono a manovella di vecchio stile, e naturalmente volentieri con il pensiero di odiare nichelio. Inevitabile: le allomènie indignano il mondo che, lungo tre fili e mezzo piano, [illegible] allargavano climax e [illegible] sotto il nome della macchina da scrivere una persona dell'odiosa [illegible] amore.

Sopra del campanello mi spaventai come di dovere a causa dell'ambiente e andai giù, dove finalmente la mattutina cassetta delle lettere doveva essere aperta. Il segretario delle finanze Mercier dal letto piano non la aveva oppor[illegible] più a lungo e aveva mandato all'ufficio postale una [illegible] per iscritto come nella dedicatoria delle lettere [illegible] delle lettere misteriosamente si ammucchiava la posta. Noi eravamo soltanto sedici attittuari e il padrone

aperta, a causa della simmetria, due volte al giorno, per cinque minuti. Era stato quello in ogni modo il divieto di casa, ancora prima che il suo cactus cominciasse a germogliare.

Tuttavia non entrava subito, oltre all'impiegato, soltanto cinque testimoni: poiché era mattina, e la maggior parte va a lavorare. Dunque: il vecchio di mille mesi, da cui spuntava il solito profluvio di parole; il piccolo del mastro imbianchino, la signora Finkelstein, roba giovanissima con capelloboccolo rossissimo di fresco, Godrun Lautensack (diciassette anni), ed io, mio malgrado. Salutai con l'occhio sinistro la splendente mattinata da poco, con il destro ammiccavo a Godrun (di nuovo sognata e presente). Lei aveva avuto un'altra idea grande, e ne faceva subito un disegno. Un bambino incappucciato di rosso, un cane secco nelle mani, galoppava davanti alla porta aperta di casa, gridando terrorizzato, dall'addio ripetutamente alzato di scatto, alzato di scatto, alzato di scatto.

L'impiegato provava chiavi e grimaldelli: "E poi da capo, non va, non va!". Aahh la vecchissima stampita dell'operaio! (Godrun mi fece infilzare un ingranaggio nella pancia: "Il mio è scomparso!". — Capii subito: aveva deciso di diventare scrittrice, e soleva di tanto in tanto mostrarmi i suoi temi per un giudizio. Godrun leggeva freneticamente ogni giorno, e si identificava con l'eroina: una volta un notaio criminale, in cui il marito infedele era odiato dall'intera scuola, un giorno dopo il suo comportamento nei miei confronti era straordinariamente villano, e la sua fragilità, già dubbiosa anche senza di ciò, glaciale. Io scrivevo anche allora stravedendomi la bocca: *Invenzione troppo moderna, devi portare maggior fior fiore*. Niente!).

Così le spedizioni della posta: piccola apertura di un negozio con autorizzazione, il mantenimento municipale della Casa, comperate Roma Hautana: nomi barbari, in cui mi faceva nessuna illusione di poterli mai tener in testa. Ah, qui c'è una stampa indirizzata a lei: « Vieni Hulofernes! » ed il vecchio stesso pittore una volta aveva inviato il piccolo, « Hol' Fernes! », dunque "Firma", e il disgraziato si chiamava così da allora per tutti i tempi.

Occhieggiare verso dentro: la signora Finkelstein aveva un seno, almeno la sera mi pare! Fuori raggelava la pattuglia (as-

salto [illegible] avventura della polizia lungostradale, noi la seguivamo con lo sguardo comodamente, e combinavamo supposizioni: nona misura? (Gudrun aveva inseguito con cura il mio tutto-sguardo) «scarabocchiava, e mi lasciava il foglietto fra le dita: 'Scoppia un'epidemia, che strappa via tutti gli uomini sopra i diciannove!'. Io mi concentrai sull'occhio destro, assistendo domandavo essenziale: «Anche me?» «Anche te!!» «!

Fortuna scrutavano altre stampe, vecchi giornali, una dama di Essen offriva saponi profumati atomici, con cappuccio sulla [illegible] di pelo. Il mantenimento della casa era [illegible] dal cambiamento a fantasia. Là! una lettera alla scrittrice Margarete Selbiger. Herrenweg 3 (e una mezza dozzina di punti interrogativi sopra, le povere cartoline di portalettere non avevano più saputo come rimediare, e la casa era circondata soltanto nella lettera priva di nome). Ma adesso divampava verso la facciata. L'impiegato annotava curvo il caso, le labbra premute l'una sull'altra. Io facevo anche e ancora come se prendessi notizie: io sono giornalista, gli avevo rapidamente spiegato. E la guerra attraverso il naso: anche questo, eccola!

Un biglietto della lavanda: la 'lega di soccorso' era attiva, lo mi decisi oggi però piuttosto per Gudrun. «La Religione consiste più nella paura del diavolo, che nell'amor di Dio», mi illuminava la signora Findeisen. «L'uomo giudizioso viene per la sua superiore conoscenza segnato come un verme» – io mi meravigliai dalla parte dell'impiegato preoccupato.

Sulla scala incontrai a Gudrun un metodo infallibile: come imparare a conoscere i poeti nella loro vita familiare, travestirsi da spazzacamino, annerirsi il viso, e così umiliare studi e biografi. «Qui si deve pensare ancora una volta, trenta volte quarantacinque, nuova determinazione!» «

Poi, sopra (da me) le spiegavo ancora del furto di cactus, ma lei udiva certo tutt'altra melodia, [illegible] come 'Apostrofe', molto notevole! — e la sua lezione a tutto cominciò non prima delle ore 14 e 45.

Au grand soleil d'amour chargé sur
le bronze des mitrailleuses à travers
Paris insurge

RIMBAUD 1871

I poeti italiani e LA COMUNE

Le "nozze" di *Carlo DOSSI*

Parigi in fiamme di *Gian Pietro LUCINI*

Petrolio e assenzio di *Domenico MILELLI*

I motivi culturali connessi con la fine tragica della Comune parigina — di cui ora ricorre il centenario — erano stati presenti in Carducci fin dagli inizi, come sopra abbiamo visto, e anche in Cavalletti, impegnato alle delle sue più drammatiche tensioni ideologiche e personali anche verso — e in un certo senso proprio per — il mito di Comune vissuto da Rimbaud — alle analisi storiche presenti anche in Marx e in Engels, compilatore di Lenin, e più di altri poeti italiani contemporanei, da Pascoli a Saba, da Ungaretti a Quasimodo, da Montale a Penna, di Betocchi, e quindi di Sereni, dall'esordio libertario, al grande significato storico, in cui si muove di seguito alla fine del vecchio mondo contadino e classico del socialismo, del bracciantismo, della disoccupazione, dell'emigrazione, del nuovo



«O la Comune o la morte!»



La colonna Vendôme abbattuta dai Federati



la verità l'umanità, fosse pure politica, ma è una, come, patriziato, è proletariato, la missione sublime ha identificato di questi, i quali, mai non dovranno di adagio sanguinosa maggiore protesta ad adulazione che l'amor di patria non ispira, ma impronta a quella libertà che li fa forti e rispettosi perchè su loro sulla (Carlo Bosi, *Intorno ai Lazzi Parisi*, 31 novembre 1871).

Da parte sua lo storico Lissagaray a difesa della Comune nella seconda edizione del libro de I massacri di Parigi, *un episodio che aveva compiuto presso la Tipografia degli Operai di Milano nel 1870 (cfr. 1871. Le premesse le scuole di Parigi in Italia cit., «Studi storici del Risorgimento»). Lissagaray ricorda il dramma comunardo di Parigi, il campo di Satory e Cavaignac responsabile dei comunardi condannati.*

Al titolo di Dante Nuova storia, ed a quello di Lazzi che chiamavano Parigi in fermento, si può aggiungere anche il Carro comunardo di Domenico Milelli, che troviamo in 1 pezzi minori dell'Ottocento a cura di Ettore Janni (Ricordi, Milano, 1938, pp. 185-188). Milelli risponde all'accusa che la democrazia è al servizio che uccide e punisce. Assolve la Francia e proprio dal Milelli «Dal suo petto scellerato» come d'una del cavaliere della sua patria e d'una delle scellerataggini delle sue cupidigie politiche, per le quali la sede empietà e genuflessioni del genio di proletario, il fatuo mito del Carro comunardo — miraggio di perdita, lagune d'ultimo e sanguinosa morte» (cit., pag. 185).

Mario Verdone



I massacri

I principali eletti socialisti di Parigi in un disegno di Filoni

Nuove nozze

« Fiammetta, [illegible] letto su [illegible] Sparso
[illegible] [illegible], [illegible], arrida seta,
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

All'improvviso [illegible] un grido
di voluttuoso spasimo e [illegible]
e affranto [illegible] [illegible] [illegible].

Ma il servo [illegible] [illegible] [illegible]
ricordando [illegible] [illegible]
se [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

« Vieni, o [illegible] — [illegible]
[illegible] — [illegible] [illegible] [illegible]
e [illegible] [illegible] [illegible].

Stanca non [illegible] [illegible]
avara [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible].

Vecchia [illegible] [illegible],
me [illegible],
e [illegible] [illegible] [illegible] **nanna e immediatamente.** »
Dunque [illegible] [illegible]
invoca [illegible] [illegible].

Tutt'[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] « [illegible] ».

Sentirsi [illegible] [illegible]
Vieni, [illegible] [illegible]
lacera [illegible] [illegible].

strappa [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible],
e mi [illegible] [illegible].



Una barricata in rue de Rivoli

GIAN PIETRO LUCINI

Parigi in fiamme

Erano i giorni dell'entusiasmo e della disperazione;
l'anima s'integrava a grandi cose...
un battaglioso orgasmo inebriava la mente
Già il cielo fecondò e le sementi
stimpevan l'erbe nuove in faccia al sole;
già lacrime e dolori la pargoletta coscienza nostra
inebriavan d'ardori e sacrifizi.
io vidi le viole più turgide sorridere,
se una donna passava e le coglieva;
io vidi le fanciulle proclamarsi felici dalle armi giovanili.
E rombava il cannone

Azion di armaversi! Erano i giorni cupi all'Europa:
la mite metopa della fronte classica taceva!
nato il mondo attendeva. E rintuzzava i cannoni
e vidi le bandiere verdi a pace, di contro alla mitraglia
dei non si fratelli avvicolare: « Ah non cadete;
non correte a battaglie, voglio pane e ricordo »
E per la lunga strada, giganti giacquero uccisi, quanti araldi
di pace
Parigi è in fiamme! Parigi abbuia sé con una istoria
d'inferno e di sciagure; Parigi all'olocausto si dona,
per fecondo, si castiga e perdona.
Li Alemanni dicean mill'anni! Orecchiatelo tigre
a cui trasuda sangue dal cranio: ti che le corna
mai sazie e, anche si sfocava. Maledì a questa carne
l'ultima
grande. Oh Parigi gemente e ribelle,
intessero la piccola scellerata nel ventre della Patria
e scissero l'ugne a sbarra alle leggi colle ostene calunnie.
Parigi in fiamme cuoce e Satiry s'occupa
del nostro onore e stende che la peggia vermiglia
produce c'è altro fiore che non debba appassire.
I Cajenna, e la morte, e la fame straniera, le galliche risorse
e fulmine parole di vendetta, e amore, di speranza...

Carme comunardo

Profonda angoscia, secreti spasimi,
Ire dell'anima per te dilequano,
Per te più rapide le corde vibrano
Del cuore, o Assenzio.

Te bevo, e credulo di sogni fatui,
Di vaghe immagini nutrisci i sensi,
Che in negra tenebra senza te povera
Morrebbe a tisica.

Quando del rigido patrizio duole
La porta picchiano del mio tugurio
I servi, o Assenzio, tu forte l'anima
Sostieni e ammolli!

E ardito e libero sul labbro sorgono
Le antiche e nobili ragioni del povero
E il tuonar mio al petrulio
Nel cor mi bevono.

Salve, o terribile, tu d'ogni tenue
Fede ridevole ribelle, all'arte
Ti affidi il popolo e le tue fiamme
Vampo, stupendole!

Di tempi prosperi quizzina, quizzina
Perchè degli uomini la fredda e sterile
Ragion non illanguia l'ardire ed il dubbio,
E i cepoi rompere

Ancor non seppero gli arti filosofi,
Noi pazzi, o Assenzio, sotto il tuo labaro
Schierati in giovani falangi indomite,
Daremo battaglia.

E le vuotava [illegible] sue cavilde
Della coreglia amara le nobili
Coorte e i figli dell'infortunio
Battean in gabbia.

O di nostre anime sospiro, o splendido
Giorno bellissimo ne' crudi e fieri
Da' petti erompano pianto a sui vindici,
Petrolio e Assenzio.



La Comune appiccata in un disegno di Rivault

Una poesia di Ezio TADDEI

LO SCIOPERO DELL'ARGENTIERA

Lo scrittore che imparò a leggere e a scrivere in carcere

Vent'anni di carcere

A cura e con una esauriente introduzione di Cesare Pavese e Mario Sturani è stato ristampato recentemente dalle Edizioni « La Locusta » di Vicenza il « Quarto Vangelo » di Ezio Taddei.

Sono pagine vibranti e appassionate, essenziali e toccanti, pagine che ci fermano facendoci riflettere il discorso su uno scrittore che in un anno sono la critica fino ad oggi ha trascurato e forse ha perfino dimenticato.

Taddei era uno scrittore sconosciuto per molta parte di una cultura formalmente impegnata, soprattutto perchè per lui l'impegno non era un attuare diversi rapporti col costume, ma un costume, un modo di vivere.

Nato a Livorno nel 1893, Ezio Taddei è morto di stenti nel 1936. Ricordi che quando andai a trovarlo in ospedale e mi informai dai medici, mi risposero: « Ha il cuore a pezzi, come se gli avessero cannoneggiato sopra ».

Ezio Taddei, avviatosi sin dalla fanciullezza, fu sarcidiatore fece tutti i mestieri prima di imparare a leggere e scrivere. E imparò a leggere e scrivere in carcere.

Arrestato una prima volta nel 1931 per un attentato anarchico, Taddei si dichiarò colpevole di aver lanciato una bomba per salvare il vero responsabile, che aveva moglie e figli. Da quel momento ebbe inizio la sua carriera di agitatore, che finalmente poi doveva diventare ossessione al fascismo quando Mussolini salì al potere. Gli fu imposta una pena di otto anni e da quel momento la sua famiglia non seppe più nulla di lui: una sorella superstite, Tarcisia, lo riconobbe in una fotografia pubblicata su un giornale nel 1945. Per molti anni aveva creduto che fosse morto. Fino Taddei fu trasferito dagli ergastoli di pena: li conobbe tutti, tutti li descrisse, e si può dire che l'Italia non ebbe mai un compagno più di lui un fato di «vetro». «Verso la fine del 1931 Taddei fu assegnato al penale di Sassari per continuare il periodo di segregazione. Terminata la segregazione, passò al penitenziario di Portolongone, dove rimase altri due anni. Da Portolongone fu spedito al penitenziario di Nisida, e da qui, dopo qualche mese, all'Asinara, in Sardegna». Nisida fu pena e tormento «Lavorai, gli «filabellarono» che, anni di confino da scontarsi all'isola di Ponza poi fu definito «pericoloso per la sicurezza dello stato».

Finito il confino fuggì in Svizzera e dalla Svizzera passò in Francia. Era il 1933 e la guerra civile in Spagna era giunta al suo momento cruciale. Decise a raggiungere i miliziani. Il fatto da fare con gli amici anarchici. Fu quello l'anno in cui furono promulgate le famose leggi proposte Daladier, di restrizione alla libertà degli stranieri espulsi dal loro paese: leggi che punivano gli stessi francesi che avessero dato alloggio agli espulsi. Taddei fu costretto a fare peripezie di ogni genere clandestino almeno in una decina di città, una con il *passo della capra* e Renato pubblicato da Einaudi ma tra le cose rendere lasciare alla sua morte, abbiamo trovato alcune pagine che rievocano, in un modo delizioso, peculiare a lui, l'esistenza precaria in cui venivano a trovarsi i rifugiati politici.

«Le leggi Daladier» egli scrive «ci fulminavano nella impossibilità di trovare da dormire. Io credevo che così si sarebbero chiellati, invece accettarono qualche discorso e qualche articolo sui giornali di sinistra, la cosa fu accettata tran-

quillamente. Io invece rimasi come stordito. Bisogna pensare che veniva dall'Italia e per giunta dal carcere dove si faisce per credere sui versi in certe cose, e anche ad attribuire qualità superiori a tutti quelli che hanno lavorato e, soprattutto, a forza di leggere, si pensa che i romanzi descritti nei libri siano sempre quelli che si incontrano nella vita. Con quelle leggi, per esempio, io non potei fare a meno di pensare a Victor Hugo.

« Mi venne un'idea e la comunicai ad un amico, uno studente che si chiamava Leonidas. Lui mi approvò ed insieme decidemmo di metterla in pratica. Ci dividemmo parte le armi di lusso. Andammo a trovare alcuni pezzi grossi del mondo intellettuale francese e decidemmo una cosa: « Diciamo ha messo una pena per gli esseri, in più il campo di concentramento. Fin qui è nel mio diritto, ma mi sembra che se voi francesi volete un capillo politico, senza processo e condannati fino ad un anno di carcere ». Tutti quelli che vennero in un decreto ragione e si accalorarono anche; ma poi appena incominciai a proporre che ogni intellettuale importasse un cavallo e poi lo facesse sapere alla stampa, allora vedevo quei visi che si rabbuiavano come se fosse loro successo una grave disgrazia.

« Sebastien Faure fu il primo che vidi. Entrai da lui ed incominciai a raccontargli come stavano le cose. Appena finii di parlare egli rimase perplesso; poi si mise improvvisamente a ridere. « Ma sì » diceva. « Vieni in mia famiglia! Da lui dissi alla mia casa! » Io lo guardai, pareva che parlasse con un altro. Andò avanti per un poco in questa maniera, poi si calmò come se nulla fosse e mi salutò cordialmente. « Torna a trovarmi, mi fa piacere ». Io per la sala uscivo per andare a raccontare a Leonidas, poi pensai che era meglio andarne a trovare un altro e andai da George Pioche, poeta.

« Anche Pioche, » continuò, « però lui trovò un'altra scappatoia. Dopo averci pensato un poco mi disse: « Bisognerebbe andare al Parlamento ». Uscii da George Pioche e pensai di andare a fare la proposta a Mors Jaffery. Ci andai tranquillo perchè sapevo che lui aveva un poco di simpatia per me. Diceva che ero mezzo matto, ma quando mi vedeva

nella sala d'aspetto del suo studio, mi dava subito la precedenza sugli altri. Io del resto mi ci divertivo in quella grande sala; stavo a guardare i clienti che parlavano sottovoce. Erano signore e signori. Chi sa quanti pasticci dovevano avere. Anche quel giorno Mario appena mi vide mi chiamò: « Entra, entra. Cos'è? ». Io incominciai a spiegargli la mia idea. Lui mi guardò con occhi seri, poi si mise a ridere. « Sei pazzo! E [illegible] a incominciare? » « Sì ». « M'immagino. Non [illegible] in questa faccenda ». « Perché? ». « Tanto non farà nulla. Chi hai intenzione di andare a trovare? ». Io gli dissi i nomi. « È così [illegible] che il governo avrebbe paura a processarli [illegible]. Anche se [illegible] di [illegible]. Ma poi... pensa un po'. Non ne troverai nemmeno due. Poi ti diranno di sì e poi si faranno più trovare in casa. Chi hai visto? » « Gli [illegible] ». « [illegible] ». « [illegible] Nel Pantheon ». Scosse la testa e si mise a parlare d'altro.

« [illegible] di [illegible] gli intellettuali finì in pochi giorni. Dopo aver fatto [illegible] ed aspettato un poco da per tutto, l'unico risultato ottenuto fu la promessa di Mario [illegible] che mi avrebbe difeso ».

L'irrequieto Taddei

L'irrequieto libertario, che era stato per di dodici anni in galera a scontare un omicidio commesso da un compagno che aveva moglie e figli, non poteva resistere in un clima simile. Riuscì a imbarcarsi come clandestino sul Normandie e raggiunse le Americhe. Giunto a New York dopo varie [illegible], si legò di forte amicizia al noto agitatore anarchico Carlo Tresca, che lo aiutò a sbarcare il lunario. Tresca, che dirigeva un giornaletto chiamato « Il martello » e sul quale attaccava tutti e tutto, venne assassinato da ignoti (una losca storia non ancora ben districata) e il Taddei, messosi in testa di scovare gli assassini dell'amico, finì a crearsi un mucchio di nemici e a mettersi in cattiva luce presso le autorità americane. In quel periodo pubblicò il suo primo

 libro *L'uomo che cammina* (1940). Due anni dopo ne pub-



blico un altro *Parole collettive* e nel 1944 uscì per le Edizioni di Emilio quello che dei suoi libri è rimasto il più significativo: *Il pino e la vetrice*. «Anche nei riguardi di Silone tutti, irritati dal successo internazionale più che prevenuti, avevano cercato di giocare a ignorarlo: e poi, a farci i conti con lui, ci siamo accorti che parecchie somme alzate, e battute, erano sbagliate. Qualcosa di analogo, su un piano minore, accadrà anche per il povero Enzo Taddei; e quando poi si troverà a scoprirgli qualche segreto sulla narrativa popolare, non tarderemo più a scoprire il suo talento», ha scritto Gianfranco Vigorelli.

Tornato in Italia nel 1945, Taddei godette finalmente un breve periodo di distensione: si immerse nella polemica politica fino al collo, ripubblicò i suoi libri scomparsi in America, ne scrisse altri. L'amara di *Rotaie*, che ebbe un successo anche di vendita, gli «fece» attorno una «zona gonfiante». Di questo periodo merita riportare un episodio gustoso. «Tornato in Italia, Taddei venne da me: il naso crociato, il tal'alto e arrocchiato», e non rinunciò a capire di che sorta, partito o confessione si trattasse: non riuscì a risalire al nome del filosofo. Per lui i crociati erano stati, in una voce di sangue, odiosi che negli alberghi si dimenticano di dare la mancia, e i facchini gli fanno una croce speciale sulla valigia, che li designa come cattivi clienti al personale di altri alberghi. Poi consegnò Croce da persona. Lo andò a trovare, subito in mezzo fuoco, a casa, per chiedergli di firmare un appello per la pace. Croce rischiava grossissima con esporre la stessa tipo che familiarmente le tirava per la manica, dicendole: «Ma dunque, professore, non la finisce lunga. Una firma e via».

Amicissimo di Alvaro, quando le sventure calabresi si avvicinò gli venne vicino per aiuto. Alvaro non lo cercò perché si dimenticava alle sue cure, si sentiva sollevato accanto a quel ragazzone della sua stessa età. L'anno dopo, quando Alvaro dovette sottoporsi a lento da dove non si sarebbe più alzato, Taddei era l'unico che fosse autorizzato a stare nella sua stanza. Taddei, che finché era lì si controllava con incredibile forza d'animo, una volta a casa non riusciva a trattenere le lagrime. Poche settimane prima della morte dell'amico, pensando che non avrebbe avuto l'animo a farlo il

giorni del trapianto, scrisse il necrologio per il suo giornale. Pochi giorni dopo, uscendo da un ristorante, Tasdei ebbe un infarto e di lì a poco morì, al Policlinico Umberto I di Roma. Così si concludeva tristemente la vita di questo giovane, di questo drammatico emarginato. Scrittore istintivo ma vero, appassionato amante della sana bellezza, sincero sempre, soldato, non passò mai inosservato. Il coraggio di dire ciò che pensava, il rifiuto dell'ipocrisia e il rifiuto delle mezze misure furono non è stato ancora sufficientemente valutato, non come la sua opera letteraria ma come una testimonianza di vita. Tra i numerosi inediti da lui lasciati tra vari anche volumi di novelle e di favole, abbiamo ritenuto due pagine di ricordi dalla sua vita nelle carceri italiane davvero fresche e ricche di humour.

Il libro dei reclusi

«Spesso qualcuno mi domanda: "che cosa leggevano i detenuti in carcere?". Il primo dì risponderei, lo credo, le stesse cose di fuori alla vita delle librerie, dove il richiamo viene da una parola, la locandina di cinema, la gamella, il piatto e nell'altra metà... libri uno sopra l'altro. Quanti libri sono vari. Ci sarà un reduce che vuol fare il manuale di matematica, qualche altro dei volumi di storia naturale, altri dei libri sentimentali, anche i preti, quelli devoti, vogliono leggere e fare le quattro operazioni, ma io amavo quasi sempre di avere due volumi che si richiedevano ed avevano: Uno: l'Inferno di Dante, l'altro I miserabili di Victor Hugo.

«A volte la mia coscienza di uomo, persona, si ribellava quando erano questi libri naturalmente erano di proprietà dei reclusi. Perché ci sono delle opere che il detenuto non si contenta di leggerle per averle avute dalla biblioteca del carcere, ma le vuole portare sempre con sé, attraverso i trasferimenti da una casa penale a una casa penale, per tutti gli anni di carcere che deve scontare.

«Si può dire che ogni libro che entra nella reclusione,

in primo tempo il [illegible], e la raccolta degli aneddoti attorno alla [illegible] una [illegible], forse la più sincera che ci può [illegible].

« Ricordo un [illegible] calabrese che non sapeva leggere e a volte si metteva a sentire il suo vicino di branda che leggeva ad alta voce *I miserabili*. Lo stava a sentire per ore e poi come se non fosse permesso si metteva a sfogliare le pagine di quel libro e non diceva niente. Un giorno decise di imparare anche lui a leggere e lo fece in una maniera strana: imparò le lettere dell'alfabeto e subito si mise a compitare *I miserabili*. A stento [illegible] anche i primi giorni [illegible] lettera per lettera, poi passò a pronunciare le parole più corte, poi andò avanti finché non imparò e [illegible] dal suo primo libro di lettura.

« Un altro detenuto, un ergastolano, a Santo Stefano, durante il periodo di segregazione, aveva l'abitudine di leggere *I miserabili* ad alta voce e per questo motivo era già stato [illegible] dalla guardia [illegible] dal direttore per [illegible]:

'Leggevo *I miserabili*'.

« Credeva che [illegible] a scontare la punizione [illegible] già detto uno [illegible] di pane e acqua. Il detenuto pensò, la punizione [illegible] e il cappellano del carcere [illegible] il libro. Appena rinchiuso nella cella il detenuto [illegible] dei "pezzi" di Victor Hugo che ormai aveva imparati a memoria, e diceva alla guardia:

'[illegible] mi ha fatto levare il libro. Digli che mi levi quello che ho in testa'.

« Mi è [illegible] *I miserabili* [illegible] a quando [illegible] di Alghero. Capitò un giorno nel camerone una rivista con un articolo di [illegible], di critica letteraria. [illegible] negava certi valori all'Hugo in una maniera che non dovette piacere, perché il detenuto che lesse l'articolo lo fece vedere subito agli altri. Da prima fu una meraviglia, poi uno disse:

'Sarà uno sbaglio'.

Poi aiuti disse:
'Quanto non capisci nulla!'
'Cumm'è accademico'
'E che vuol dire?' »

« Fu un vecchio nativo, piccolo, dai capelli bianchi, magro, soprannominato 'Gennaro' Diciassette, che disse:

'Tempo, io me la ricordo quando era padrone il Napoli. Fu allora fui che tutti i prigionieri portarono tutti il peso d'armi. E allora che fu? Se n'andò poi lui?'

« Quando le fu ricordato l'accaduto la signora di Torino si fu rallegrata con alcune sottolineature della lettera non letta, poi questo commento: Quello che stava i documenti erano 'e parole che lui aveva scritto su Victor Hugo, per questo i tedeschi decisero di mettere la ricerca nel gabinetto dello studio, a me chiuso. E anche quest'atto fu scoperto. Il direttore chiamò alcuni detenuti per punirli e loro per difesa, dissero davanti al consiglio di disciplina: 'Hanno visto di Victor Hugo' ».

Domenico Jovarone

« Vedi il racconto di Domenico Jovarone [illegible] Italia [illegible] Italia [illegible] Italia

LO SCIOPERO DELL'ARGENTIERA

Attorno alla miniera
le donne inginocchiate
mugolavano.
La miniera taceva,
cupa e muta di acciaio
s'allontanavano nel freddo della notte,
fino ai monti.
Anche il cielo era cupo
della miniera
e tutto in quella terra
pareva miniera

Nella casa [illegible]
i mercanti vedon [illegible]
sulle estatiche [illegible]
se le [illegible]
[illegible]
« Ducento [illegible] »
[illegible]
le [illegible]
Giuseppe [illegible]
« Bisavolo, » dice [illegible]
dalla [illegible]
E [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Una vecchia [illegible]
e Cristo [illegible]
alla parete.

Prima il verme
e soffia [illegible]
l'Angelino si fece [illegible]
Gli uomini [illegible]
verso [illegible]
Poi le [illegible]
passa sulle [illegible]
come [illegible]
Passa sull'[illegible]
[illegible]
che par che pianga
per la distesa
Poi [illegible] colpo
di [illegible]
fra [illegible]
del suo sangue [illegible]
E la vecchia [illegible]
[illegible] Cristo a tacque.
Ad [illegible]
alla scrittura.

Così vid'io
all'ultimo remeggio
passando il guado nella galleria,
il bianco degli occhi
fra l'incerta luce d'una lampada.
E la voce diceva: « Si spenga...
e finirà il carbone. »
Dette la fiamma
altro poco lume,
divenne rossa
e si spense.

Così lottarono
i minatori dell'Argentiera
fino a che dalla casa del padrone
l'ordine fu dato: « Levate l'aria! »
Lo seppero in fondo
e attesero,
e si misero carponi
a cercare l'ultimo respiro.

Or sun tornati ai lavori
scoppia la mina,
rintrona i cercelli.
Gli occhi bianchi
cercano nella penombra
la novella senza tempo,
e l'eco reca la polvere di galena
nei polmoni e il rumore
da farli pesi.
Ascolta il minatore
nella notte il suo respiro
lo apre più breve del cuore umano
e misura la vita.
Ma ascolta anche
nella terra
a lui più vicino, il torrente
che stava a corrodo
e irrompe e apre burroni,
spinge la frana,
finchè dilaghi
lontano all'aperto.

Allora anche tu
dell'Argentiera,
fra i monti e le scorie
saluterai quel giorno
il quel Cristo inchiodato
disteso per dirgli:
«Signore e tornerai».
Su quei morti
che nella fossa
un lenzuolo di neve
della calena, da colmare rinnesta,
ci porterai la tua bandiera
e cadrà dal monte
quel giorno il passero solitario
una canzone nuova
per la miniera.

Ezio Taddei



Dopo le disperate domande di Louis ARAGON al PC ceco sul suicidio del figlio di Nezval

Il canto primo di EDISON

Poemetto di

Viteslav NEZVAL

Domande sul mio ancora ottimo domande non so non sono numero di Lettre Française, risposta di Louis Aragon che dirige il n. ed è membro del Comitato Centrale del Partito Comunista Francese e che contiene e interessano non direttamente alcuna

— E vero che il figlio del grande poeta cecoslovacco Vitezlav Nezval H. è morto giovanissimo da una grande tristezza?

— E vero che questo fatto non è stato dalla stampa dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi?

— E vero che questo dispiacere ragazzo ragazzo si uccise dalla vita sono d'accordo nella sua poesia ha lasciato una lettera che è stata fatta leggere?

— E vero che se questa lettera agli domandava di avere scritto un canto di poeta e che il suo berghiera non è stata ascoltata?

— E vero che ciò è possibile se ne parla e la polizia ed

— E nel poeta di Nezval, parla dell'assenza comunista?

— Sono soltanto d'aiuto [illegible]

E non ne riferisco le domande non la sorte disperazione questo che ci è un mistero. Ma che succede a quest'uno che muore gli succedono? Le domande sono lecite e rispetto sono che non si sono più ripetute possibili. Il fatto non è un suicidio, è una realtà in cui siamo immersi, non agli occhi semplici, vorrei sapere se è la vita del regime o il regime della vita. Altra aggiunta all'interrogazione sugg-

nome un discorso: un frutto del pensiero e l'altro è, il primo raro, acerbo, da Verlaine buttato sul mercato di una poesia sull'orgoglio e sul coraggio di essere e di morire. Arrivano da Praga, amici di Serra, l'amico scrittore, da lui alle prese con il mistero di poesia inevitabile, la nostra, in attesa e presenza pensosa e se vuoi è stato scelto così il luogo

g.t.

le nostre vite gonfie di dolore
una sera dal gioco tornava un giocatore
neve sugli scalinoni dei bar quella sera
umida l'aria ramata tratteneva la primavera
e inondava la notte birra pratoria
sotto la costellare armigliavia
e i gemiti chini sopra i tavoli
sulfici ascoltavano fra gli alcool
nude le donne vestite di piuma leggera
malinconica gente sul fare della sera

c'era qualcosa tuttavia che aggravava la sorte
nostalgia dell'angoscia della vita della morte

rincasavo attraverso il ponte della legione
dentro di me cantavo una nuova canzone
bevitore di luci all'ancora moldava
mezzanotte Hradcani martellava
astro del mio orizzonte l'ora della morte
di lebbraio morente sopra l'umida notte

c'era qualcosa tuttavia che aggravava la sorte
nostalgia dell'angoscia della vita della morte

e vidi l'ombra cadere nello sguardo dal ponte
era un'ombra suicida nelle acque profonde
c'era qualcosa tuttavia che aggravava il pianto
l'ombra della miseria di un giocatore affranto
perdio gli chiesi chi siete signore
nessuno — replicò — soltanto un giocatore
c'era qualcosa tuttavia tristezza che taceva
l'ombra come una forca ora si ergeva
e cadeva dal ponte e io feci Ehi!
tu non sei un giocatore un suicida sei!

E così camminammo tenendoci per mano
in quella fantasia aperta nella mano
fuori della città lasciando gli spettacoli
i chioschi della tristezza e la danza degli alcoli
lo sventolio lontano dei ventagli notturni
tenendoci per mano andammo via taciturni

c'era qualcosa tuttavia che aggravava la sorte
nostalgia dell'angoscia della vita della morte

e spalancai la porta accesi una bugia
invitando quell'ombra raccolta nella via
a noi due — a noi due — tanto basta signore
e non c'era più l'ombra di quel mio ginecèo
era forse un inganno forse solo uno spettro
in ogni solo infatti ai piedi del mio letto

c'era qualcosa tuttavia che aggravava la sorte
nostalgia dell'angoscia della vita della morte

al mio tavolo stavo che di libri era grave
dalla finestra guardavo come cadeva la neve
l'intreccio i fiocchi della fantasticheria
la loro eterna chimera l'eterna nostalgia
bevitore di non più palpabili sfumature
bevitore di luci immerse in ombre scure
bevitore di donne di sorrisi che ascolta
bevitore di donne dalla gioventù sepolta
bevitore di belle crudeli e ricchezze
bevitore di questa crudelissima sorte
bevitore di tristezza della vita della morte

mi dissi ora dimentica quella ombra oramai
e un giornale di tre giorni davanti dispiegai
e annegando in quel luglio d'odor nero satollo
vidi un'immagine d'Edison un suo grande ritratto
e lessi della sua ultima invenzione ardita
sedeva in vestito talare sembrava un cenobita
e c'era qualcosa che ancora fa bella la nostra sorte
il coraggio del dolore della vita della morte...

Autoritratto

Collana «Autoritratto» con la stessa copertina di cartone ondulato. 123 pagine, 50 illustrazioni a colori e in bianco e nero; scritti, diari, pagine segrete degli artisti, saggi, testimonianze, bibliografie ecc.

Corrado CAGLI	1.500
Bruno CARUSO	1.500
Giulio TURCATO	1.500
Ugo ATTARDI	1.500
Sante MONACHESI	1.500
Pericle FAZZINI	1.500
Giuseppe MONTANARINI	1.500
Giuseppe MAZZULLO	1.500
Carlo LEVI (pag. 220)	2.000

In preparazione: DOMENICO PURIFICATO
ALBERTO SUGHI - SERGIO VACCHI

Agli abbonati di CARTE SEGRETE sarà praticato lo sconto del 30% sui prezzi di copertina.

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

ATTO SECONDO

Seconda quadra

Il salone del Palazzo Ducale. Fondo nel fondo. A destra della spettatore, un po' in avanti, una sezione della galea di STORIA, rematori in un solco e comandati da un dolce Nino accovacciato da destra salendo, col naso all'insù e braccia spiegate. Davanti alla Galea, una bandiera ducale, con una specie alabarda in mano che si possa portare retta in aggio.

COMINCIA IL DEFILÉ

Scena prima

I PERSONAGGI DELLA TRUFFA POI IL MOSTARDIERE; POI, IL CERIMONIERE E LA FOLLA

I PANTOFOLIERI — Siamo gli alteri
pantofolieri,
Non si vendono di calzoleria
se andiamo a piedi
come porcospini
le scarpe sono nella scuderia

I PORTAFOGLI — Vanità della vanità
tutto non è che vanità.
Soffiar nella bolla grande
a portarla in alto equivale.
Guarda che grande bolla abbiam gonfiato
parrebbe quasi un pallone frenato.
(P...) ecco! Calandra!
Vanità della vanità.
tutto non è che vanità.
Ora bolla regia, china come
Artiglieri segnavi, il cieco Edipo:
le bolle si fanno con le pipe
ed poi anche (rapide) delle nonne.

I MAZZIERI — Siamo i Mazzieri.
Noi della Sedia
siamo gli alfieri
portiamo le mazze



Disegno di Jerry per il « Ulisse »

— vestiti in bianco —
facciamo la visita
al popol straniero,
con le ragazze
ben volentieri
ce la spassiamo.
Siamo i maestri.
Noi della Sedia
siamo gli alfieri.

I GONDOLIERI (*portano una piccola gondola*)
Dovunque ce ne andiamo
noi l'allegria portiamo
per monti e pur per valli
ma certo non per mare:
non sarebbe un gran portare.
Ed è che ci la ridiamo,
allegri e un po' ciarlieri
Noi siamo i gondolieri.

UN CONDUTTORE (*si stacca dal gruppo, adocchia la Sedia*)
Credo che se vedono cose belle
ecco gli archi i nidi a coppelle!
(*Cade in convulsione, gli altri lo portano via*)

GLI ZUAVI — Noi siamo gli zuavi
del Vaticano
[illegible]
[illegible]
con copricapi gialli
e porporini.
[illegible]
e di fagioli
e noi facciamo schizzi
[illegible]
Siamo i guardia dei conclavi
dei cardinali.

I CONTROLLORI (*vecchietti tremolanti muniti di visiere verdi*)
Noi siamo i controllori.

Discutiamo
sui gusti e sui colori
e tuttora.
Noi siamo i controllori,
sì noi siamo
ora controlleremo
con cuor gentil
e quindi guarderemo
sotto il Sedil.
Abbiamo occhi penetranti
lenti d'ingrandimento
e d'ottica strumenti.

(*Entra* JANE, *scortata dal* MOSTARDIERE, *dal* COLONNELLO *che barcolla, dagli* AMBASCIATORI, I PANTOFOLIERI, I MAZZIERI, I PORTABOLLE, I GONDOLIERI, GLI ZUAVI, *stanno allineati intorno alla sala*)

IL MOSTARDIERE (*parlando*) — È il momento della cerimonia. (*a parte*) — Ch'donna! Essere smorvole e seguente! Che diavolo farà, ora?

JANE (*a parte al Mostardiere*) — Fammi accompagnare dal colonnello fuor alla Sedia. Lo vedi che non sei solo tu a guardare?

IL MOSTARDIERE (*contrito*) — Lì sì, lo so. Anzi: io non guardo per niente.

JANE — Obbedisci!

IL MOSTARDIERE — Colonnello Max Forte del Tutto! Secondo il cerimoniale, accompagnate Sua Santità fino alla Santa Sedia. (*tutti le vedono e vedono su di lui*) Voi siete la spada del potere temporale!

IL COLONNELLO (*barcollando un po' ed accarezzando il collo di una bottiglia che gli spunta da tasca*)

La cinsegna è la consegna! Avanti! Ehilà!

(Va con la Papessa e con la Sedia, da cui salgono i gradini. Chiudono tre tendine e dimenticano di chiudere quella frontale alla platea, per cui il pubblico vedrà quello che accade nella Sedia, mentre si immagina che chi agisce in scena ne sia ignaro).

IL MAESTRINO — E voi, controllori, fate il vostro dovere! Via tutti gli osservatori spirituali!
(a parte) Che Dio ci la mandi buona!

CORO *(Voi tutti controllate che siano lentamente messi le tendine)*
Camminiamo a piccoli passi,
'sta portiera
è un po' bassina.
Vedremo bene, sarà?
Abbiamo proprio tutto
per volerci bene, noi?

UN CONTROLLORE: *(Urlando un'enorme bestemmia)*
Eh, brava gente,
non vi hanno a bocca aperta
questa lente?

UN ALTRO CONTROLLORE — E un po' poco, il monocolo
a proiettar irradiazioni
ha persino un binocolo.

UN ALTRO CONTROLLORE — Se è senza macchia e senza paura
non avrà nemmeno della fregatura
di questa lente gli occhi
(ora sta che il cannocchiale si allunga)
che s'avvicina a dismisura!
(Musica di trombone in quinta).

CORO DEI CONTROLLORI — Abbiamo proprio tutto?
Vedremo bene, sarà?
Abbiamo proprio tutto
per poterci voler bene?



Un programme de « Ubu roi » d'après de Jarry

Non abbiamo scrupoli
e qui dentro è buio pesto.
Orsù facciamo presto
e non dimentichiamo
i passetti precedenti
perché questa piccolina
è davvero un po' birbina.
E soprattutto non dimentichiamo
che le lanterne accendere noi dobbiamo.

(*Avanzano lanterne - cerche, poi scompaiono. Un cerchio di luce si proietta sulla scala, sotto alla quale il Colonnello sta reclamando la sua bottiglia, mentre Jane la spinge a bere a gogò*)

IL MONTEPADERE (*a parte*) — O donna! O donna! Essere mateiale e superstizioni! Che cosa accade?

I CONTROLLORI (*verso la scalina, parlano con voce nasale*) Santo Padre, vogliate(o) vedere,
lentamente vedere!

JANE (*al Colonnello che non fa che portare la bottiglia alle labbra*)
Colonnello, vedrai si beve meglio!
Colonnello, vogliamo(i) vedere,
se non altro, per bere!

IL COLONNELLO (*infranto*) — Dopo di voi!

JANE (*lo spinge per le spalle, lo mette a sedere*)
Seduto! E bevete!
(*Mentre il Colonnello si siede e porta ancora la bottiglia alle labbra, Jane tira l'ultima scalinata*

VOCI DAL BASSO, DAL CORO GENERALE — È un Papa!

IL MONTEPADERE (*a parte, parlato*) — Non ci capisco un kappa!

Giovanni Ottavo, il vostro Santo Padre,
il quale ha osato per essere Santo
Sii fiera,
o Roma,
che ti mostra corre!
Gloria al Padre Santo!
Gloria al Santo Corpo!
(Durante questo coro, Jane ha tirato su le tendine frenate alla platea e spinto fuori dalla Scala il Colonnello bisognoso. Jane lo vede di una pasta, proprio mentre la piccola folla si precipita, piena d'entusiasmo, e solleva le altre tendine. I pretendenti escono dalla buffola, fanno segni gli uni agli altri d'intendersi).
Gloria al Santo Padre!
(applausi)



«Le père Ubu», disegno di Jarry

ATTO TERZO

Sera. I giardini del Vaticano illuminazione con lanterne veneziane.

Scena prima

CARDINALI, GUARDIGIANE POI I PERSONAGGI DEL BALLETTO
I CARDINALI vestiti di loro lussi, ognuno degli stadi di cardinali

QUARTETTO DEI CARDINALI — Mea culpa mea culpa mea culpa
battiamoci il petto per colpa
ma intanto sbattiamo 'sta coppa!
Intorbidiamola ma non turbiamoci.
Noi siamo i quattro cardinali
mentre ci battiamo i pettorali
facciamo cocktails senza eguali
Intorbidiamola ma non turbiamoci.
Avete letto sui giornali
dei quattro porci cardinali
che bevevano whisky a gogò?
Eravamo noi.
Ma ora siamo in numero maggiore
abbiamo posizione di favore
A quattro a quattro il petto ci battiamo
a quattro a quattro 'sta coppa sbattiamo.
A quattro a quattro
per dar valore
alla splendore
del pio liquore
reale fonte d'importanza
e porta aperta alla speranza.
Ecco un rosso cardinale
mentre che il fiume sale... sale...
ma intanto sbattiamo 'sta coppa
Intorbidiamola ma non turbiamoci.
Mea culpa mea culpa mea maxima culpa:

ora è sbarcata proprio tanto
eccola pronta signori miei,
è a puntino il liquor santo,
il gusto è divino cocktail.
Orbei
Inverbidiemola ma non turbiamoci.
Mea culpa mea culpa mea culpa.

DIVERTISSEMENT
(*Entrano le cameriere danzanti*)

MEZZO-CORO DELLE CAMERIERE DANZANTI: LE VERGINI FOLLI
Il Papa ci ha invitate
il Papa di Roma
Papa s'è divertito
e vuole con sol uomo
eccolo Papa a riva.
Occhi così belli è mai sbagliato
grazie a un fuoco ben piazzato
Papa l'hanno contentato
La Sedia fatta pel sedere
di Sua Santità
è la sacrosanta specchiera
della Verità.

SECONDO MEZZO-CORO: LE VERGINI SAGGE
Ah! Se la Sedia
ha questa funzione
ben ci premuta
soddisfazione
Mentre voi vergini folli
ballate le farandole
noi vergini sagge con rispetto
chiniamo il petto
ed il cervello
su costumi più degni di rispetto.

CORO DELLE CAMERIERE — La Sedia non è quel che
il popol pensa
essa ha solo un fuoco ma la ricompensa

tiarolo alla incoronazione
dei papi
la due messaggi
ricordi al Protettor Nostro
che l'uso porta non è sovrumano
che il tocco con la vita cessa
necessario, homo, quia pulvis es!
Che ciò che fu polvere
polvere sarà
e che bisogna sfuggire
oppur vorre,
che tutto ricorra al vicario niente
se dignisci naturalmente.
— Ti è pulvis et reverteris!
E che il beato Paradiso
ch'ha con le chiavi di San Pietro
l'amarra in fe, l'etereo sorriso
sonalier nell'aver libero il vestire.

LE VERGINI FOLLI — Capirono per tempo!
Ma sicu, nel ne ha, su, su!
È un galantuomo mistico!

GLI APOSTOLI E LE VERGINI — Mistero,
dicere!
Cicere
mistero!

GLI APOSTOLI (ridacchiando delle vergini)
Ecco le chiavi del Paradiso
che il buon San Pietro perfezionò
è un mare e un lo ha ideato,
che rida ed esce all'improvviso.
Tutto fa buon vento
se per bene erano.
E non smemorato
non l'apo d'argento
che la gli gli gli
Vale, San Pietro, vale,

o principe speziale!
Ma zitti su, ma zitti su,
e glu glu glu e glu glu glu!

TUTTE LE VERGINI — Se pensate alla réclame
d'un lassativo
o lenitivo
infame
di certo sbagliate
anime ben nate:
noi pensiamo alla salute
dell'anima che ha virtute:
perchè gli stecchi, ricordate,
son persone corrigate.
Ma voi, fedeli, in pace andate!

INGRESSO E CORO DEI FEDELI ASTITICI
— Ad alt spiegate
accorriamo
i fedeli siamo
contriti,
abbiam, cristiani!
Al volo ci capiamo
sotto l'olmo aspettiamo,
aspettiam sotto le mura
delle vigne la cura
che ci liberi dal peso.
Ah l'intestino vigoroso,
le quaresime silenti
i digiuni provvidenti!
Ah le nostre preci
per favorir le feci
e il riposo dell'alma,
ci riducono in salma
e ci seccano la pelle
senza riempire il vaso.
Ah anime belle
com'è duro il travaso!

Le maschi — Il buon popol che 'l Papa mai non vede
va a veder l' bucc della Santa Sede
da où passa qualche cosa
commod
del vino
per la sola!

I FEDELI — Sedan se gaetta augusta Sedia
siam lieti, che facciasi la cerimonia:
l' ingresso e l'entrata
e facciano da predicare.
Il Papa fa la Santa del mistero:
rendiamo la solennità vera,
che la grazia e santa
che al Papa spetta piccia.
Il Purgatorio
cuce
il Cardinale
pulizi.
Quando venne Sedgia
bisogna poi leggere
e mi al vedere
Signori e signori preseri,
ed Eddi cui più
ed Eddi pensati

CORO CENTRALE — Ma se i su, ma sicil ma
e gli gli che e gli gli gli.

(Grida festose degli Apostoli e dei Fedeli. Tarantella delle cerimonie usate e delle vecchie feste).

Scena seconda

CARDINALI ED ARCIVESCOVI E PRELATI

PRIMO CARDINALE — Finalmente!

SECONDO CARDINALE — Però è stata dura.

TERZO CARDINALE — Stando alla cerimonia, sembra perfino che si tratti d'un papa considerevole.

PRIMO CARDINALE — Mah. Chi l'avrebbe detto con quella faccia imberbe.

QUARTO CARDINALE — Talvolta le apparenze riservano delle sorprese: non è vero, colonnello?

IL COLONNELLO — Ecco, io, signori, credo d'aver dormito, durante la cerimonia. Ero di guardia.

L'AMBASCIATORE TEDESCO (*all'Ambasciatore Belga*) Era ubriaco!



Disegno di Jarry per L'Almanacco illustrato del Père Ubu.

L'AMBASCIATORE BELGA — Ah, gli italiani, non sapete però come cui!

PRIMO CARNEVALE — Allora, colonnello, non avete visto niente?

IL COLONNELLO — La consegna ci vieta — a noi militari — di occuparci di politica. In ogni modo, comunque di aver riposto ogni cosa al suo posto. Avanti! Ah, eh, eh, eh, eh!

L'AMBASCIATRICE BELGA — Che spettacolo!
(Cessano subito le grida generali)

PRIMO CARNEVALE — Chi viene a cullare i nostri innocenti sonni?

AMBASCIATRICE BELGA — Non si potrà più un bicchiere d'acqua qui!

Scena terza

Gli stessi, la Portiera del Vaticano, poi gli Ambasciatori presso il Vaticano e i Procuratori (Parrucchi) e i Guardie Svizzere, poi Mimì

LA PORTIERA (*entrando*) — Monsignori, Colonnello, il signore dell'Ambasciata inglese è alla porta dei giardini coi suoi cani. Hanno urlato e schiamazzato con grande scandalo i loro capi. Hanno profanato tutto il Gran Parterre.

LA COLONNELLO — Ci mancherebbe altro! Quanti sono?

LA PORTIERA — Tre cani!

LA COLONNELLO — E basta così?... Zum!
Addirittura! Diecimila diavoli! Tutti! Incrociate le... le... le...!
(Gli zuavi incrociano le baionette dalla parte da cui devono arrivare gli inglesi. Gli Ambasciatori e i Cardinali si mettono in piedi sulle Sedie e poi tornano)

AMBASCIATORE BELGA (al *Colonnello*) — Ta sapere, colonnello, noi esser inviolabili, noi!

L'AMBASCIATORE TEDESCO (*entrando in furia*)
Nessuno deve osare toccare i miei baffi!
(*Si rivolge a tutti, evidentemente irato*).

UN CARDINALE — Il convegno è solenne.

(*Un silenzio di profonda attesa. Le trombe degli zuavi suonano l'«ATTENTI!». Entrano danzando e facendo gesti da far stare cinque minuti Highlanders, che stringono al petto e cacciano guerni coronate a forma di scudi*).

IL COLONNELLO (*tutta con aria di sfida*)
La coronata sono la mia testa che si vedono in Inghilterra!

(*Entrano inoltre in costume camerunese, guidati lontanamente da Capitan Cook*).

CORO DEI TORTILLE (*Leggende dei Tartarini che hanno in mano*).
Guide Turbiche Fabbri!

CORO DEI BORGHESI — Viva viva il Re dei Laghi!
La collezione degli Assalti Antichi
e la Vaticana gioca ai quiz...
urlà presto disperata la maggior parte
per cartoli stranieri ancora d'arte
(*Girano intorno alle statue, e cardinali ed agli zuavi, sforzandosi di mostrare avvilitamente qualche fastidio*).
Infischiamoci dei fischi
camminiam senza fa raccolta
dam e sabli come socia
procediam con passi lenti;
nelle tasche delle genti
infiliam la mano astuta

se non capirà l'incidente
la famiglia è rovinata
(Si divertono a rubare qualche bonnetta agli attori)

I FURBETTI — Guide turistiche Fabbri!

I BORSAIOLI — Siamo i principi dei Ladri!
(Le trombe degli zuavi annunciano l'ATTENTI! Cessa ogni chiasso da ambo le parti: annunciato dall'arrivo di una pattuglia e di strumenti dell'Esercito della Salvezza. Il colonnello urla assai male, ma non può essere udito. Gli bighellonieri si sfottono. Il colonnello manda un grido disperato e forse è l'orchestra che eccede la voce che il Colonnello non può più far sentire).

Scena quarta

GLI STESSI, POI CRISTO E IL MOSTARDIERE

Sulla soglia compare Jesù. Indossa una tunica. Non ha né borsa, né bastone e sandali; ha, invece, un cappello di paglia che gettò poco prima al suo fianco un turista. Si volta al mostardiere.

IL MOSTARDIERE — A cosa pensate, Santo Padre? Sembrate triste. Vi siete non vi contenta di essere stato proclamato papa ufficialmente e di avere tutto quello che ci vuole per essere papa?

JESÙ — Se poi che da divertente passare per uomo! È una cosa che ci fa ridere gli zuavi!

IL MOSTARDIERE — Proprio quello che ci volete.

JESÙ — E poi, non è solo questo che mi dà fastidio. Penso a quel povero marito mio che muore di freddo
134 lì dentro nel ripostiglio.

IL MOSTARDIERE — Tuo marito! Ma non ci pensi un po' troppo? Santo Padre! Io sono che sia benissimo dove sta.

JANE — Non parlo per lui: mi è indifferente. Voglio solo dire che è seccante, con tutti quegli idioti che calpestano le aiole dei giardini fino a quando non glielo avremo reso... stanco a furia di parlare di mio marito, mi viene l'idea di risposarmi.

IL MOSTARDIERE — Risposarti! Ritornare con quel cretino!

JANE — Oh! Quello è un altro! Risposarmi, questa è l'idea del primo imbecille che passa.

IL MOSTARDIERE — Scegli me, allora!

DUETTO

JANE — Ah! Trovo alla fin fine

IL MOSTARDIERE — Che? Io «primo»?

Di nostra volontà
il velo è tolto già
Schiudete baci e fiori
amanti, fanciulle, cuori
L'amore che si dichiara
vale più d'una tiara
Son padroni i nostri cuori
sono i nostri gran signori.
A Voi l'incenso, o magi!
Se all'uomo van gli onori
alla donna van gli omaggi
Di nostra volontà
il velo è tolto già...

IL MOSTARDIERE — Che imbecilli che siamo! Non ci abbiamo pensato. Tu non puoi sposarti con me. Sei già sposata. Il matrimonio è una cosa sacra, inalienabile. Sarai bigama.

JANE — Te lo dico papale papale: me ne frego!

IL MOSTARDIERE — E poi non è solo quello: sei papa!

JANE — Papa! Ecco quello che devi dire! Mi servirà bene a qualcosa, fare il papa. Ora vedrai. Chiama tutti.

IL MOSTARDIERE — Anche tuo marito?

JANE — Soprattutto mio marito. Falla rincrescere dal trabocchetto!

IL MOSTARDIERE — Chiedo man forte al Colonnello Mac Fume del Fusto, per ghermirlo: a lui piace pescar nel torbido. (*Gridando*) Oh! Colonnello!

Scena quinta

GLI STESSI, IL COLONNELLO, LA FOLLA, poi SIR JOHN DE EGGS

IL COLONNELLO (*arrivando con una lenza*)
Stavo giusto pescando col mio nipotino, Santo Padre: proprio come Norman!
(*Presenta le sue armi*)

IL MOSTARDIERE — Allora continuate pure! Ecco lì la vostra preda!
(*Alza il coperchio del trabocchetto*).

IL COLONNELLO — Avanti! Eh eh eh eh!!!
(*Il Colonnello si precipita verso il foro e vi affonda per intero il suo arnese. Sir John si arrampica come una scimmia lungo l'asta della lenza ed appare grondante d'acqua*).

Scena sesta

GLI STESSI, SIR JOHN

ARIA DEL TRABOCCHETTO

SIR JOHN DE EGGS — Uh uh uh!
Il trabocchetto
solo un bachetto
da reumatismi:



La Père Ubu visto da Pablo Picasso, pubblicato in occasione della prima rappresentazione dell'« Ubu enchaîné », nel 1937

ogni cantone
io vi lo dico,
è un trappolone
per il cervello!
Sotto il lastrone
l'appartamento
è un bel tormento.
Appartamento
per dieci lire
con finestre
coi pavimenti
col riscaldamento
con i pidocchi
con vecchi chiodi
con i Ciccioli
e i suoi Parocchi
con tutto ciò che si prova
in questa bolgia dicerta;
Inserrata e al di sotto
di tutto, è un canotto!
Immondezza
nel proprio "no schifezza"
L'ho fatta io!
Mi sento come una scimmietta
che vuole cambiarsi la maglietta.
Dal buco, solo arco del mio cielo,
non vedevo filtrare luce alcuna;
era una notte fonda e senza luna
ed io battevo i denti pel gran gelo.
Ah, ben più felice sarei stato
nel serraglio del Sedile Amato!

JANE — Ebbene, mio caro, certo questo ci darà un menu completo: soglietta da 3 dentro dopo che ci si avremo fatto rientrare.

SIR JOHN (*le parve*) — Siamo ricomperati!
(*A Jane*) O Santi Padri: grazia! Tornare in quel buco! Che bisogna fare per meritare il vostro perdono!

JANE — È molto semplice. Vedi dove porta il matrimonio. Ecco che si ottiene a dare delle donne.

SIR JOHN — Anche denaro alla moglie?

JANE — Soprattutto denaro alla propria. Ma il Papa è qui per salvaguardare la morale. Hai con te il certificato di matrimonio? Fa' vedere.

(Due soldati pontifici portano su un cuscino di raso bianco il certificato che sir John consegna loro e lo presentano alla Papessa).

JANE — Avresti potuto anche lacerare il certificato nel vestibolo prima di andare a sguazzare nel fango lì dentro, no? Fa schifo! Neanche con le scarpe, lo vedrete! Portate via le scarpe!

SIR JOHN *(ai paggi)* — Ecco che faccia di bronzo! E dire che è passata sulla Sella! Ma cosa avranno visto, goduto, cosa avranno fatto?

JANE — Mostardiere, raccogliete alla nostra destra! Non avete guanti? Prendete questi. *(Gli dà delle molle).*
E voi, sir John, tenete pure i vostri guanti, sono già così neri. Montate qui a sinistra! Bene!
(Ha ritirato i soldati che portano il certificato tra i due uomini). Tenete ognuno per l'estremità e tenete fermo! Uno, due, tre!
(Il certificato si strappa. Sir John e il Mostardiere cadono gambe all'aria).

JANE — Voilà! Ecco come il Papa annulla un matrimonio! Altro che Sacra Rota.
(a Sir John)
Ora sei libero!
(Parte seguita da Sir John).
Ma non ti ne andare, non è cara figura! Per essere proprio sicura che lascerà le pere una moglie, il Papa se ne dà un'altra. E questa per lesione!... una qualsiasi!

LA CAMERISTA (*viene avanti timidamente*)
Santo Padre...
(*Jane le prende la mano e la mette precipitosamente in quella di Sir John*).

JANE — Andate, andate, figliola: e abbracciate tanti auguri!

LA CAMERISTA. — ARIA
Nous nous marions,
Hélas,
Non,
C'est fini,
E un po' il giubilo
un po' il sacrificio
mi fanno stare inquieta!
O mio grande rimorso che sono
Voi sulle il mio cuore...
Ma in fede mia
di qua che non mi rivedo più
e non rimpiango il tempo che fu.
Ma poco monta
esso ben m'adora
e mi vuol sposa
e il vero papa
che non mia troppa.
Il Papa è chi si tiene nelle mani
perchè Dio solo ha il Papa di domani
Oui, vous avez mon cœur
Oui, mon bel Anglais, je vous aime
Nous sommes unis,
hélas
Non...ci,
C'est fini!
O giubbone il nostro immenso amore
da oggi comincia con ardore.

JANE — Ma allora siete felici! Ringraziate il papa! E siccome anche il papa vuol essere felice, anch'io voglio sposarmi!

Coro — Come?
Il Papa si sposa!
Ma è strana cosa,
è fantasticheria!
E pompe in bene?
O rider conviene?
Che strano caso di costume
succederà il strano Padre Santo?
Se il Santo Padre potrà stare padre
così, di certo non sarà più santo.
Roma Eterna, rigetta dal tuo seno
il Santo Padre troppo terreno.

Jane — Eh sì, mi sposo.

Il coro — Povero? Mi pare?

Jane — Povero? La donna spesso mi dice avveduta.
Le donne, caro mio,
sono io!

Coro — La donna sei tu?

Jane — La donna sono io!

Il mostardiere — La mia donna sei tu!

Sua moglie (alla cameriera) — La mia donna sei tu!

La cameriera — La sua donna sono io!

Il mostardiere — Io, Mostardiere, dico in verità
che qui si sposi Sua Santità
Contrariamente all'uso tradizionale,
Infilate pure il passo del bardotto!

Jane — Sir, silenzio! Lasciamo qui il martello,
non credo che sia ancora troppa presto.
Al passo di 'sto figlio d'asinello
niente posso nascondere del resto.

Coro — La cerimonia è compiuta
e viene fatta con gran gusto.

13 rue Charles-Lutton
Laval (Mayenne) 5 juin 05

Mon cher ami,

Je vous remercie infiniment de votre aimable visite pour la mauvaise saison. Je vous fais mille excuses pour ne vous l'avoir point dit avant depuis près d'un an. Quand le Père Ubu est malade, le fer malade aussi, il se serre. Je puis difficilement en rendre compte dans ma famille, en Bretagne, et ne veux plus le plus petit bruit à répandre, par une espérance inutile de mon mort, que le Père

ecco, è donna, è donna dichiarata,
il Santo Padre porta il busto!

JANE — Al posto del bardotto
sono ormai svelata
salvo il busto
prudente.
Questione di buon gusto.

CORO — È stata precedenti.

I CONTROLLORI (*belando come capre*)
Ma che storia è mai codesta?
Che spettacol qui s'appresta?
Il Papa noi l'abbiamo visto!
Tutti i busti son busti
ma per i nostri gusti
il Papa noi l'abbiamo visto!
Non permettiamo cantonate
il Papa noi l'abbiamo visto
il Papa di Roma consacrato,
il Santo Padre, il Santo Uomo,
il Papa noi l'abbiamo visto,
Il Papa noi l'abbiamo visto!
Il Papa noi l'abbiamo visto!
(*Piegando quest'ultimo verso all'infinito*)

JANE — Nel trono della basilica
riporto la tiara: io abdico.
La tiara non è mica autentica.

I CONTROLLORI (*senza smettere*)
Il Papa noi l'abbiamo visto!

JANE — Quello che agli occhi vi s'offrì bel bello
lo giuro sulla mia eterna salvezza
non era il Papa, era il Colonnello!

TUTTI — Il Colonnello!

IL COLONNELLO — Ora capisco con chiarezza! Sono illuminato!

JANE — Lui è proprio quello che ci vuole per voi. Io me ne intendo, lasciatevelo dire.

IL CORO — Il Colonnello!

JANE — Io me ne intendo, lasciatevelo dire.

IL CORO — Il Colonnello!

JANE — Io me ne intendo, lasciatevelo dire.

I CONTRABBANDIERI — Il Papa noi l'abbiamo visto!

CORO — O Roma Eterna, accogliti nel tuo manto,
il Colonnello, nostro Santo Padre,
che nulla intende per essere umano,
deve aver tutto per essere padre.
Sii lieta
o Roma
che ci mostra amore!
O Roma Eterna, accogli nel tuo manto,
il Santo Padre. Gloria al Padre Santo,
Gloria al Santo Uomo!

CORO

JANE — La donna sono io?

IL MONTANARINO — La mia donna sei tu?

SIR JOHN — La mia donna sei tu!

LA CONTESSA — La tua donna sono io!

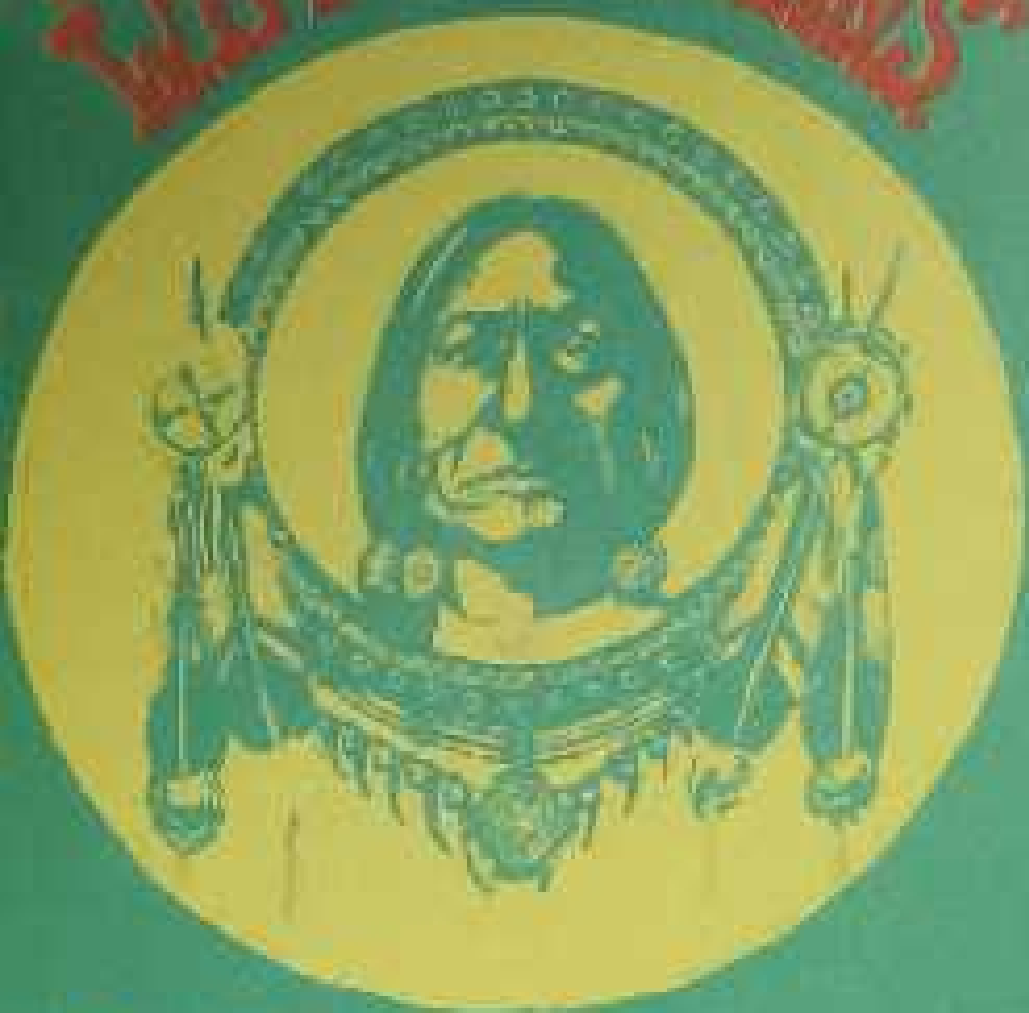
FINALE

JANE — Se l'occhio umano è soggetto all'errore, se
s'inganna il più acuto antiquario,
mettete sotto la Sella curiosa
un apparecchio di fotografia
e così sia
Mi basterà che nel tempo di posa
non si cambi il soggetto della cosa.

CORO GENERALE — Se l'occhio umano ... eccetera.

Libera versione di **Mario Morelli**

ELISE EDOUARD LE ROI DES DOUANES



CARTE SCOPEERTE



Miklós JANCSÓ
ci parla del

LA SEQUENZA UNICA e il montaggio continuo

da "Fratocc d'acciaio" a "L'agnello di Dio"
da "La pacifista" a "Il giovane Attila" ecc.

Miklós Jancsó è regista ungherese non ancora cinquantenne che da dieci anni domina non solo una sola del «cinema che si interroga», e quella dei due campi tecnici (il montaggio e il piano-sequenza) e delle due cinematografie (e Occidente), fra le quali tra Budapest e Roma e Milano e Parigi in questi ultimi tempi, la sua comunità «nazionale» che è un autore importante, se non primo, un «segno dei tempi» (Hegel) in cui (in una delle «storie» moderne», delle «ideologizzazioni». Dopo «Fratocc d'acciaio» (premio in Francia), «L'agnello di Dio» (premio in Ungheria) è venuto «La pacifista» (Premio di pregio) (premio a Mosca) e quest «Il giovane Attila» (per la Cinematografia italiana).

Jancsó è uno dei contraddittori viventi, contraddittorio e, volendo già di lì dedicarsi nuove personali e ripetizioni (Ultima e quelle organizzate dal Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma) e molti sono i giovani che, non solo in Italia, gli dedicano studi e tesi di laurea, la contraddizione dominata di trovare

NOI ABBIAMO DURATO NOI SIAMO DURABILI

Un manifesto del Living Cinema di via Clemente III Trastevere. Vale per gli Indiani. Vale per la Comune stessa. Vale per il Cinema Vivente. Vale per le Carte segrete e non porta, anzi per il documentario e compagni. Vale per i lettori. Vale per tutti. Può essere il nostro «manifesto».

La morte di Virginia Pinzi Ghini

È il titolo che dia «Sera muta» alla fine del romanzo di Virginia Pinzi Ghini; mai dedicato il medesimo in tutti i suoi «sera muta» e quelli ma se andrà in montagna, non perché si al cerbiatto le folle (che la folla è della società, della vita di, della specie? ma) ma perché solo in que-

della critica ufficiale. E significa anche scoprire, al di qua di qualsiasi ipotesi estetica, la presenza di un grande amore per il cinema, fino alla devozione — sempre dominata — per i suoi «oggetti». Fino alla conquista di una vera coscienza professionale. Naturalmente, tutto ciò si traduce sullo schermo: e quindi deve divenire forma: e quindi realtà estetica non casuale, ma costruttiva di significati, allusiva e strutturante. In questa luce credo vada intesa l'intervista sotto riportata. In particolar modo, ciò può essere utile a comprendere quanto Jancsó dice riguardo a un'«adesione alla vita» presente nel suo tipo di cinema quando egli dice che molte delle sue soluzioni stilistiche derivano dall'intenzione di rispecchiare «il movimento naturale della vita»: non bisogna intendere ciò come un'affermazione di poetica realistica o naturalistica. La «vita» di cui parla Jancsó, la vita i cui movimenti si riflettono nel suo cinema, è la «sua» vita, la concezione che egli ha della vita. Non è una realtà ricostruita secondo parametri «oggettivi», i movimenti che Jancsó vi scopre sono, al contrario, l'oggettivazione del suo modo di vedere la realtà. La vita «in sé» non è presumibilmente un balletto, più di quanto non sia una serie di blocchi granitici. Ciò a cui Jancsó crede davvero (alla pari di Murnau o di Dreyer o di Antonioni) è il cinema, cioè quel privilegio della m.d.p. (presa della macchina) che è capace, anche solo guardando, di ricreare una

la memoria di molti giovanissimi la fondazione della nostra repubblica, ma è possibile e facile che gli stessi giovanissimi non è specchio di un'epoca della formazione delle differenze sociali, una scala di valori che creano dall'esterno, ma all'origine, nell'individuo stesso. Il suo, perché si può essere per gli altri più che si è anche per se stessi, contraddittori... Sono molto fan un film così diverso dagli altri una prima volta che vedo un'altra in compagnia un'altra persona in mezzo al buio e di nascosto e di impercettibile lacrima nell'occhio. Sono molto fan questo film mi piace, e mi dispiace solo che è finito e che tocca a me cercare la pochetta della farmacia nella quotidianità della mia penna commisurata anche con la Fiorentina. E «normale» vita chi non mangia la mela della follia», per cui proverò con le cornacchie dello studio nella pubblicità della pubblicità già scritta dalla V.F.G.

Il «caso Final Cabal» è emblematico, davvero, «caso limite», e non eccezionale, ma solo apparentemente tortuoso. Un romanzo come questo che tiene il confronto con «Un saggio in famiglia» scritto da VFG in collaborazione con Sergio Finzi

vita. In questo senso, Jancsó è un grande « visionario ».

Un secondo problema, sollevato dalle dichiarazioni di Jancsó, e che si lega direttamente a ciò, è quello che riguarda una mancanza di determinazione (aprioristica) di certe sue scelte, addirittura una loro casualità. È certissimo che Jancsó, da artista profondamente intuitivo, non possiede mai schemi di partenza, che si tratterebbe di assecondare al momento della realizzazione. È certo cioè che Jancsó costruisce davvero i propri film al momento di girarli, tanto che non esiste un messaggio antecedente a quel certo carrello o a quella panoramica o a quello spostamento dell'attore: bensì, carrello o panoramica o spostamenti sono, essi stessi ed essi soli, il messaggio. Ma è altrettanto chiaro che la scelta di un certo modo di girare, anziché di un certo altro, è decisiva, mettendo in gioco una visione del mondo che trova, in quella scelta e non in altro, piena espressione. Reificando totalmente il senso, la forma ne diviene condizione necessaria e si prepara a porsi, essa, come senso, ossia (in Jancsó) come possibilità di un coordinamento della molteplicità di significati. A questo livello credo vadano lette le affermazioni del regista (soprattutto del momento che questo regista si chiama Jancsó) che rimandano all'importanza di certe preferenze tecniche o ambientali. Quella scelta che Jancsó attua di una sorta di unica immagine, continuamente e imprevedibilmente variata, si affida anche a motivi contingenti:

la Basile già prevede le nella classità letteraria scandita quasi in sequenze, delle ricerche e delle traduzioni linguistiche da un lavoro vero e proprio di assemblaggio e riflessioni attive alla narrazione paradocumentaria) indica un movimento coscienziale che gli supera le forme testuali della narrazione canonica; anzi gli « lacunare », si avvicina al punto da ricevere sorprendentemente, traversandole, perciò all'interno delle vecchie forme letterarie della coscienza sociale. La medicina della psiche, le « lingue speciali » del cervello diviso come diviso è la società, le ricerche sulle terapie collettive dentro-fuori i mondi separati della falsa follia e della falsa normalità, provocano così violentemente alla verifica della propria accezione i lettori che forzatamente devono confessarsi che, sì, saranno matti o, forse, lo saranno stati un giorno al punto di sconoscersi e di essersi attraversati contro lo specchio che li riflette: nome e cognome, identità, pensieri ribelli, visioni dell'occhio sordo, andatura da zoccoli m i o p i (quantomeno). Non per nulla Virginia è « utopista », non « in luogo », come i suoi amici e collaboratori di « Utopia », la localizza-

ma non può non nascere da una visione lungamente meditata e prestabilmente «soggettiva» della realtà.

E.L.

D. Lei ha dichiarato altra volta che non è possibile, al cinema, parlare per simboli. Ora, si è visto invece nei suoi film la presenza di simboli precisi. Per me i suoi film con sono affatto simbolici, anzi sono estremamente concreti. Tuttavia, forse il suo gusto della sperimentazione (degli ambienti, dei personaggi stessi) ha lasciato un libero margine di astrazione. Che cosa ne pensa? Pensa che veramente una storia assolutamente, detta alla lettera, debba alienare l'astrazione?

R. È una domanda ben preparata e vi è quasi la risposta. Come dice sempre, nei miei film non utilizzo mai i simboli. Quando realizzavo i miei primi cortometraggi, ho cercato di fare film simbolici (credo non riuscirli). Così, ho trovato che un'espressione come il cinema che, per così dire, tratta il reale non possa essere simbolica. Evidentemente, c'è stato qualcuno nella storia del cinema che ha cercato di fare del simbolismo (penso Cocteau). Ma io credo che non vi si sia mai riuscito veramente. Per questo anch'io ho deciso di fare film, diciamo reali: si tratta di «vere» storie, di «veri» personaggi. Ma come lei ha detto, sarà storie asciutte, molto asciutte, non romanzesche; non sono i romanzi filmati. Ciò che mi preme in primo luogo è di esprimermi il più semplicemente, il più concretamente possibile. Le storie

dei miei film sono molto semplici e solo da guardare. Certo, bisogna trovare espressioni visive, cinematografiche: i movimenti, i rapporti tra i personaggi. Questi, miei film, sono sempre, diciamo, demistificati, e per questo non si utilizza la psicologia. Il risultato è che i personaggi appaiono asciutti, e così tutto il film, al punto di sembrare astratto. Ma credo che non si debba far confusione sul concetto di astrazione o di simbolismo. In ogni caso, non v'è simbolismo nei miei film: essi sono veramente semplici.

D Ho avuto spesso l'impressione che i Suoi film, più che svolgersi nel tempo, si stendano nello spazio, come superfici. Si potrebbe, dire, che



Mikina Jancsó al lavoro

oppure, al partecipare nell'invenzione della lingua sottilissima cinematografica. Il mio stile, attraverso gli strumenti e il buon senso che — come si sa, e si dice spesso, sapete — è prezioso. Da evitare, da fuggire assolutamente, poiché ci riportiamo ai tempi antichi, nel primo inizio della cinematografia, specificando l'impossibile, perché no, ma si...

E. I.

Lei filma lo spazio: dà a l'esistenza. Gli uomini, come le cose, esistono nella loro presenza fisica. Se ciò è vero, e io vorrei che Lei me lo dicesse, penso che questo sia il dominio proprio del cinema, che ciò che l'obiettivo può rivelare sia solo la realtà dei volti e i loro rapporti?

R. Credo che Lei abbia ragione. Veramente, nel cinema, non v'è che la presenza degli attori, che hanno tra di loro rapporti, contatti in un certo luogo o, come ha detto, in un certo spazio. Questi rapporti non sono, essenzialmente, psicologici. Così, spogliando la psicologia, ciò che acquista importanza sono i movimenti (il che ha fatto parlare di « balletto »). Ma questo è il mio metodo: non voglio dire con ciò che tutta la cinematografia debba fare la stessa cosa. Si tratta di un metodo, e di un gusto, personali. Io detesto il grande gioco degli attori che si è visto spesso nei film americani, e sovietici, in generale in tutto quel cinema che si rifà all'eredità delle vecchie concezioni teatrali o drammatiche. Io trovo che il cinema sia più reale, più vicino alla vita. Quel vecchio metodo e quel vecchio gusto sono finiti. Ma non sono io ad aver scoperto ciò: per quanto mi riguarda, è stato Antonioni, sono cose che io ho trovato nei suoi film. Ho sempre detto che mi sento come un suo allievo...

D. Certo, Lei si è messo sulla via segnata da Antonioni. Ma forse ha radicalizzato le scelte formali...

R. Non lo so. Vi sono due cose, che io utilizzo in maniera diversa da film a film, ma che sono sempre pre-

senti nei miei film: il campo lungo e il metodo di recitazione. Tutte e due sono già presenti nei film di Antonioni. Naturalmente: è una cosa diversa, lo spero... Il cinema lo si fa un po' anche per giocare con se stessi, e allora non è possibile ripetere veramente un altro autore.

D. Se Lei sfrutta i rapporti fisici, è perché pensa che soltanto i movimenti, i gesti, le relazioni fisiche possano chiarirci la realtà degli uomini?

R. In realtà, nei miei film sono le situazioni e gli atti ad imporsi. Se lo faccio questo, è anche perché cerco una semplicità, un'essenzialità nella forma. Non sono, come dicevo, film romantici, sentimentali, anche perché trovo che con tali forme si voglia spesso prendere in giro il pubblico. Così, quando si comincia a studiare la complessità dei rapporti umani, si scoprono così sentimenti e così intricati enigmi psicologici che si comprende come non sia possibile chiarirli veramente. In fondo, anche il cinema ha i suoi limiti: bisogna dire che non si può spiegare tutto. Per questo forse ho deciso di non spiegare certi rapporti, certe situazioni: così, le situazioni rimangono a se stesse e restano aperte varie possibilità di spiegazione.

D. Nei suoi film, la natura è lontana. Presente, sempre, agli avvenimenti e alla crudeltà umana; ma al tempo stesso assente. Che cosa è per Lei la natura?

R. Ma... per me la natura non esiste. Esiste solo quello spazio in cui si possono dirigere gli attori. Ho cercato sempre spazi dove ci si potesse

Spinella: sorella II cospiro con gli opposti

Dopo «Sorella II libera mente» e «Compagno appuntamento a sì sua sorpresa — ora, ci fa il dubbio di aggiungere — la conclusione di una trilogia ben singolare nella storia della letteratura italiana degli ultimi lustri. Maria Spinella è un personaggio che non rientra nelle regole, nelle carte d'identità sociologiche-intellettuali, e ne fanno leggi che legittimano come

muovere con gli attori e con la camera. Evidentemente, si cercano luoghi interessanti: qualche volta la natura aperta, qualche volta delle città. Nel mio ultimo film, girato a Milano, — « La pacifista (Smetti di piovere) » e in « Venti lucenti », ho utilizzato spazi quasi chiusi. In « Scirocco d'inverno », la cosa è più ambigua: vi è un edificio costruito vicino a una piccola foresta. Anche la natura deve essere utilizzata, se entra in scena. Ma cosa significhi, non lo so: certo, è lontana. Non ho riflettuto a ciò. Lo spazio che mi interessa è lo spazio che serve per lo sviluppo della storia, per il movimento degli attori. Tutto il resto per me non esiste: solo il racconto e l'esito del film. Io so che vi sono molti registratori che vogliono spiegare le loro idee sulla natura; io no, io mi sono sempre occupato dei comportamenti e delle ambiguità dell'umanità.

D. Volevo proprio chiederLe se il Morbidismo che Lei dà alla natura è raccolto nel suo essere assente...

R. Sì, certo, in questo senso ha ragione.

D. Come la « Storia », nei suoi film, mi sembra essere soltanto un pretesto, un'occasione per il suo discorso, così anche il personaggio (naturalmente, con eccezioni) pare avere una pura funzione di supporto, di supporto mobile per il movimento della camera. Cosa ne pensa e, in particolare, il suo film nasce da un personaggio o piuttosto sopra di esso?

R. Qualche volta ho cercato di fare film « su » personaggi; per es., in que-

ste mio film italiano. Nei tre film che ho girato in questi ultimi due anni, « Scirocco d'inverno », « L'angelo di Dio », « Smetti di piovere o La pacifista » vi è qualche cambiamento riguardo ai personaggi. Questi film hanno protagonisti. La spiegazione ha origini anche semplici. In questo film italiano — La pacifista — e in « Scirocco », vi sono come interpreti grossi attori: se si utilizza Monica Vitti come protagonista di un film, non ci si può permettere di farne un semplice « supporto » per le riprese. In più, ho trovato che mi era necessario approfondire, in questi film, il ruolo di un protagonista. Ne « L'Agnello di Dio », il protagonista è un giovane ungherese che ha recitato in quasi tutti i miei film; con lui, mi era più facile fare ciò che Lei dice, metterlo alla pari di un « oggetto » per...

D. Non dicevo oggetto in senso negativo, ma nel senso di un supporto proprio strutturale.

R. **Sì, certo, strutturalmente. Sì, talvolta, penso che i miei film siano strutturati e strutturali. Certo, nel cinema bisogna trovare anche situazioni interessanti o strane. In qualche mio film v'è la violenza, vi sono cose non quotidiane. Ma penso che in un film di struttura, i contenuti importino meno, si possa concedere qualcosa anche al pubblico.**

D. Una cosa che mi ha sempre colpito nei suoi film è la rassegnazione della vittima. La si può spogliare, tormentare, anche uccidere. Tutti accettano ciò che accade come avessero sperimentato l'inutilità di una rivolta. L'eccezione starebbe nel

[illegible]

un progetto, insieme, e si vuole tessere l'esi-

gesto che chiude «Silenzio e Grido». Tuttavia (ma è la domanda), nel momento in cui Istvan uccide con l'arma datagli dall'ufficiale, non rientra anch'egli automaticamente, in quel cerchio chiuso nel volersi sottrarre? non diventa anch'egli da vittima carnefice? e non rientra così alla condizione imputatagli? Certamente, egli s'affranca nella rivolta; ma poi lo sa ciò non deve rinunciare alla sua purezza?

R. Sì, certo; queste cose Lei le ha viste, ci sono. Ma girare un film è sempre un semplice mestiere. Si deve trovare una drammaturgia giusta; poi, si può anche cambiare la «storia» durante le riprese. È il caso di «Silenzio e Grido»; il finale venne cambiato, quasi per caso. Nella storia originale, Istvan resta vittima del suo comportamento e della sua decisione di rifiutare ogni collaborazione: non è possibile, egli si dice, attuare rivolte personali. Ma il produttore che aveva finanziato il film trovò che era troppo pessimista, questa conclusione. Allora, abbiamo pensato a qualcosa di positivo non di ottimista. Ecco allora Istvan che si rivolta e uccide. Qualcosa di analogo è accaduto per il mio film italiano... La pacifista uccide l'assassino... certo, è molto diverso tutta un'altra storia, un altro ambiente... Ma per quello che Lei diceva, trovo che abbia ragione; anzi, in genere si è sottovalutato tale aspetto.

D. Vorrei farLe una domanda sul movimento. Mi pare che il movimento, nei suoi film, si riveli alla fine una realtà delusoria. Cioè, per quan-

lo gli uomini si muovano, si agitino, essi restano poi prigionieri dei loro stessi movimenti. Questi disegnano sull'aria la rete nella quale essi si vedono. E ora, che Lei vuol dire?

R. Guardi, come lei sa, noi utilizziamo il binario e il carrello. Ora, l'uno e l'altro sono, per così dire, limitati. Evidentemente, si possono utilizzare carrelli e binari molto lunghi (ad es., in «Scimpanzé» ho utilizzato più di 60 m. di binari). Ma le misure sono sempre limitate. Allora, si costruiscano i movimenti degli attori attorno al binario; per questo, anche i movimenti sono limitati, sono legati al carrello stesso. Non si può allontanarsi troppo, bisogna sempre ritornare verso la camera, verso il

non c'è un'ombra, un falso filo d'Arianna, niente tutto esattamente l'impressione spontanea. C'è un terreno dopo un tufo, una luce senza di fare, un'intuita respirazione mentale (si che niente non è una cosa nuova, ne un tentativo di interpretazione: ma che arte) e «quindi interpretazione», come l'anti-arte Boring per l'avanguardia, l'anti-arte. Piano non è forse il cavo e sulla pagina el cielo a passeggio, si sente e inquieto, fantasmando la falsa realtà dell'illusione.



Un momento della lavorazione di un film di Jancsó

carrello. Allora, movimenti così lunghi nel tempo, alla fine si rivelano ben limitati o, come lei dice, bloccati, prigionieri di se stessi. Evidentemente, è anche una questione artistica, ma soprattutto tecnica.

D. In generale, Lei costruisce l'immagine per linee centripete, linee cioè che si fermano attorno a un centro ideale anche inesistente) oppure per linee tangenti, cioè lascia che i personaggi scivolino via lungo (quasi tangenti?

R. Dipende; dipende dallo spazio che si utilizza, e dal caso. Per es., nell'« Agnello di Dio » c'è uno spazio abbastanza aperto, una piccola valle ungherese, e là ho girato con Janos Kende che non utilizza mai la luce artificiale: perciò, si potevano utilizzare per le riprese tutti i lati del binario. Così, alla fine, sono divenuti movimenti chiaramente costruiti attorno a un centro (il binario stesso!); costruiti in uno spazio limitato, divenivano concentrici. Se invece lavoro con un operatore che si serve della luce artificiale alle spalle del binario e se scelgo un'azione che si svolge in più luoghi, come avviene in « L'Armata a cavallo », allora è più facile che avvenga quel fuggire dei personaggi per linee tangenti. La scelta del luogo in cui girare, e questo propenso, è la cosa più importante.

D. Lei ha pronunciato più volte la parola « caso »: in realtà, mi pare che in un film come « Boccaccio d'inverno », Lei ne introduca esplicitamente la presenza: rifiuti cioè la bellezza straordinaria, mai statuaria, di un film come « I disperati di Sandor », e fa-

In principio era il libro

Quattro militari in divisa, due soldati un sottotenente un capitano di fanteria, vestiti degli stessi comuni ed indistinti grigio alla luce e alla lontananza funebri, riposano all'ombra la stanchezza culminata della lite e la noia della tregua. Le mosche dal luogo circostante da calca-

vere di una bellezza assai più precaria. Che importanza dà oggi alla presenza del caso nella costruzione di un film e, secondo domanda, ricollo a questa, perché postsincronizza?

R. Effettivamente, penso che nel mio metodo di riprese entri una parte di caso. Anzi, è una cosa che mi interessa sempre più. Del resto, penso che in un film entri sempre il caso; fare un film è sempre un'avventura; esiste un condizionamento casuale, appunto, dovuto alle circostanze esterne, alla luce, alla presenza degli attori, ecc. D'altra parte, se scelgo di introdurre una parte di caso nelle riprese, non voglio farlo anche per quello che riguarda la sonorizzazione. Anzitutto, la distanza degli attori dalla camera e il movimento continuo che io chiedo loro, rende difficile il suono diretto e in ogni caso porta a risultati troppo approssimativi, insoddisfacenti. Ma vi è anche un altro motivo: l'intervento del caso mi interessa, ma il cinema rimane...

D. Una finzione?

R. ...sì, una finzione. Io so di realizzare finzioni; per questo, la postsincronizzazione mi è preziosa perché mi permette di rimodellare eventualmente, all'ultimo momento, questa finzione.

D. Che cos'è per Lei il montaggio? È chiaro che come momento autonomo, privilegiato, per non dire come specifico, Lei semplicemente l'avvilappa, costruendo di già dinamicamente l'inquadratura al suo interno. Tuttavia, poiché non si può fare un film di un solo piano, vi è sempre montaggio. Penso allora che montaggio sia e la sentenza medaglia giustifica il permanere e talvolta quanto alle durate. Una per pagina e ripetuti per tutto il libro, dai nomi tutti segnati in cerulleri dotti e, ovvio in verde, il prato e il cielo d'oltremare: unica che separano il titolare dei nomi dal foglio bianco della fine.

Pensando fare un libro e scrittore inviato per il discorso che più preme, Roberto Gerz, italiano d'origine ma stabilitosi a Parigi, ha voluto questa condizione: su base e le ha dato il titolo di Replay con in più il segno grafico dell'infinito matematico (Agenzia, Parigi 1981). In se stesso è un libro aperto ed un discorso sul libro in quanto aperto apertura della pagina. C'è una discreta quantità di fogli con molti interrogativi che l'autore si pone, in il suo con l'indicazione meccanografica tradizionale, ed che non dà - fa re - la parola.

Cosa fa un poeta, in senso ristretto? parole, discorsi, idee? o fa il mondo nel senso che fa sole, lo rinnovella? o fa cambia, s'intende secondo la visione di contemplazione - creazione - materiale? Molto assennato, ripeto, Gerz tutto fa che il poeta, in senso stretto,

fa un film e quell'altro. Chi crea fa in quel caso e prima di fare creare un oggetto, è la poesia non può preesistere, come l'amore non potrebbe avere origine se non nel corpo.

Per dimostrare una tesi, — se di dimostrazione si tratta allora — ho preferito fare un film libero e non di apostoli ebbene è proprio questo a mio avviso la nobiltà nobiltà di Cristo. Il libro come oggetto in generale ha una sua esistenza — ma non esistenziale — reale tattile e visiva e spaziale; si potrà poi leggere dentro — ma non così nel senso leggere nel gran libro del mondo come si diceva una volta. Il libro nel l'ordine del fare e del conoscere vien prima del mondo e forse si tratta di una esistenza intermediaria: di un male culturale accettato che occorre rimuovere.

D. Così i quattro soldati di Rejàs nell'introduzione metafisica dialogano in libertà dentro quattro riquadri di fumetto e disegnano del leggere e del mondo e del libro, disegnando tra le altre cose bellissimi più sfilacciati progetti di correlativo oggettivo ed più il mondo si avvolta e già distrugge il libro. Il «perfetto» sia quello di unire sempre, ad es., campo lungo con campo lungo, P.P. con P.P. e così via? In «Silenzio e Grida», vi sono tre P.P. successivi: quello dell'ufficiale, all'esterno della fattoria; quello di Istvan, all'interno; quella della donna, di nuovo all'esterno, che dà inizio al nuovo piano. In questo caso, è come se fosse mantenuta una sola continuità.

R. Di preciso, non so cosa significhi montaggio per me. Lei dice che è un montaggio interno al piano. Non so. Se faccio così, e perché lo trovo — anche questa, in un certo senso, è un'idea di Antonioni — che un piano lungo sia più vicino alla vita, al movimento naturale degli attori. Per questo, io utilizzo quella forma di costruzione interna ai miei piani. Certo, resta la questione di unire le sequenze: io, in generale, costruisco con difficoltà una sequenza e ne esco con uguale difficoltà; ma il problema è poi quello di unire due lunghe sequenze... Non è un vero collage... Io cerco spesso di realizzare un montaggio continuo. Nell'«Agnello di Dio», per es., ho cominciato sempre le sequenze con il P.P degli attori e le ho terminate allo stesso modo. Ma alla fine, non so se questo sia un modo di risolvere davvero il problema del montaggio.

D. Tutto «Silenzio e Grida» sembra essere un solo campo lungo. In generale, la profondità di campo è frequentissima, quasi costante nei suoi film. Quale significato Lei le attribuisce.

R. Non ho riflettuto a ciò, non an-

cora... La profondità di campo è legata ai movimenti. Se si utilizzano diverse linee di movimenti, ecco subito la profondità. Con un nuovo spazio drammatico come quello che volevamo in «Silenzio e Grida», la profondità è immediata. Non v'erano molti attori, ma il luogo era ben precisato: uno spazio, a lato di una fattoria, circondato dalla pianura. Se si utilizzano i movimenti degli attori su più linee, si costruiscono più tracciati all'interno dello spazio, e si dà il senso di una profondità di campo. Tuttavia... è un problema... non facile.

D. Che importanza ha, secondo la vostra poetica, l'uso di un obiettivo zoom?

R. Certo, è importante. Soprattutto ne «I disperati di Sandor» e in «L'Armata a cavallo», non ho utilizzato che raramente lo zoom. Ciò è perché non avevamo un buon zoom: allora abbiamo utilizzato obbiettivi diversi, ma fissi. Ma l'obbiettivo fisso dà maggiormente uno spazio, come dire... di teatro, voglio dire uno spazio fermo, bloccato. In quei film, quando gli attori si muovevano, cioè si avvicinavano alla camera o l'abbandonavano, l'inquadratura era senza mossa. Se volevo fare un P.P., l'attore doveva essere avvicinato alla camera; mentre con lo zoom è l'obbiettivo a muoversi, ed è possibile fare i P.P. senza grandi movimenti d'attori. In «Scirocco d'inverno», ad es., abbiamo utilizzato uno zoom molto interessante... il che mi ha permesso di coordinare il movimento continuo degli attori con le variazioni stesse dell'obbiettivo. Insomma, l'uso di un obbiettivo zoom fisso. E libero nel libro.

La poesia allora, è sempre, per il momento, sopra gli schemi della verificazione classica e va alla ricerca libera e pronta in libertà per coincidere perfettamente con le minime emozioni dell'oggetto che la fantasia e sensibilità. Tutta la mia realtà quotidiana si gioca fra la copertina e l'indice: tanto che in altre «interne», l'AEO è altro come il grido di Agrippina. Cerco contrastare scegliendo una tematica regolare, naturalmente in carta un po' più solida di cui basta una parola per fermare. Nell'insieme, prendendo tra le mani, il arriva a compiere che «silenziosamente concorrono la poetica».

F. A. Nina

tivo variabile permette di essere, per così dire, più immediatamente a contatto con l'azione. Il risultato che esso dà è quello di un dinamismo interno. Infatti, la distanza sempre uguale (anche se realizzata con obbiettivi di diversa lunghezza) tra la camera e gli interpreti, conferisce all'azione degli aspetti di minore mobilità. Invece, se anche l'obbiettivo può variare la distanza, il dinamismo viene accresciuto.

D. Ciò influenza in qualche modo l'uso del cinemascope sull'espressività del carrello?

R. Guardi, nel grande spazio è necessario muoversi di più che nell'inquadratura normale. Ciò significa che il cinemascope è sempre meno, come dire... intimo, non è espressivo alla stessa maniera dell'immagine «normale». Questa infatti acquista immediatamente espressività se si utilizzano i movimenti. Posso fare, ad es., un vero P.P., con l'inquadratura normale, perché il volto di un personaggio riempie di sé il quadro. Mentre è noto che con il cinemascope non si potranno fare veri P.P.: rimane sempre uno spazio attorno al volto dell'attore. Sembra essere dunque un mezzo più naturale. Il P.P. con l'inquadratura normale, senza altro spazio attorno, corrisponde meno alla visione «reale» di un volto. Volendo poi utilizzare i movimenti della macchina, per es., facendo un P.P. e poi andando, poniamo, in un altro angolo di questa stanza, con l'inquadratura normale ciò è assai espressivo, perché si è abbandonato il volto e si sappiamo altre cose: il quadro è sem-

Post-scriptum

Con questo titolo Jean-Francois Rore ha raccolto in un solo volume (Lherbier, Parigi 1978) praticamente tutta la sua più importante produzione di piccola cronaca giornalistica in diversi settori (leggi: testi giustificativi, Rapporti che potrebbero anche agire

pre chiuso e abbiamo sempre, diciamo, i dettagli. Con il cinemascope, invece, non vi sono dettagli, ma vi è uno spazio che ha l'apparenza di essere più... naturale. Allora, il movimento di camera con l'inquadratura normale è sempre più espressivo che il cinemascope.

D. In che cosa pensa che il **piano-sequenza** come Lei lo realizza si distingua dalla maniera naturalistica o neo-realistica di attuarlo?

R. Il piano-sequenza è anzitutto una scelta tecnica. Realizzando il piano-sequenza, si può costruire ogni tipo di « storia » si può applicare ogni

mi in una simile underground ed autogestito come fatto ufficiale. Il nuovo libro con i vecchi-nuovi in-progress significa nuovo canale nuovo intervento nuovo messaggio fuori poesia.

E' la poesia a questo punto che si fa testualmente critica del libro. Se per Gery Bigley [illegible] [illegible] al libro [illegible] sua [illegible] fra parentesi mediante la sua [illegible] giustezza, per [illegible] la spazialità di [illegible] passa attraver-



La delegazione ungherese nel foyer del National Film Theatre a Londra in occasione della Settimana del film ungherese. Jancsó è accanto all'attrice Vera Venczel, alla sua destra. Alla sua sinistra, András Kovács

se il tema in questo significasse un'adesione al suo libro artistico che egli intende di scrivere. La regia cinematografica è orientata in un senso plastico che gli realizzatori che è ripreso da quello del discorso. Il rapporto è percettibile, non si potrà mai avere una idea ideale e definitiva del film. Ma per Cam che per Bory non si tratta di parlare degli oggetti, che anzi è proprio contro il libro feticcio e contro certe feticizzazioni che questi oggetti trovano il loro senso più agibile. Si tratta di un mutamento di valore del rapporto tra autore e lettore: Bory propone non più un «analisi di situazioni» ma una «proposizione di uno stato». Il meglio mostrarla col libro ad essere preso nel «tessuto del mondo», dato che tutto è linguaggio. Il libro considerato nella sua materialità perde infine genera le forme concrete che si stanno imparando nella vita. L'operazione è condotta dunque sul linguaggio e sui segni, e di questo linguaggio si può già dare una connotazione stilistica, una valutazione sul piano artistico, che in fondo nel presente non sia troppo artistica, io credo voglia condurre in tale direzione.

tipo di drammaturgia. Si possono fare anche scene irreali, dare effetti di irrealtà. Ciò dipende dal tema, dalla situazione, dai movimenti degli attori. Il piano-sequenza non è uno stile, è solo una tecnica. Si può utilizzarlo nel realismo, ma si può anche farlo per ottenere risultati opposti.

D. Ma Lei è il primo realizzatore a portare questo fatto tecnico a conseguenze così radicali. La continuità che ne deriva ai suoi film, nasce certo da una decisione tecnica, ma questa è immediatamente significativa sul piano estetico...

R. Sì, ma per me resta soprattutto un fatto tecnico. Certo, il piano-sequenza dà l'impressione di una durata, diciamo, reale: e per me, il cinema resta sempre «realistico». Si possono fare anche cose diverse. Nell'«Agnello di Dio», si sono viste nel finale scene «irreali» o (si è detto superficialmente) «surreali». Ma non mi pare che sia così. Se scelgo le sequenze lunghe, è perché trovo che in esse vi sia un senso di adesione alla realtà. Anche in questo senso, ho imparato molto da Antonioni. E poi, io cerco di realizzare film in cui non vi siano passaggi vuoti, cioè film che abbiano una struttura dinamica da un capo all'altro. È questo dinamismo che dà un senso di adesione alla vita.

D. D'accordo, ma... mi scusi se mi ripeto, ma il suo piano-sequenza, per il solo fatto della sua lunghezza, della sua continuità, astrae da qualsiasi «imitazione della vita»...

R. Sì, sì, ma il cinema, come dicevamo, è anche soltanto un gioco...

e c'è il rischio che il gioco non riesca...

D. Pensa che anche un piano fisso, immobile, possa essere autonomo, autosufficiente, come quello mobile, dinamico, che Lei realizza?

R. Certo, ma il pericolo è di far l'estetica prima di girare davvero il film. Un film è sempre una cosa concreta. Talvolta, può essere utile ricorrere a piani fissi. In Venti lucenti ho utilizzato un piano fisso con il P.P. della ragazza: e semplicemente perché il piano-sequenza non era riuscito. Io ho dimenticato, durante le riprese, di far dire una frase che mi interessava; quando ho visto il materiale, ho trovato che non si poteva aggiungere la frase perché la ragazza era sempre al centro del piano, non era mai di spalle. Pur mosso, ho fatto un P.P. fisso. Allora, un piano fisso dipende da esigenze espressive: ma anche da necessità del momento. Come ho detto, io non sono un estetа, io racconto solo storie e con esse cerco di spiegare cose. E' una specie di scrittura che nasce sempre al momento di girare. Io non so mai, prima di iniziare il film, ciò che voglio fare esattamente; comincio a realizzare quando vedo lo spazio in cui girare, decido dove mettere i binari e più tardi costruisco i movimenti. Per questo, non posso mai dire prima delle riprese che cosa sarà il mio film.

E mi non è il tempo di straniarmi. La verifica di Post Scriptum è in atto in ogni accadimento pratico di ogni momento in divenire.

C. A. Sitia

Il gran teatro del mondo nella visione onirica di un sordo

di *Franco CORDELLI*

Deafman Glance (**Lo sguardo del sordo**), lo spettacolo che la «Byrd Hoffman School of Byrds» ha presentato nell'ambito del premio Roma 1971, è di quelli che già stanno nella storia del teatro contemporaneo. Non sfidiamo di pronunciare un giudizio troppo azzardato, ma non era mai capitato che un testo fosse così totalmente risolto nella regia e viceversa, con tanto assoluto rigore e con tanta squisitezza drammaturgica.

L'Eliseo, il teatro ospitante, rispetto all'inizio della serata, dopo quattro ore di spettacolo, appariva svuotato per la metà. Un nostro amico, nell'intervallo, diceva che quando si è soli come Robert Wilson, l'autore e regista di **Deafman Glance**, si può essere perfino «fascisti» e che a furia di rovesciamenti delle situazioni di partenza, il pubblico lo si allontana dal teatro e che quindi, sì, un fatto estetico è giocoforza sociale come il teatro rischia di diventare schermo di una splendida e rinunciataria solitudine.

In realtà lo spettacolo di Robert Wilson, e meglio lo «stile» di Robert Wilson, sarà di quelli che faranno scuola. In tutti questi anni si è

In azione il nuovo sindacato scrittori

Il Sindacato Nazionale Scrittori, dopo la sua fondazione ufficiale avvenuta lo scorso anno al termine dei lavori del primo congresso nazionale, ha eletto il suo Consiglio Generale e la Segreteria nelle persone di Ivo Allegri, Gianni Toti, Pierluigi Cappelli, Giuseppe Addamo, Antonio Lo Monaco (segretari), Sal-

parlato tanto di Artaud e su e tanto detto che Artaud, però, non c'era e non la si poteva fare: e invece c'è chi l'ha fatta, e almeno chi si è avvicinato molto più che chiunque altro alla teoria di Artaud. **Deafman Glance** è stato per il premio Obie di quest'anno quello che per l'edizione del 1969 fu il **Bread and Puppet**: due modi tanto diversi, eppure straordinariamente, simili, di «sognare» Artaud.

Il testo di Robert Wilson comincia con un fatto ben preciso: il «fatto» per eccellenza, il delitto. Spettatore di questo delitto è un sordo, un uomo, cioè, al quale più degli altri è difficile la «ricostruzione» degli eventi. Al sordo manca una capacità tecnica di sintesi: le sue sensazioni sono separate, ecchio e orecchio, le due principali vie alla «percezione globale», apparentemente naturalmente e ideologicamente delle comparti e del «normale» sviluppo spirituale-materiale del sistema (ovvero per «sistema di produzione capitalistica» anche di tipo molto moderno) e pertanto si trova nell'impossibilità di «sognare» la sua condizione e soprattutto le sue funzioni. «Fare sognare» fa dunque i suoi sogni completi (quelli, e naturalmente, secondo noi, più belli) del film. Tutta questa «costruzione» che non si è limitata a bidimensionali «cartoline», ma ha dato vita a tridimensionali «sculture» nel tempo e nello spazio, ha fornito a noi tutti e ubbidito alla più semplice delle norme



Una scena di «Deafman glance»

mediazioni e la razionalità conclusive, sono come decantati, sfilacciati nel tempo. Il delitto cui egli assiste, tutto è fatto testimonia la presenza e l'opera di Sigmund e Anna Freud), è il delitto originario, dal quale nascono tutte le nevrosi: il sadismo con tutte le sue perverse e ogni psicoanalisi tentano di spiegare.

La vicenda di **Deadman Glance** è ambientata nel profondo Sud degli Stati Uniti ma il folclore e il tutto casuale Wilson se ne serve per certi riferimenti iconografici, per le ridondanze di luce e di colori che fanno spettacolo apollineo strettamente funzionali lo sviluppo, per l'oltranza di azioni, sovrabbonda e armonia alquanto, « effettistici », sgargianti, sanguigni.

Quel delitto viene commesso realmente da una giovane madre negra che uccide una Medea negra e poi uccide questo stupido valore una negrigna ed è quello per cui il delitto nella razza è appunto un delitto che guarda la norma comune negrigena: il solito comune delitto: l'assassinio del padre. È il sentimento metaforico per cui l'eccitato originario è espresso nell'infanzia, recupero, sul piano storico, mediante celebrazione della morte e perdita di un « valore » assoluto.

Da questa semplice maggiore il « sogno », il negativo, lo stesso spettacolo di Wilson, il quale a metà strada tra Cocteau e il surrealismo pittorico di Beach e Max Ernst nella rivelazione della nudità e delle maschere, con pieni e dei vuoti scenici, è come se esplodesse continuamente.

silenziosamente nella ricerca delle verità perdute, una funzione intrinsecamente «magica» e liberatrice del male.

E il male, secondo Adorno, è il rumore dell'invisibile, del signore oggetto in pregiudizio come in questo apparecchio nel quale le varie «figure», i più minimi movimenti sappiano tollerarle rilevanti da immergere o aprire sotto un pallido e innocuo velo di acquoso. L'acqua che sfugge uno dei temi fondamentali: dall'inizio fino al mistero con il giovane giovane accecato che indifferente a tutto quanto avviene sulla scena ed ignora completamente se non ne avvenga cercando lungo la spiaggia alla «piscina» e al lago e lo studio vera e propria del secondo atto in una cascata di «personaggi» ognuno dei quali sempre più allucinanti, incontrollabili trinchetti, rane viventi pesci, pescatori.

Accanto alla vita acquatica, però, continua quella terrestre, non tanto in un'antitesi radicale quanto in un rimescolio indistinguibile e volutamente confuso: probabilmente perché ogni frazione della realtà è anche una frazione di quella soltanto, che del segno universale che si comprende, si racchiude, si nega in un'antitesi. La vita terrestre fluttua anch'essa nell'eterna presenza, nel simultaneo dalla danza del fantoccio negro (vestito di bianco e rosso rilevato solo dalle rigonfiature che si chiudono a quella ondulanza e il movimento panico dei negri e delle negre tutti insieme dal salotto vittoriano con l'ottimo cameriere al pianoforte del 1883. Entro questo tempo, o possibile la citazione non solo musicale, ma operativa del Stravinsky in certi E Passo e la presenza delle sue scelte in certi «quadretti» pulcinellesco. Gli interventi del fondatore nella questione che riguardano la libertà di espressione artistica dell'individuo contro tutte le chiavi della ricetta «di Regime», i quali è giudizio di numerosi intellettuali (ma ciò non del sindacalismo per il resto d'ispirato permesso nel dialogo un giornale politico italiano la contribuzione — a rendicontare, naturalmente, da ogni giudizio sul giornale stesso, anche per la repressione culturale in atto nella Germania nella RAI-TV, la impossibilità all'artista se nel mondo della Cultura e se quell'altro politico che più da vicino vincerà l'industria della coscienza la nuova verità democratica cresce e cambia. Il Sindacato ha allestito «Tamburi di guerra, urlati, urlati, gorgoglii, cinematografici, sonorizzati di luce e spettacolo» creature per affermare il problema grave e urgente aperto delle istituzioni culturali esistenti e degli Enti di Stato (non solo del cinema, dato che siamo ormai di fronte all'arbitrio

all'interminabile pranzo del secondo tempo. Ma compaiono in scena tanti altri microcosmi: poco a poco la scena si riempie in una serie incessante di epifanie, di infinite sorprese. Fra lo spettacolo e l'immobile e irraggiabile da un punto di vista dell'evento, dalla «storia», più insensibilmente la scena cambia senza posa, ora mediante arricchimenti ora mediante sottrazioni, o accostamenti imprevedibili o divaricazioni folgoranti.

Come in un sogno, la materia si aggiunge vischiosa nell'uovo: emergono altri «personaggi» dietro gli alberi, nella folla; c'è una piramide oscura e massiccia davanti alla pizzicata passa e ripassa una processione misteriosa di donne dal seno scoperto; in primo piano si scorge l'asino e un uccello notturno uno strano che sale verso l'alto dall'alto discende un angelo e poi subito se ne va; a sinistra un sacerdote «unge» il sordo, la cui barba sorda un santo; il santo si siede su un altalena e viene issato che una canna da pesca in mano, a mezz'aria, in un luogo dal quale seguirà in silenzio il resto dello spettacolo, questo Gran Teatro del Mondo. a destra, in fondo quel sacerdote muore e viene portato in processione, dentro l'urna sacra, non senza una rialzata rovina da sinistra esce una vera capra; da destra una finta vacca sacra: la stessa vacca era già apparsa dalla parte opposta sopra di lei c'era un bambino neglitorse quello stesso che era stato uccisi all'inizio. questo bambino alleva il Sole che intanto illuminato da un riflettore volentieri giallo, era



Un'altra scena di «Destino» (1922) di Fritz Lang con Leonardo Gambetti

discesa fino alla sua altezza; un'altra ferra il disco, e siccome a turno un tricco, lo scioglie dai nastri che lo tengono sospeso e piega il disco e lo infila nella bocca della vacca. La vacca - raggiunta - dal Sole si illumina di verde illuminata a giorno da un riflettore puntato nella pancia, e intanto ricompare il ginnasta che aveva visto donare la vita al mare; ora anche per lui l'ambiente è altro; sentiamo per un'ora una colonna sonora che registra i rumori minuziosi del sanatorio; ricompaiono gli stessi allucinanti personaggi dai loro rapporti i gruppi parlamentari e le diverse forze politiche da vivono non definiti in rapporto alla problematica specifica del Sindacato. Ciò pone tutte le associazioni organizzazioni, unioni, federazioni nazionali e internazionali che governano una serie di adempimenti non meno gravosi e gravidi di responsabilità per il buon andamento della nostra attività che si riconoscono nelle nuove condizioni di [illegible] delle aziende. Si pensi ai nuovi numeri del bollettino del Sindacato che molti [illegible] si augurano diventi un vero e proprio organo di stampa settoriale. Ben vasta [illegible] bollettino [illegible]. Fino [illegible] e di [illegible] di [illegible] comuni.

Ciò quanto si [illegible] e vogliamo augurarci per il miglioramento di certi [illegible] e la costituzione di certe [illegible] e [illegible] personalità di [illegible] all'operatività dei nuovi [illegible] del [illegible] anche se privi di qualsiasi [illegible] sindacale che non serve più alla [illegible] e al [illegible] sindacato e [illegible] vano ripudiarlo e [illegible] a una [illegible]

[illegible] la presa di coscienza la maggioranza salta al centro della piattaforma d'acciaio sinfonica.

Salutiamo dunque il fatto nuovo «sportivo» come è stato definito da alcuni scrittori, definiti per il precedente ventiquattrennio. Sulla scena dei rapporti di produzione della produzione della macchina culturale nazionale è apparso un nuovo personaggio. Realizza bene la sua parte se gli spettatori se ne vanno con lui. Se non saranno spettatori, lo stesso...

c.s.

primo tempo) dell'«epoca» in cui l'assassino non era stato connesso e l'estensione acquatica era un poco più vasta, aperta», nonostante fosse già uno «spettacolo»; si tratta di personaggi un poco misteriosi: angeli trafelati, possessori di animali, pappagalli o colombe, uomini in frac, semplici autopresentatori, altri bambini, e su tutto vigila occhiuta la Luna, anch'essa passa e ripassa dietro una cortina di fumo... uno degli uomini in frac si china a raccogliere su un piatto la testa della vacca sacra e la «offre» agli spettatori assenti, riempiendo il vertice visivo (anche il vertice più ovvio e «volgare» di questa messa in scena psicoanalitica e critica della composizione, mentre la cima della piramide si stacca e là dentro si accende un grande occhio...

In questo congegno anche di cattivo gusto o di elementi già tante volte visti, permane tuttavia elemento dominante: una salvaguardia immutabile, e uno smantellamento, un decantamento dello stesso spettatore che ingannevolmente diventa da una mistica «unità» viene a trovarsi nelle stesse condizioni del sordo: si fa affannosa la ricerca del senso, si cerca semplicemente di rifare il percorso all'indietro, di ricostruire lo spettacolo, la sua ottemperanza, la sua estasi.

Dal dato iniziale del delitto, da Wilson come istituzionalizzato, offerto come metaforismo scatenante, discende quasi come in un teorema il rovesciamento di una realtà che ha perduto l'equilibrio del principio: lo spettacolo si conclude con una «cacciata dal Paradiso» e con un «ritor-

no della scienza » addirittura nel nome della « musica » e del costume vittoriano, due tra gli più « evidenti » e « rimossi » che abbia espresso la civiltà occidentale!

In tale sovvertimento l'esistenza è letta e metamorfosata ricerca del senso di quel delitto: tentativo di stabilire se quel delitto sia « reale » e se sia una « colpa » davvero, come sembrerebbe la squallida fine dei due servi smetici, e il malessere che se ne sprigiona.

L'assistenza è ridotta alla pura analisi di un comune vocabolario offerto allo sguardo come in controluce in definitiva è rivelato in un unico grande mostruoso sogno e ancora una volta la psicoanalisi come mito col neocolonialismo europeo. Eppure a differenza delle poetiche decadentistiche, questo spettacolo non nasce da una carenza, come l'incapacità di comprendere, ma anzi la narrazione schiude un varco nel cuore di una realtà presentata come « piena », ingombra di un delitto, lussa anche nel « male », della presenza « pienezza ».

Il sogno nella sua autorappresentazione è il Teatro definitivo. L'universo totalmente estatico l'unica ipotesi possibile di una utopistica totalità. O meglio: l'unica totalità possibile, per il « sordo », è la sua soggettiva ipotesi un gran teatro del mondo una « catastrofica » rappresentazione. La cessante di quel delitto e del disinganno che ne consegue. E anche se il teatro, a questo punto, non può non essere una pura ritualità un gelido e scostante cerimoniale del nulla il suo al di là, la Realtà, appare minac-

Una nuova rivista sicura del suo « quasi »

« Quasi » quasi vorrebbe farci di tornare al gusto e gusto senza scelta e mestiere senza allungamento di cuore, e rileggere il tutto per convincerci gli assetati movimenti interpolanti nei meccanismi d'assimilazione astratta che invece di fondo a questo potere cosmico dell'azione il vero quadrimestrale di cui parlo e che si

[illegible] a cura di Giuseppe Favati e Giuseppe Zagarrio, il discorso non può essere che quello di [illegible] che meditano [illegible] E chi ci [illegible] E' bene, [illegible]

Prima di tutto [illegible] una [illegible] della letteratura [illegible] di [illegible] e di altre [illegible] In secondo luogo [illegible] la [illegible] del [illegible] e dell'[illegible] della [illegible] [illegible] «l'apertura» [illegible] Padilla [illegible] tutti i suoi [illegible] d'orizzonti alla ricerca di [illegible] Così l'[illegible] di [illegible] il saggio di [illegible] [illegible] la [illegible] e [illegible] Poi torna Gianni Toti dopo l'introduzione e la traduzione della poesia di Heberto Padilla, con la presentazione e traduzione delle «Ragioni della collera e scritti per an-

sicato da questo superfluo splendore, prodotto definitivamente da un fatto [una «presenza»] e cioè dal delitto; e poi rimesso in discussione dal contrario di quel «cesto» dalla sua negazione [un «vuoto»] e cioè dallo scacco cui approda la ricerca, la sintesi perduta tra causa ed effetto, tormento e delitto. L'irrappresentabilità di questa dialettica fondamentale: come se la realtà non potesse intendersi, nel teatro, se non teologicamente, e non poter essere, quindi, «detta» se non mediante negazioni, ossia nel suo contrario e cioè, appunto, nel teatro.

Il motivo da questa insidia che nasce, ritorna la presenza di Artaud, come si diceva all'inizio: la lentezza [illegible] lo «slogamento» dello spettacolo di Wilson — uno spettacolo privo (apparentemente) di qualunque determinazione e rapporto con la realtà — sono la nostra condizione. Chi esce prima della fine della rappresentazione (e l'originale durava sette ore...), oltre che sordo [illegible] si nega anche alle residue possibilità di attenzione totale, quelle dovute allo «sguardo», egli si sottrae alla crudeltà del teatro che si insinua come una piccola «mancanza» nella quotidianità, sfugge alla constatazione che l'apologia del teatro, il [illegible] di tutta una scrittura scenica portata fino alla ridondanza, si tramuta in una critica del teatro. Quello spettatore impaziente sfugge alla acquisizione di una certezza: che il teatro certo non dà rimedi, se non nella misura in cui aggrava la nostra già precaria condizione.

Sarebbe impossibile nominare anche soltanto una parte dei 35 attori che prendono parte a **Deafman Glance**, uno spettacolo nel quale, del resto, gli attori piegano il proprio corpo alla pura strumentalità scenografica, per acquistarne completa consapevolezza proprio nel momento in cui il loro corpo viene negato, « rimosso » come individualità.

Ed è un altro segno della presenza di Artaud, che nel delirio visivo di questi « tableaux vivants » di Wilson, con il caso torna alle sue matrici culturali, a Freud e al surrealismo. Anche se di negativo o di irrisolto permane oltre che un sospetto di « ideologia mistica » diciamo così, un sospetto che l'ideologia sposi necessariamente, e ogni giorno essa stessa una struttura in cui [illegible] stante il rigore, a [illegible] di essa il teatro rappresentato coincide qui tempo vissuto, con il presente scenico, un sospetto quindi di happening, di ricorrente [illegible] e commistione dei diversi piani.

In ogni caso in questo spettacolo, con tutto il suo eccezionale lavoro sul corpo degli attori, è evidente come non mai che anche per il materialismo storico è giunto il momento, come testimonia la cultura di questi ultimi anni, di « appropriarsi » della « biologia », e quindi la conseguente fine dei limiti imposti all'esperienza della finzione: rinunciare questo sarebbe come restare nell'idealismo e negare la possibilità di entrare nell'area del teatro, radicalmente delimitata dall'« area » della realtà.

Franco Cordelli

dimensione di Julio Cortázar: una proposta per l'Italia e per il mondo. Che oltre dal romanticismo fantastico post-Borges-Bioy Casares una immagine inedita di poesia, grazia e [illegible] in questione. Quindi si offrono numerosi « testi poetici » di Ida Vallerugo, [illegible] Adriano [illegible] Giuseppe [illegible] Mario [illegible] Giorgio [illegible] e Franco Fortini con le sue « [illegible] », « I poeti della Comune » tradotti da Gino Gerola [illegible] i « [illegible] » dell'immagine, [illegible] di [illegible] con degli [illegible] di « [illegible] » [illegible] Come prima [illegible] che una [illegible] [illegible] dunque, ma [illegible] all'altro [illegible] della [illegible]

LIBIDINE

a cura di Renzo Paris

L'EROTISMO
PORNOGRAFICO

Non è frequente incontrare un libro a lettura di sentimenti e di passioni nel 1958. Fece eccezione il puro del sentimento di Giovanni Pascoli in «Lungo la Lunigiana» della «Sera» di Orino; ogni tanto non sono le storie che i giudici hanno tenuto dove si è letto un romanzo i rifiuti sarebbero una lacca a parte, come gli angeli che, per necessità romanzesca, vengono sulla terra per amare, per cui la televisione, hanno fatto un bel giro, ripresa per dar lustro alla propria

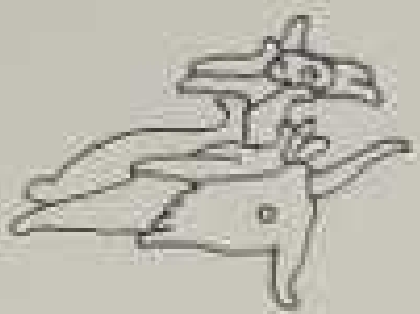
personalità, e ne nascono. Ilario Longoni si dimenò, si batté l'anca, con il suo fisico robusto. Le identità a tutti ne venne di quella sera.

Leggiamo fare di mestiere. Il resto degli altri che scrivono è modo di Pascoli e dal quale si prende i difetti interpri e politici, ne trascura non i pregi grammaticali, già nel titolo anticipati la letterarietà ideologica che la sostiene. Ha una sorte che alla parola



morale. L'Italia che non riesce sopra tutto a sentimenti, la personalità di Calvi che vuole un libro sul comprare e dell'altro si vede un altro, gli scrittori, quelli che danno vita, gli e pagnotti cercano tutti quanti non so il problema di un paese industriale non vivi di altre non sembrano i padroni, i capitalisti, che sono tutti i cani e hanno un più moderno attrezzato, la classe libera impedisce ancora una volta i concetti borghesi della ragione della galera, si commentano da sinistra e sentimentalismo istinto di governo che non si può dire ancora e sentimento ma che





Consiglio letterario segreto

Rosalba Pajato

LA NOZIONE DI POETICA

Pàtron

Memorie di scrittori (= scritti d'autore della contemporaneità) e poetica delle poetiche della modernità

Luciano Oe

ESTREMA-MENTE VARIABILE

Tekton 2023

scritti ESTREMA-MENTE INVARIATO

a cura e presentazione di Paul Auster

Filippo M De Santis

IL PUBBLICO COME AUTORE

La Nuova Italia

e IL AUTORE come pubblico del pubblico come autore?

Gruppo

ODISSEA romanzo di Gabriella Bonpensiero

1303 edizioni

una Nazionale enciclopedica

romanzo/saggio sentimentale e cittadinesco narrativo

F. Albonini

CLASSI E GENERAZIONI

Il Mulino

La controversia sociale storica di produzione comune dalle classi

Tom Bovis

GLI ANNI DI GARIBALDI IN SUD AMERICA

Longanesi

Torna l'amico che «due mondi» hanno di storia era il TERZO. Garibaldi, le ragioni

Consiglio letterario segreto

Helga Gallas

SOCIOLOGIA LETTERARIA UNA PROVA

Laterza

Un libro da studiare subito (e anche prima che se ne sia molto sentito parlare)

Karl Jaspers

LA FEDE FILOSOFICA DI FRONTE ALLA RIVELAZIONE

Longanesi

Arriva alla terza ristampa un «grande» della «grande» filosofia moderna

Ulrich Gaulhofer

DOPPIA RITROVATA

Marzorati

«Ritrovata» a una prima lettura la «perduta» età d'oro dell'infanzia della poesia?

Stefano Agosti

IL CRIMINE DI MALLARMÉ

Silva editore

«La prima rivista a pagamento» «Un periodico a pagamento alla «soglia» della poesia»

G. B. Speroni

IL GESTO IMPOSSIBILE

Palumbo

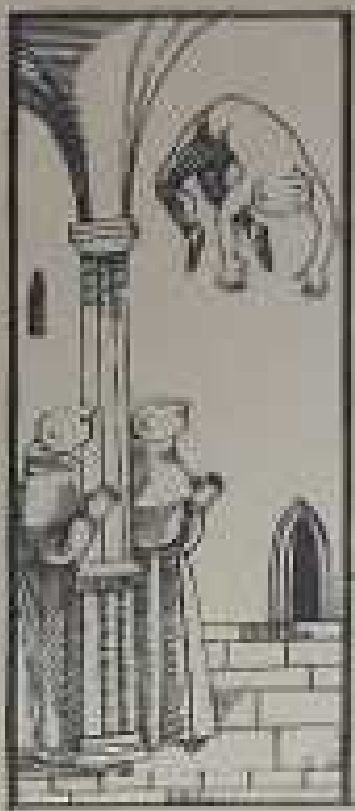
Tre saggi accurati su D'Annunzio una nuova iniziativa editoriale che merita lettori

Paola Mura

MEDUSA, ALFIERI E IO

Tallone

Sei sonetti dove personaggi con nobilissime ne uno unico dalle ti Di T



Il diavolo dell'avvocato
dell'avvocato del diavolo

Padelle cubane e paterellae nostrane





***** I singoli dentro la "paterellae" cubana e non solo cubana

****** Colonialismi culturali, le "sugere" e le "deviatze"

******* Normalizzazioni e misurazioni: la cubania di "anni fa"

******** L'indebolimento e l'indurimento: la debolezza... ma di chi?

********* "Tutto al fuoco - anche l'arte"? La disputa fra dinosauri e farfalle

********** La carta della tigre: Aga mannaee non convince il Porcaio...

*********** I tagli intellettuali, le firme e la difesa senza permesso

Il dievrò dell'avvocato, questa volta, non tenta neppure di scherzare. Neppure ridendo sul nome di Heberto Padilla, amico suo carissimo «umiliato e offeso», che si potrebbe tradurre in italiano Umberto Padella. Neppure **mandando donde se fue el P. Padilla**, come dice un modismo cubano, ridendo, ridendo «mandando al diavolo». E a Patrasso, scrivendo anche il nostro «libro di dicerie» (l'offesse a me stesso gli avvocati e i giudici che hanno condannato Ehrlich alla «confessione»...

Perché quelle «padullate» se le sentì sulla pelle anche lui. E il resoconto delle **cinquale** (torture di ogni specie) a cui avrebbero detto i tutori di Praga a Cuba arriva anche a Roma con la **stabilizzazione**, il **consolidamento**, la **normalizzazione** etc. Sarebbe tentato di citarvi di riviare al n. 16 di «Carte segrete», alle pagg. 235 e seguenti articolate **La pasion de Padilla**, sulle «vesti tigri rivoluzionarie» che sono rivoluzionarie e tartufesche. Per non parlare come fanno Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Tamara Deutscher, Italo Calvino, Giulio Einaudi, Carlos Franqui, Michel Leiris, Lucio Magri, Dacia Maraini, Dionys Mascolo, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Alain Resnais, Rossana Rossanda, Vicente Rojo, Claude Roy, Nathalie Sarraute, Jorge Semprun, Lorenzo Tornabuoni, Mario Vargas Llosa, etc. che hanno firmato l'ennesima protesta — e non dico che hanno fatto male, ma le loro motivazioni (o le mancate motivazioni parentesi [perché «la rivoluzione cubana torna a ciò

Dal simboli smo alla letteratura

Una monografia su Picasso non dedicherà una riga, oppure la metterà tra parentesi, alla recente traduzione dei Poemi più che decennale e fondamentale scelta di Renato Prodromi («Picasso: his life and work», Gollancz Ltd, London 1958). In tutta questa scrittura strana, diversa, fuori di una ba-

che un tempo ci indusse a considerarla come un modello in seno al socialismo ») servono poco e servendo poco danno indicazioni sbagliate alle energie mobilitabili contro i nuovi « casi Babel » dell'epoca nostra ripetitiva. Ma le eccitazioni, la ripetizione dei modelli di protesta verbale e morale (e quindi moralistica formale) — seppure sono utili (ne userò anch'io ancora) — non dovrebbero esaurire la creatività umana e politica dei pro-contestatari, che non dovrebber'essere solo intellettuali per esempio.

I ROMPISCATOLE ROSSI

Ma gli intellettuali universal-laureati che hanno firmato la protesta pubblicata da **Le Monde** continuano a comportarsi categorial-settorial-corporativamente, senza staccarsi dalle sacrestie e dalle mangiatoie (un buon tratto di penna, una riunione che dà prestigio a chi vi partecipa per l'assunzione della planetaria responsabilità sono facili, cinghia facile la citabilitazione — e poi?). Come se il « caso Padilla » (il solito vecchio caso dello scrittore rivoluzionario che rompe le scatole rosse a tutti perché crede, giustamente, che questo sia il suo dovere di salariato specializzato dello spirito critico, produttore di coscienza della coscienza e che viene attaccato, vessato, imprigionato e poi costretto alla « confessione » autocritica autoinfamante etc.) riguardasse solo gli scrittori e non i lettori, cioè quei produttori di lettura o coscienza letta e riflessa.

rida introduzione di G.C. Argan e di un aggiornamento cronologico fino all'attuale edizione condotta da parte di Francesca R. Fratini, la sterminata [illegible], più indicativa e più filologicamente accurata per comprendere il « problema e fenomeno » Picasso nelle sue lontanissime matrici creative originarie, al di fuori — ma anzi ancor più rivelatrici — di quell'alone di leggenda e di mito mercantilistico industriale, nonché epicamente romantico e immediatamente, di rimando ad [illegible].
Questo perché come il Penrose è giustamente indotto a credere, la storia dell'opera di Picasso coincide — e tuttavia come in questo caso, secondo noi, viene a porsi [illegible] identificatrice — con la vicenda biografica medesima dell'artista franco-spagnolo. Se questa premessa è vera, come le oltre 500 pagine della presente edizione dimostrano a confermano, nessun autore più del Penrose (pittore e critico, attualmente [illegible] dello Institute of Contemporary Arts) era indicato ad essere il di rieto e l'amorila di stendere la circostanziata verifica di una tale, la piena suffragazione. Quella del Penrose si qualifica non tanto

che sono tutti gli altri potenzialmente i più importanti...

L'interrogazione è facile, purtroppo, e padilliana anche... e poi? dopo le fanfaronate che sono? Padilla e tutti quelli che come lui nutrivano spirito critico, i rompiscatole dopotutti, fastidiosi e necessari, sono stati ammoniti, armati. E il prezzo pagato da quanti volevano ammonirli e la determinazione adoperata di cordoni sanitari di razze di sessanta cavalli frenanti di istinti molti quelli dei molti volti e delle pochissime risposte. Se si è capito la nuova Padilla perché si sarebbe (l'individualismo, rabbioso, il qualunquismo, il fatalismo, il conformismo, la sopravvivenza rivoluzionario etc.) intendessero la stanchezza ha intaso il Consiglio Nazionale di Cultura e oggi nella nuova edizione della rivista dell'esercito non per prima e più autorevolmente articolo Padilla (**verde oliva**) la campagna contro la **vagancia** e sulla droga e la «questione giovanile» è stata avvelenata dall'atto cavalloso semiclandestino strumentale abbandonato sociali (le alterazioni sessuali, l'origine dell'eroina, la **devianza** maschile come la chiamerebbe Basaglia) e siamo arrivati alla riformulazione della «unità rivoluzionaria» che al cavaliere ormai bandita da ogni movimento rivoluzionario moderno

MEZZI E FILM (COLONIALI)

Il **colonialismo culturale** è un pericolo reale, ma non si può combattere un colonialismo culturale con un anti-colonialismo culturale: «i film, le musiche, le manifestazioni, tutte

rali di sapore occidentale » dovranno essere sostituite da film, musiche, manifestazioni culturali « di sapore orientale »? Che cosa vuol dire, esattamente, questo? La battaglia delle idee, per l'egemonia culturale delle classi emergenti, è sacrosanta, ma come si combatte? Non sono i fini che giustificano i mezzi ma, al contrario, **sono i mezzi che giustificano i fini**. I mezzi sono i messaggi...

Si legge, nella prosa giustificazionistica di un corrispondente ufficiale



Pablo Picasso. Testa (Collage), 1914. Coll. Penrose

[illegible] Matisse, Rouault, Klee, Ernst, le condizioni politiche e sociali, [illegible] della Spagna, l'influenza di una nuova e vi[illegible] scoperta [illegible] [illegible] «La vita e l'opera» nel testo del Penrose [illegible] [illegible] stesso [illegible] [illegible] sensibilità [illegible] [illegible]

sia dell'ebraismo resta sempre al limite di misura della propria grandezza di osservatore, sempre al margine di rischio della propria assenza e totale confusione, che si affida nuovamente ogni dì più ad un vagabondaggio. Nella descrizione puntuale di un simile rapporto, e non nella ricerca impossibile delle ragioni dell'ultimo «grande» artista — forse — della storia, è dunque il merito del Fenoglio che arricchisce la figura del suo romanzo di quell'alone l'immagine la lunga e il filo conduttore, in continua e progressiva permutabilità — dal sindacalismo ai cattolicesimo, al diverso stesso e nell'aspetto metaforistici, per non dire della «maratona» o turbida produzione ultima o dei cui [illegible] già dichiarati del '12-14 nonché delle serie narrazioni del Romanzo sugli stessi ritmi risultatori contenuti nell'ultimo — del profondo e determinato, direttamente, come in una specchio negativo «consistenza» pirandiana.

A. C.

dal Avanti: «un episodio come quello dell'arresto di Heberto Padilla (la cui rapida conclusione con il poeta in libertà che lavora normalmente all'Istituto del Libro dell'Avana, partecipa alla vita dell'Unione Scrittori, ecc. è segno di un'atmosfera e di una possibilità non ancora quantizzate) si sarebbe forse potuto evitare se, un anno prima, la battaglia delle idee fosse stata data apertamente e vigorosamente». Deve sembrare che Padilla sia stato arrestato, insieme alla sua compagna l'unica persona [illegible] Cuba [illegible] a fare «confessare» stupide impossibili tradimenti, solo perché lui e gli altri come lui non vevano dato battaglia anni prima. Adesso l'poeta vive e lavora normalmente libero.

Normalmente? Chi è stato arrestato per tradimento ed è uscito dalla prigione dopo aver «confessato» di aver [illegible] collaborato con intellettuali stranieri al servizio di centri [illegible] e ha perduto con ogni onore e «credibilità» davanti a chiunque — persino a quegli amici di ogni parte del mondo (divulgato dall'avvocato e avvinato del diavolo sempre, certo) — vive e lavora **normalmente**? «È proprio [illegible] — nella stessa recensione si legge tra altre perle — sono all'indirizzo di quanti, dalle nostre parti, si preoccupano per la **cubania** [illegible] Carlos Franqui, per esempio, uno dei collaboratori di Castro, direttore di «Revolu-

[illegible] «squola», ed era da [illegible] «alla [illegible]» perpendicolarmente. Che cosa? Cup, che cosa?

gión », ora in Italia). Come se la fine proclamata del « liberalismo culturale » (cosidetto, ma che cosa è?) con la sensazione dell'arresto, « perenne, di un poeta » (ma che voleto che sia, un poeta?) sia accettabile come inizio di una « linea culturale » massa ». « Anzi prima », si dice, avrebbe dovuto iniziare la battaglia delle idee.

PRIMA E DOPO E TARDI

Prima quando? Andiamo a rileggere la « pasión » del 1968, gli articoli di Avila e Otero (adesso emigrato anche quest'ultimo, arrigato e incazzato) e le polemiche e la risposta? Sul n. 10 di « Carte segrete », c'è un elenco di testi, si possono ritrovare. Aggiungiamo quest'altra ripescata dal mucchio dei materiali raccolti a quel tempo quando si voleva cominciare l'autocoscienza: un articolo che viene da Buenos Aires scritto da un poeta amico di Cuba e militante quanto si può esserlo a membro di varie cubane, partecipante a iniziative cubane, ecc. (come « Il diavolo dell'avvocato », dei registi fratelli Maysles).

Non più «ingenui» i nuovi da Lezama

IL CORAGGIO E LA MITRAGLIATRICE

Buenos Aires, agosto 1969

Heberto Padilla, 36, è uno degli uomini — non il minore — di una costellazione di poeti cubani costituitasi, che Fernández Retamar, Fayad Jamis e Pablo Armando Fernández completano. E se Cabrera Infante — costante e prosista — ha

Dalla fine del '58, inizio del '71, fino alla fine del primo mese di quest'anno per un mese buono la Unión de Escritores y Artistas Cubanos ha lasciato la stessa direzione degli altri anni, con la consueta miscela di un maggior consenso, di una presenza più fitta.

scelto il mondo occidentale e cristiano, quasi tutti questi si sono invece dedicati alla rivoluzione cubana e fidelista.

Quasi tutti lo hanno fatto. Meno uno: Heberto Padilla. Dichiarò e ribadì in servizio ed esercizio permanente, è colui che chiara la sua adesione alla rivoluzione cubana. E anche, che non ha voluto — e potuto — rinunciare alla sua vocazione di critico lanciò nella vita come nell'opera:

«E di me, che cosa sarà
allorché [illegible] stanco di una sfi-
[da in marcia
perdendo giorno dopo giorno sempre
[più duramente
[illegible] l'arte di scrivere e di vivere di sé
[stesso/indenni?»

Nella scrittura, questo atteggiamento lo aveva portato Padilla a una naturalistica ferocia, a una ugualmente farsesca spoliazione della sua lacuna poetica, tanto più apprezzabile — in rapporto ai suoi libri precedenti — se si tiene in conto la sua incredibile incapacità imitativa o mimetica degli altri poeti, la sua grande facilità di [illegible] esercitata persino crudelmente. A partire da qui, Heberto — che non è un politico — si è permesso identiche disinvolture verso l'estremità [illegible] libero che una giusta con stranieri ha promesso in nome dell'UNAEC (Unione degli Scrittori e Artisti di Cuba) gli procurò:

«La pubblicazione, senz'altro, dell'opera — unanimemente accetta dall'ispanista inglese Cohen, dal poeta peruviano César Calvo, dagli scrittori

Lezama Lima, Tallet e Diaz Martinez — ma un prologo contrario (incluso come prefazione o appendice in altre edizioni) del Comitato direttivo dell'Unesc, anatemi diversi — incluso quello di Verde Olivo, rivista dell'esercito cubano — che vanno dal «molle borghese» fino ai durissimi «traditore» e «controrivoluzionario».

Purtroppo, l'uovo del gioco, si converti, grazie al prologo anatemizzante dell'Unesc, in proiettevole (e profittata) pietra dello scandalo contro la rivoluzione cubana. Si può scrivere poesia a Cuba? o qualcosa di simile, domanda la facciata di una edizione francese (frettolosissima) del libro, tuttavia. Nel tondo, come dimostravano i partecipanti folkloristi alla tavola rotonda (ma specialmente agli atti stessi) [illegible] dell'«Unione nazionale degli scrittori e artisti cubani», tutti ne sono [illegible] anzi [illegible] prima del trionfo rivoluzionario, tra Rigoberto Emilio Madeo e Mariano dell'Orico



Marinka Dallos, La piazza di Pietro, 1978

più significativa la giuria dei premi popolari e si celebra ogni anno il più importante rendiconto dei principali cantautori del panorama » — per usare il frasario de « Il resto del Carlino » che ha dedicato alla morte un bel pezzone a colori — tutti ne escono abbastanza disorientati, proprio di questo linguaggio patetico sulla « ingenuità » dei primi della classe, « grintosi », « ribelli », « maestri progressisti della realtà », etc. (sempre per usare il gergalismo razionalizzante che ormai non di altro si tratta).

Quindi d'accordo, tutto con l'affermata necessità di demistificare e demistificare insieme l'ideologizzazione mercantile del millennio Lucarno si deve riconoscere l'accento sull'« per cui si ha il coraggio di... il Canzoniere del sei, e altre schiarite. D'accordo tutti i migliori « giovani della domenica furbi di serie giovani », da quelli che non mai ingenui quest'anno (Ceccarelli, Bussetti, Bubigatti, Bertolazzi, Cassola, Drago, Inverni, Maletto, Pieracchi, Proietti e gli « abituali » già premiati o « nuovi » nella « galleria sotto la Lucarno » alla Ghirardelli e Tenco e Modena Balbo etc.).

E' un nome storico

Sì. Sì può. Padilla può farla, pubblicarla, non essere incarcerato (sottolineato adesso - n.d.r.) per le sue posizioni inconformi o sgradite alla direzione rivoluzionaria.

E di queste, ce ne sono: bastonate a coloro che chiedono tutto, e al poeta e, alla fine al

la lingua
perché in tempi difficili
niente è così utile
per arrestare l'odio e la menzogna.

critiche allo stalinismo sovietico, punture ai genoflessi. In tutto questo, l'Uneac ha visto « difesa dell'individualismo », ideologia « liberal-borghese » e conseguenze (« fascismo »). Però quel suo prologo non risulta convincente. Prende alla lettera, per esempio, evidenti ironie di Padilla. O la critica perché sa

che nell'oggi sta l'errore
da condannare domani

come se non fosse evidente che le rivoluzioni non sono infallibili. Curioso: non la critica per un altro finale della poesia:

« E il crepuscolo? che non è senza
una rimaglialtrice?

Però ambedue appartengono allo stesso ordine di idee: i rivoluzionari sono uomini che hanno bisogno di armi per prendere il potere e difenderlo. Non sono Dio.

Ancora: l'Uneac accusa Padilla di attaccare sibillinamente la rivoluzione cubana. Per esempio: una poesia dedicata a Yannis Ritsos « in una prigione della Grecia » — Fuori del gioco, precisamente, dove Padilla usa dure parole nei confronti dei sempre assensori — diventa per l'Uneac, un

« espediente, troppo grossolano » per alludere a Cuba. E supporre troppo. Con lo stesso apparato deduttivo si potrebbe pensare che il prologo dell'Unsac — carico di « ortodossia » sufficientemente lontana da Marx, Engels e Lenin, cioè da quanto dissero in materia — è « un espediente troppo grossolano » che copre intenzioni controrivoluzionarie sotto le formule apparentemente più rivoluzionarie.

Ciò che Padilla inalbera, insomma, è il diritto al dissenso — dal sì dentro della rivoluzione — con questo e



Adriano Grande: Piazza di Siena, esposta alla Galleria d'arte « La Nuova » a Roma

ghetto o nella fabbrica; [illegible] «riserva indiana» dei «paradisi perduti», del «fantasma», della [illegible] dei [illegible] e della [illegible] giganti negli scaffali [illegible] di [illegible] anni fa, al di fuori della [illegible] di [illegible] degli «stili» e delle «regole del gioco».

Il [illegible] la comoda [illegible] della cultura mercificata fin nelle pieghe delle produzioni marginali, artigianali, popolaresche (dal [illegible] dei [illegible] — il [illegible] dei [illegible] — al [illegible] dei [illegible] siamo già al [illegible]). Questo pullulare, [illegible] commistione in epoca di «fine [illegible]», non [illegible] la cultura dominante che si presenta sofferta d'una [illegible] sulla [illegible] di divisione del lavoro e dell'arte, e il dinamismo evidente [illegible] di classe, ma la conferma della sempre possibile [illegible] tra realtà e rappresentazione, tra cosa e nome, affinché la [illegible] stessa [illegible] la riserva para-scientifica delle scuole d'arte [illegible] tanto [illegible] da un secolo e mezzo fa nel [illegible] della rivoluzione industriale e mercantile, e un nuovo mercato parallelo, privilegio di numerose masse [illegible] che il sensibilissimo consumismo, e soprattutto a tutti i costi esprimere

quel processo rivoluzionario. Un diritto che Lenin, per esempio, seppe mantenere vivo, stando al potere, al più alto livello di direzione. Nel campo degli intellettuali, la questione tocca un problema fondamentale: quale deve essere la politica culturale in un paese socialista?

Questa domanda non sembra aver ottenuto risposte valide e/o universali, a tutt'oggi. Ci sono esperienze, tutt'al più. Chi insiste in una specie di fatalismo precolombiano [«in un paese socialista isolato di fronte al nemico — l'URSS, prima; Cuba, oggi — è fatale l'indurimento democratico; le condizioni sono molto dure»] non tengono nel dovuto conto una esperienza — molto poco visitata, precorritrice, iniziale — tentata da Lenin/Lunaciarski proprio nei primi anni — i più duri — del potere sovietico. Poi venne lo stalinismo paralizzante e burocratico (era fatale che venisse?), i suoi prolungamenti epigonici negli altri paesi socialisti.

Cuba, quasi sempre, praticò nel terreno culturale qualcosa che il prologo sinachiano chiama «tolleranza», ma la tolleranza non è una politica. Uno dei suoi inconvenienti consiste nella capacità di cambiarsi nel suo contrario con la maggior rapidità. Così, può passare dalla «larghezza» più frivola al più primitivo operaismo. La questione è: può uno scrittore, dalle file della rivoluzione, criticarla? Può, anche, sbagliarsi? Che si sbaglino leaders rivoluzionari in materia di profonda responsabilità, lo provano critiche e autocritiche in tutto il mondo. Non può sbagliarsi,

uno scrittore? E se si sbaglia, quale metodo deve seguirsi con lui? Stalin condannò a morte Babel, per esempio: vent'anni più tardi pare che sia Stalin a essersi sbagliato. Niente di tutto ciò è capitato a Padilla: però un articolo su *Verde Olivo*, data l'ammirazione e l'affetto che il popolo cubano nutre per il suo esercito, equivale a condannare Padilla all'odio di molti contadini, operai e soldati.

Forse Padilla si è sbagliato nelle sue critiche. Ci sono due verità, ciononostante. Padilla non sta contro ma dentro la rivoluzione cubana, e molte poesie del suo libro lo dimostrano; la seconda: in ogni caso l'Uneac — e *Verde Olivo* — si sono sbagliati con molto maggiore densità, se si tiene conto delle leve di prestigio, diffusione e responsabilità politica che possono manovrare. L'errore essenziale consisterebbe nel non distinguere da quale campo procede la critica. E questo, più che un segno di *indurimento* — come dice il prologo dell'Uneac — è segno di *indebolimento* e di *debolezza* ideologica e politica.

Scrivendo a una drammaturga austriaca che attaccava Ibsen, Engels lo rimproverava dicendogli che attacchi come il suo irritavano molto Marx, gli facevano dire che egli *non era marxista*. Engels sottolineava, soprattutto, cose di maggior sostanza: che Marx — e lui — per ragioni di tempo, solo avevano ficcato il dente del marxismo nell'economia, un po' più nella filosofia e nella storia, e meno nell'interpretazione politica di ampi periodi, e molto meno ancora nell'arte.

si diano quelli che Guillaume Albert Wladimir Alexandre Kostrowitzky [illegible] A. pollinaire chiamava les Christs d'une autre forme et d'une autre espérance / les Christs inférieurs des obscures espérances.

A Luzzara non si vogliono presentare [illegible] «Cristi inferiori», [illegible] di una pittura [illegible] dai nuovi mercanti. Per questo la Libera Università delle Arti Figurative di Luzzara è una promessa, una scommessa forse, una sfida [illegible] «Più [illegible]», e crescere e può essere [illegible] dalle [illegible] dai «sistemi» culturali che il «sistema» [illegible] sempre; ma i contadini della Bassa [illegible] oggi guardare a certi facili (facili, davvero?) guadagni di [illegible] anche la loro autoespressione, così come l'amano tutti coloro che partecipano alla Mostra della Pittura Naïve convenendo a Luzzara da ogni parte d'Italia e [illegible] con un sorriso l'intervento che gli si affronta al pennello o all'unghia [illegible]. E quindi si può disperatamente sperare che essi rifiutino «il paradiso terrestre» e le offerte e le

novelino e fogliettone e il tragico e il sentimentalismo e l'orecchiato convergono verso il risultato particolare non già «fuori della storia e della realtà», ma al contrario di alcune percezioni feconde e segrete di un'immaginazione immersa nella, infangata, storia e «alter Cristi», insomma...

Ernesto Sovrier

Il passato quasi un secolo da queste avvertenze: ma le cose non sono cambiate molto (fra le altre cose, grazie al sociologismo di un Plechanov, alla fissazione decimononica di un Lukács, all'ignoranza di uno Zdanov) in questo difficile terreno, specialmente nel piano di una politica culturale del socialismo al potere. Una lunga pratica deformante, sotto Stalin, spinse poi molti a un atteggiamento «senza rive» tanto deformato e deformante quanto quella. Non è facile ricapitolare, far sintesi e bilanci, trovare una strada sicura per una così complicata matassa. Ciononostante: bisogna farlo. Bisogna cominciare a farlo, una buona volta.

Juan Gelman

GLI INDURITORI

L'articolo si intitola **Poesia e rivoluzione** ed è stato pubblicato nell'agosto del '69 nel n. 2 di **Los libros**, una specie de **La quincaine** diretta da Héctor Schmucler a Buenos Aires, Argentina. Juan Gelman, che l'ha scritto, è un poeta **cubanista**, amico del diavolo dell'avvocato come di Padilla e di quanti avevano premiato Padilla e di quanti, poi, lo hanno lasciato arrestare senza proferire sconcio (si resta zitti a un trattino, e non dal neppure come sia accaduto: non era lontano il deserto? e dove stanno gli amici? Perché solo gli echi del silenzio? Qualche voce arriva, ma da lontano? I vicini silenziano, scantonano, girano gli occhi dall'altra parte, ti lasciano in mezzo alla piazza che ti si allarga attorno, magari la

una povera stanza di riunioni di partito). Due anni fa non significa «anni prima». La rivoluzione cubana adolesce ancora, ma i tempi della repressione sono arrivati puntuali, pressappoco dopo la stessa lassa di tempo in cui arrivarono nell'Unione Sovietica quando Majakovski doveva uccidersi «per istinto di conservazione».

E adesso, io non so neppure più come si giustificano i vari processi agli intellettuali e no. Per esempio Roberto Fernández Retamar, con cui polemizzai dopo la sua ponencia al Congresso Culturale dell'Avana (in cui ho trovato un libro intero di **Poesia conversacional** e che mi ha scritto di «credere che l'avvocato del diavolo avrà nuove ragioni per giustificare a proposito di un'altra cosa più o meno orrenda»), e che mi ha tolto di **Casa de las Americas**, la rivista che dirige da tanti anni con assoluto potere culturale. Oppure Fayad Jamis e Manuel Diaz Martinez con pretesi motivi con Lezama Lima (il libro di Padilla è che mi ha scritto recentemente affettuose lettere) o Pablo Armando. O Edmundo Desnoes per cui tempo fa Mario Vargas Llosa si preoccupò per temi che fosse stato, come correva voce allora lui. E, passando agli stranieri — Vargas Llosa e pensiamo — non so che cosa pensino Julio Cortázar, che sul suo «Nouvel Observateur» un articolo in difesa di Padilla e gli altri versi poeti che tradussi a Varadero, in occasione dell'inserto per Ruben Darío... O, meglio, immagino che cosa pensino, non capisco perché non sem-

Ranchi alle 1970

Tornerò a questo Ranchi alle 1970 più tardi. Ora vorrei parlare di Roland un ragazzo ebreo di Nizza. Frequentava, si direbbe, se non erro, un corso di filosofia. Aveva a quell'epoca diciassette anni, da alcuno un diciottenne, per molti versi maturo e formato e spesso d'ogni adolescenza ne

stral' e folklore. La cultura sommersa dei [illegible]. Le Cinque [illegible] Roversi) e [illegible] del 1961. Ed è la più di rottura nel riferimento al conto epico del probabile [illegible] [illegible] Poi le sette al c [illegible] [illegible] i rinviani personaggi del mito [illegible] [illegible] Così come il [illegible] della [illegible] [illegible] le molte storie che [illegible] [illegible] la cultura moderna [illegible] [illegible] dati della memoria. C'è, intanto, un [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

pre rispondano o, meglio ancora, capisco anche questo anche se non giustifico, e ingoio il silenzio.

IL SOTTOSVILUPPO DELLA MEMORIA

Pure è interessante il ritorno alle lettere di « anni prima ». Proprio perché danno la misura dell'**indurimento**, della **restaurazione** della **corta marcia attraverso le istituzioni culturali di sinistra** guidata dai moderati al potere. Solo due anni fa, « Anno dello Sforzo Decisivo », quella tavola rotonda di cui mi scrisse



Nino Franchina. Tenzone di Orlando e Oliviero, [illegible] (Gal. Toninelli, Roma)

Retamar... Partiva dalla constatazione di una **blanditura** (reblandecimiento) di alcuni intellettuali di sinistra in America Latina, cui si contrapponevano la liquidazione di diritti d'autore e «l'eliminazione del carattere servizial-remunerativo in denaro della creazione artistica (tipico fenomeno capitalista)». Tuttavia, ancora «scriviamo per chi sa leggere e chi per chi sa leggere poesia» specificava Roque Dalton — «per i settori avanzati minoritari delle classi sfruttate, per l'avanguardia politica della rivoluzione», non per «I va-



Nino Franchina: Orlando, 1971 (Gall. Toninelli, Roma)

le soleil luisant »: **Iris** [illegible] artreuse) e **Elaisse** [illegible] **fiere** [illegible] [illegible] e **infine crudele** [illegible] Charles de France [illegible]

Come Tellini riprese il [illegible] **di Petrarca** e la [illegible] di prosa, ricrea **un'opera** [illegible] **di straordinaria magia**, [illegible] la scultura [illegible] che a Franchina [illegible] **sul suo lettino?**). Che si esprime con [illegible] forme — il ferro [illegible] il residuo [illegible] — [illegible] **moderna** [illegible] **con** [illegible] **si ritrovarono le spalle**. [illegible] **di quel modo sempre più raro di rendere** [illegible] le parole [illegible] il [illegible] si **prova** [illegible] spazio e [illegible] di radio. [illegible] scultore [illegible] proprio, poiché la sua invenzione è variabile come l'estro del tempo nella **Chanson de Roland**: «[illegible]». **E la vita delle cose (delle forme), in fatti, continua**».

Giovanni Carandente

sto settore dei lettori potenziali - di cui parlava Julio Cortázar. Ma già Edmundo Desnoes esortava a «riconoscere che molti di noi siamo responsabili di aver creato una illusione. L'illusione che in Cuba esistesse una libertà assoluta per esprimersi liberamente, senza riconoscere l'esigenza di una società in rivoluzione». «Credo — confessava Edmundo lettore di quella **Memorias del subdesarrollo** da cui Tomás Gutiérrez Alea ha tratto il film in cui un uomo, diviso dall'avvenire, ha recitato, discutendo quel libro — a proposito, Titón, che ne pensi tu, **del** asunto?) — che la libertà non risiede in astratto, che molti di noi quando ci visitavano artisti e intellettuali stranieri, creavamo l'illusione, cioè lavano che in Cuba esistesse la libertà incondizionata per esprimere tutti i problemi, tutte le opinioni. Quindi è relativamente facile dare una definizione della rivoluzione. La libertà è condizionata dalla rivoluzione. Non è una libertà individuale, è una libertà sociale».

«Vamos, o nos ahogamos juntos
o nos salvamos los dos...»

Ambrosio Fornet ricordava i versi di José Martí a proposito della poesia: **«o ci annegammo tutti e due insieme / o ci salviamo tutti e due insieme»** (con Padilla furono condannate poesia e poesia, e non si sono salvati né il poeta né la poesia). Poco più in là Roberto rispondeva con altri versi di Martí:

Todo al fuego, hasta el arte

e implicitamente si dichiarava pronto a mandare al fuoco tutto, an-

I prigionieri di Bricheto

Nel momento in cui Elio Bricheto si dispone a dipingere, il mulatto e gli assomiglia. Beve l'acquetta colonia di sbiancare la stanza, di ridipingere i luoghi. Ma qui gli esiti metapittorici, quelle se le lasciano nella tela, quasi a significare improvvise ironie. Bri-

che l'arte (ma non era questo il senso in cui Martí lo diceva. Martí parlava del sacrificio che il poeta fa della sua arte sull'altare dell'azione; sacrificio che i poeti rivoluzionari hanno sempre fatto senza sacrificare la poesia). Che triste storia. E vera:

cada vez que los dinosaurios se
[morían
las mariposas saltaban
y cada vez que las mariposas
[saltaban
los dinosaurios se morían...

come diceva Jorge Ibarra. Ma adesso saltano dinosauri con alucce da farfalla e farfalle con corazzoni da dinosauri. E se Teodoro Petkoff del Venezuela, dopo la sua fuga dal carcere e la sua polemica col fratello poeteggiante di Douglas Bravo (e oggi con l'ala destra del PC venezuelano) (ma Douglas Bravo oggi è in rotta anche con Castro ecc.) scrive che «Cuba è già una società in un processo avanzato di dogmatizzazione» ci dev'essere del vero, caro Roberto:

Usted tenia razon, Fallet, somos
[**hombres de transicion**

anno verso tuoi mondati a Fallet (uno della giuria che ha premiato Padilla).

Hombres de mutación,

dici anche tu di quale **transizione** siamo uomini. Fallet ha ragione, ma chi ha torto e loro?

«Maglia una discrepanza fraterna di Julio Cortázar — dicevi — e la preoccupazione di Vargas Llosa perché Edmundo Desnoes che abbraccia sorride davanti a me, è stato arrestato» (ma adesso Padilla sorride ebbene si è formata un momento prima degli scatti furiosi mitraglie dei surrealisti. In un battibaleno dove dei mostri una cosa diversa che le trame di morte tocca ad esercitare al sole, proprio come in una poesia di Sandro Penna).

Il mostro assemblato che dialoga in Bellocchio dalla prima metafisica e surreale e poi quasi in lei è l'emozione dell'incontro che predomina, una tensione dell'anima. Nella prima, infatti, la morte e già in agguato, ha preannunciato di sé ogni angolo del paesaggio, vi ha lasciato le sue inconfondibili orme: niente nella seconda la morte sembra comparire pieno di fermo, vita e pulsività, unione e solidarietà.

Nei due quadri del polittico il messaggio di vanità umane. Si vedono tutti uomini, hanno di ordine corpi visti di spalle, mani strette dietro, che si attaccano alla struttura stessa del quadro, come a una trave.

Sono una vera propria trama, plasmata puntigliosamente. I piedi dei quadri della serie dei «ritratti» sono rappresentati a fotografare i corpi, che non sono mai in primo piano. In primo piano mette invece «la mia struttura che guarda pensare alle cose» di una prigione, ma

che può mettere in evidenza [illegible] speranza. Certamente le prigioni di oppressione sviluppano una sensibilità fuori. I capolavori [illegible] un messaggio universale. Ciechi alla speranza di quelle storie che generazioni successive, gloria agli eroi di [illegible] che [illegible] nei più immensi ritratti la grande tradizione di ribellione, di [illegible] zione.

F.G.



Rice Brickens, Decameron a mattanza, 1979

davanti a te? Pablo è stato arrestato davanti a Edmundo che non lo è stato, sorride ancora?] - Meglio che una traduzione in francese del desolato Guillermo Cabrera Infante, questa di uno scrittore cubano molto giovane la cui edizione è stata ritardata perché qui, più che altrove, una nuova narrativa o una valutazione politica indebita è l'ancora a salvo di un funzionario. Sicuro, si trasforma rapidamente per la ingenua informazione nell'ingiustificata osservazione latinoamericana della stranezza»...

Questa [illegible] non c'è stata, non c'è? Me ne rallegrerei per primo, se potessi orientarmi in Ro-



Sara Scalia Innamorati e mangiati 1970

Berto Fernandez Betancur incontra con alcuni amici Dario Robleto e ascolta la proposta di Valerio Riva scrivere su «L'Espresso» che poi è andato a bere al bar di Dalmine negli stessi luoghi insieme con gli altri operai emigrati e immigrati. Sarà Carlo non è stato fabiano, ma **la quattromila parole** di «confessione» non sono quelle solite patetiche che si sono sparate, e non a caffica, ma lentamente, per settimane di sproposito, dentro la nostra sorta divertita tra ironia ma con brecciosa falsa stessa sottile arrogantemente, eccitante di chi salvezione rivoluzionaria?

Ma anche se fosse, come parrebbe dirmi che «l'apologia di un reato

Fasan: il peso nello spazio

Ex all'origine della pittura di Giorgio Fasan un groviglio di circoli blu luminosi, quasi un atto di possibilità che l'uomo cerca per trovare poi la forza della «norma», una linea sistematica. Come se il primo evento

zionario alla rivoluzione dev'essere incondizionale », che « il caso Padilla » insignificante — se anche avesse ragione una ragione parziale e municipalistica voi, laggiù, in una Cuba isolata nave che si allontana, salvata per navigazioni tante sue, come una Cecoslovacchia, una Polonia, un Partito Comunista invasi — come potete voi rendervi conto che nello stesso tempo e avete invaso voi magari non i draghi silenziosi di altri carri armati, e che state cigolando sulle nostre piazze, sulle nostre strade, e vi costringete alla vergogna perché non possiamo giustificare né scarcerazioni a Maja Kovski né quella a Rafael né quella a Padilla né quella a Tan Chi né quella a Kolakowski né quella al diavolo dell'avvocato de... ... ...?

Come i teologi della morte di dio, che « non conoscono più su che immediate fine del mondo ». Il Timpiero dell'Orante Scalfaro ci ha convinti che ci vorranno duemila anni (ed è ar parlar frascato per serbochi troppi). E quegli lì intuiscono subito a quelle nuvole che si vuole farcele debbano essere acqua marina resa più dolce dai « poveri cristi » contemporanei, ormai si fa più chiara la verità a chi inciampa nella ricostruzione rivoluzionaria e ogni passo a ogni pagina — dalla più piccola o provinciale che sia, militante e ed armata, rivoluzionaria e irriducibile — nel « partito preso » ogni mattina e nelle maglie dell'assedio stretto attorno al cacciatore delle carte delle tigri.

Come diceva Juan de Mairena Antonio Machado?:

« — La verità è la verità, sia che la dica Agamennone, sia che la dica il suo porcaio.

Agamennone: — d'accordo.

Il porcaio: — non mi convince ».

Proprio così...

il diavolo dell'avvocato del « PCC

giammanti



Giorgio Fasan. Polveriera. 1971

diretta produzione capitalistica di oggetti di consumo parassitario. «Non credo sia necessario ricordare una battaglia per dimostrare che quella che non stermina è l'unica battaglia vinta» dice Pasca. La guerra però è venuta il momento di dire spesso chiaro fortunatamente gli armamenti del nostro tempo si aprirà ad altre possibilità, mostrando di preferire il sottosviluppo di massa di un regime più ideologico che industriale. Accade infatti che il pittore si allontani alla più stessa [illegible] di un stesso «certo» - [illegible] mende a smarrirsi più per noncuranza che per necessità tecnica o poetica, un senso morale, un giudizio ideologico, una «sentenza», che possono anche risultare estranei alla narrazione. Invece ha esposto i suoi ultimi quadri nella galleria Valle Giulia a Roma durante il mese di aprile.

r.g.

LE «PATERELLAE»

P.b

Avvocato — Un momento, diavolo mio, non ha detto un bel niente sul «che fare». Le lire, sì, non bastano. Gli articoli anche, non bastano. Le azioni, certo, quelle sì, ma chi dice «fare che cosa?».

Diavolo — Ma Agamennone e il parcheggio? Non ho detto non hanno detto? Mi sembrava.

Avvocato — Contraffatto. Non sembrava, non bastava. Non sembra che basti.

Diavolo — E che le «paderlere» non sono soltanto cubane anche se che è invadente e polacche, e sovietiche e italiane, e milanesi e romane. Soltanto che ci sono molte «paderlere» sono **nobilitate a noia**, e gli intellettuali [illegible] rivoluzionari sia sono rivoluzionari, quando sono che «nobilitazione» non vengono lotte, in media res, non [illegible] forme nostrane di condizionamento le direttive dal di fuori delle emergenze di [illegible] nuove classi dei nuovi «ceti», delle nuove organizzazioni di energie sociali. Restano fuori meno [illegible] quanto «un'insurrezione permanente». In loro gli **opinion makers**, alieni piuttosto che **alienati** alle grandi masse, **orientatori sociali del consenso e del dissenso** (manipolati ambedue), restano invischiati nei cortei istituzionali della protesta. Gli intellettuali protestano in quanto intellettuali: non in quanto salariati dell'industria della coscienza, facenti parte quindi delle classi salariate, ma come appartenenti a un gruppo speciale, uno strato, una co-

sta, una categoria storica, di origine borghese per quanto a universalizzantesi etc., tutt'al più transfughi mentali delle classi proprietarie che continuano a partecipare della proprietà privata di alcune parti della catena di montaggio e dei processi di produzione dei beni «spirituali». Non diventano **parte** della **Parte**, cioè del **Partitopreso**, o della classe riconosciuta come propria — e per questo si occupano solo delle **paterae** o delle **paterellae**, cioè della **padulle** (Padillas) internazionali. Il **padillismo quotidiano**, non cubano soltanto, non sovietico o cecoslovacco soltanto, ma italiano ma francese, mediterraneo, il padillismo di casa nostra, quello feriale, monotono, piccino, quello non riesce mai a smuoverli, perché non arriva a livello informativo a cui si mantengono, al livello culturalistico ciò è pur troppo. Capisci, avvocato mio? Il **paterellarius** cubano non è il solo...

Avvocato: — Che cosa vuol la moda...

Diavolo: — Il modo, vorrai dire, non lo sai che è maschile? E che la **moda** di produzione equivale al **modo** di produzione? In questo senso ha ragione anche José R. Fernández, vice-ministro primero dell'Educación di Cuba, che ha letto un'allarmante Dichiarazione al Primo Congresso Nazionale di Educazione e Cultura, il 30 aprile, quando si è scatenato contro **la moda** come **modo** di produzione di aberrazioni, stravaganze, esibizionismi, **rebeldías de microgroups**, neocolonialismi culturali etc. Anche se non ha certo ragione quando a un

Gruppo
SEAM

Cesarino Rocchi, Berlinghiero Buonarroti, Paolo Della Bella ed altri hanno una raccolta di materiale intitolata Se... A quel tempo il gruppo era più numeroso di adesso, ne facevano parte, oltre ai tre suddetti, Franco e Ascanio Morbelli e Bonanno Buonarroti.

Non stupirà, considerando il numero dei componenti del gruppo e la loro età, che i risultati non fossero sempre omogenei, che qualche volta si riscontrasse degli scadimenti sulla linea di rigore in un discorso che pure si riferisce a un certo numero di dati fondamentali: prima di tutti un orientamento grafico sostanzialmente inedito per il nostro habitat culturale e, più o meno, la ricerca di modelli destrutturati, studiati senza particolari intermediazioni e infedeltà. Perché se il dato saliente più appariscente fra i componenti del gruppo era il mezzo — la serigrafia, intesa in un senso successivo nell'uso comune — è indubbio che non si trattava di una scelta di ordine estetico, ma di una decisione ardua e coraggiosa che permetteva a questi giovani di affrontare il problema del multiplo. Che poi questa scelta e inclinazione fosse immediatamente compromessa dal fatto che copia dei fotogrammi numerata dall'uno al ventuno secondo le buone regole della tradizione collezionistica) non ci interessa al momento. Una volta tanto dobbiamo compiacerci di una intenzione che non rimase tale, ma si mostrò in una esperienza variamente

modo di produzione autoritario sostituisce un altro modo di produzione della moda altrettanto autoritario e moralistico (e moralistico anche l'immoralistico, naturalmente).

Avvocato: — Non capisco ancora come faccio a difenderti. Se mi permetti l'inglese maccheronico, c'è lì lì un **improvvedibility gap** (**unforeseeability gap**) che, pur non avendo niente a che fare con il **credibility gap**, il divario di credibilità, il **vacuum** della, gli si apparenta in qualche modo. Ce l'hai o non ce l'hai con quelle **porcherias**?

Diavolo: — Prima di tutto, io ce l'ho con tutto. E tu devi difendermi sempre, perché le nostre due funzioni sono queste. Dunque, ce l'ho con la fase zdanoviana imperante nella cubania, la dogmatizzante, autoritaria, concentrante i poteri nelle mani delle avanguardie delle avanguardie, in una **dittatura** di queste avanguardie **del proletariato** che non è la classica dittatura leninista e tanto meno luxemburghiana o gramsciana etc. Anche se capisco da quale provvido gioco di influenze e consiglierie e aiuti (« per il progresso » e « per il socialismo » gli aiuti finiscono sempre per condizionare, quando non sono « aiuti » autopagati degli aiutati). E mi preoccupo la campagna giacobizzata contro l'omofilia, con defenestrazione conseguente di tutti gli omofili dalle attività direttive che abbiano in qualche **moda** a che fare con la gioventù, dai distinti organismi del fronte culturale, dalle attività artistiche, dalle rappresentazioni all'estero etc., insomma con il



Giovanni Boeschi [illegible] 1971

ghetto aperto invece dall'UMAR [illegible] « [illegible] » non ci sono più. Così come presupponendo cose le [illegible] per « la prevedibile [illegible] zione del [illegible] e della [illegible] mediante il sistema dei [illegible] », i [illegible] e le selezioni [illegible] gli [illegible] e [illegible] degli scrittori e degli intellettuali, [illegible] che si vedono costretti a ricorrere a [illegible] e a farsi [illegible] nelle categorie dei **veri** [illegible] da falsi **intellettuali**...

Avvocato: — **Ahi da te!** Sergio, [illegible] possibile di [illegible]

[illegible]

un approfondito riesame di una struttura giunta al limite del proprio processo involutivo.

Per superare questa situazione, maturata nei suoi conflitti non meno che nei suoi risultati, non basta più un discorso genericamente critico e indeterminato circa la impossibilità di creare un rapporto — se non altro — dialettico. Del resto tutto lascia credere che la posta in gioco sia molto più alta e decisiva di quanto appaia: ammesso che il mondo possa essere ridotto soltanto a un assurdo sfruttamento come esclusiva e un gruppo di giovani dell'intellettualità e perfino operai, ormai isolati nella loro provincia a mettere i contenuti che nascono dall'esercizio di una pratica rivoluzionaria in una prospettiva a molte vie che non esistono se non, con il rischio di essere ricondotti da un lato all'estremismo infantile e dall'altro all'opportunismo, quelli perduti della rivolta. La scelta è di semplificare in un senso unico la figura e l'immagine. La condizione di fondo è che il regime sia liquidato... Immediatamente fuoriescono via pazzi di stabilire una comunicazione diretta non equivoca (non su

Già si sente attribuirsi l'etichetta di «intellettuale piccolo-borghese pseudo-marxista opportunista del mondo capitalista» amico dei **grupitos de colonizados mentales** di cui a sua volta è lui garante. Tu che attacchi sempre tutti...

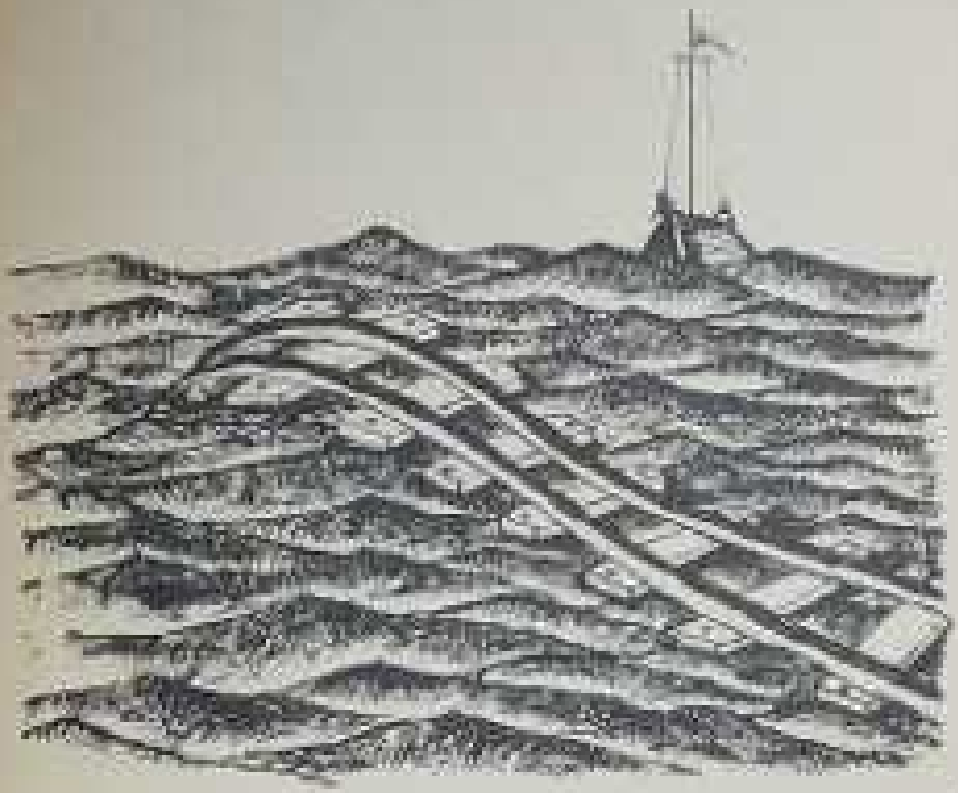
I KAFKA-TALPE-TOPI DELL'ISOLA

Dianella — Marco per sogno: in attacco anche quei **grupitos** perché non hanno mai ingaggiato una lotta politica aperta, insieme con gli intellettuali-lavoratori-specializzati-salariati, delle industrie della cultura dell'informazione della coscienza quali parti delle parti e dei partiti delle classi emergenti, contro le degenerazioni degli apparati dittatori monetari sulle avanguardie delle classi. E anche contro i **falsos escritores latinoamericanos, farisaeos** che «**en Paris, Londres, Roma, Berlin Occidental, Nueva York encuentran el mejor campo para sus ambigüedades, vacilaciones y miserias generadas por el colonialismo cultural que han aceptado y profesan**» come ha detto lo stesso Castro Ruz. L'unico problema che non vengo a imporre è quello che nasce dalla genericità di queste formule, chi sono questi farisei? Chi nutre la «vecchia aristocrazia operaia» di cui parlava **Gaspadin Ulanin?** Chi è piccolo-rivoluzionario? Chi decide chi lo è? Chi è el **hombre liberado, ilesaliena-to, dueño de su destino**, di cui parla Castro Ruz, come se, anche la storia non fosse storia della lotta delle classi, la disalienazione fosse possibile? Castro Ruz parla violento contro «le

pecorelle smarrite», contro le **basuras**, le immondizie umane, il pettegolume (**chismografia**) intellettuale, i signori intellettuali borghesi e liberali borghesi e agenti della CIA, i **señoritos escritores de basura, las ratas intelectuales que pretenden convertir en cosa trascendental su mísero papel de tripulantes de embarcaciones que se hunden en las masas tempestuosas de la historia** — e si può anche essere d'accordo, chi non lo è, se è chiaro chi sono questi «topi intellettuali». Ma se **no les dan el derecho** di parlare, se **no aparecen en los periodicos esas cuestio-**

nes denunciate dal [illegible] Gruppi Armati non riescono molto spesso al fondo della questione, anche volendo, spesso di interessi di classe) propri del [illegible] e del manifesto).

Questo fare di [illegible] spiegare un nuovo ordine di problemi e considerare da una diversa angolazione, dal rapporto tra masse e avanguardia, la dimensione necessaria nella [illegible] un'articolazione



Bertinghiero Bonnarrota. Disegno della serie «Un topo nella testa»

[illegible]

nes, se **esos problemillas aparecerían solo en alguna revista literaria...** Se el [illegible], da un momento all'altro — [illegible] anche io — possiamo [illegible] definitivamente [illegible] possibile, **agentillos del colonialismo cultural** o **cerrada la entrada indefinidamente por tiempo indefinido y por tiempo infinito.** [illegible] fra gli intellettuali [illegible] europei amici di Heberto Padilla [illegible] di Lisandro Otero o di [illegible] o di Roberto Fernández Retamar o di Edmundo Desnoes o di [illegible] Triana o di Alfredo Guevara o di [illegible] o di Santiago Alvarez [illegible] per il [illegible] e [illegible] da compagni e rivoluzionari, con Castro Ruz come con Alfredo Guevara e con Vicente Revuelta [illegible] e [illegible] cubani — [illegible] dall'anno [illegible].

Avvocato — Non correre troppo, con la coda tra le gambe e in realtà [illegible]. Se [illegible] io ti difenderei.

I DIFENSORI DEL DIAVOLO E DELL'AVVOCATO

Diavolo — Ma gli ho [illegible] detto: **que a Cuba no la podrán volver a utilizar, jamás, jamás, ni defendiéndola. Cuando nos vayan a defender les vamos a decir: No nos defiendan compadres, por favor no nos defiendan. No nos conviene che nos defiendan...** Non [illegible] i difensori [illegible] chi [illegible] agli avvocati [illegible] diabolici [illegible] Niente.



Paolo Della Bella, Disegno, 1965

[illegible] della condizione umana. Non [illegible] più [illegible] la prospettiva dell'Eterno. Il teatro [illegible] ha al massimo [illegible] » (7).

[illegible] Bonacelli, Bruschi e Della Bella — [illegible] per proprio conto — [illegible]

[illegible] Bruschi [illegible] — con qualche traccia di [illegible] — da Della Bella.

Contro i canoni del [illegible] [illegible] il [illegible] [illegible] per cambiare il mondo, ed al [illegible]

[illegible] E chi decide chi è che decide chi è che decide? Il popolo? E come e quando? Nelle assemblee plebiscitarie? Nelle piazze-aule in cui insegna un solo professore-personalità culturale?

Avvocato — Eccomi esautorato, dunque. Non posso difendere in ma[illegible] poco difendere me, difensore dei difensori che attaccano, con diabolico spirito dialettico. Tenterò [illegible] a quegli amici cubani che non vogliono essere difesi: noi non vi difendiamo soltanto perché voi avete bisogno di difesa. Non solo voi avete bisogno di difesa del resto. Anche i difensori hanno bisogno di essere difesi, e proprio e anche da coloro che essi stessi difendono. Quella difesa di altri è un modo di difendere se stessi, e un attacco ai comuni nemici. Perciò nessuno potrà venire a dirci chi dobbiamo difendere e chi no. Neppure i cubani. Neppure se a loro non conviene, o se credono che non gli convenga [illegible] per pura retorica o orgoglio smisurato. Perché non esiste solo il rivoluzionarismo cubano. E l'isola naviga in un mare planetario su cui navigano altre isole, più piccole o più grandi (anche i continenti sono isoloni) e nessuna è sola davanti al nemico, neppure a ottanta miglia di distanza, quando esistono due « campi » mondiali, il capitalista e il non-capitalista, e gli altri « campi » ancora; e i consiglieri delle armi e le armi dei consiglieri hanno una corta, una media, una lunga, una lunghissima gittata anche al di là degli oceani, figuriamoci al di là di uno stretto. Quindi **l'avvocato del dia-**

* G.B. Vicario, dalla presentazione a « Sci[illegible] »

volo difendere anche il diavolo cubano, senza chiedergli il permesso. D'accordo?

Diavolo — D'ac, figurati se non sono d'accordo nella difesa dei diavoli anche senza il loro permesso. Speriamo che ci si capisca poi, davanti al non tribunale della nostra superbezza. Io ci soffro, poi, i diavoli senza avvocati, come tu soffri con gli avvocati degli angeli. Che non dicono niente all'orecchio degli angeli, non lo sapevo mai, almeno.

Avvocato — Però non basta. Ognuno dovrebbe essere diavolo e avvocato di se stesso.

Diavolo — E tutti devono essere avvocati e diavoli di tutti. A me, il principio che non è consentito dalla società di Agamennone mi convince fino a un certo punto. È un po' troppo dogmatico: dovrebbe dubitare del proprio dubbio, e usto metodicamente una legge di assolutezza. E tuttavia questo ci salva: il diavolo come lo sentiva di Marx - non considera in nessun modo i suoi lavori come un mezzo. Le sue opere sono un fine in se stesse, e sono tanto meno un mezzo per lui e per gli altri quanto più lui sacrifica la sua esistenza all'esistenza di quelle quando è necessario - il che vuol dire, vorrebbe che io non considerassi le mie diavolerie un mezzo, tanto è vero che sono disposto a sacrificare il mio avvocato — la più riuscita fra le mie opere — all'esistenza della diavolavvocatura scrobiliari, melanconiche ed io sono, in quest'oggi che sfuma...

diabolus advocati

(= che-getta-in-mezzo, opponendosi) [illegible] invocandosi dal reale esistente e ben disposto come specie di antidoto dal diavolo nella sua interezza. E' l'ultima ribellione [illegible] più ribelle alla regola del gioco.

Ma è sempre di guardie [illegible] che non è [illegible] la mentalità collettiva proibiti in una repressione totale e il mondo diventi come si vede a diventare una cella, che [illegible] di se stessi.

Nessuno rispetto al resto — se possibile — da questi giochi, ma [illegible] dobbiamo [illegible] la [illegible] che l'uomo non [illegible] che [illegible] una volta per tutte in un anno.

Stefano Cipriani

Carte segrete del turismo

MARINA VELCA

Il silenzio degli etruschi



c. Clubhouse at Mesa Verde

bolletto lento e continuo rincorrendo il suo colore. Erano i primi di aprile. Sulle sponde dei giovani, tra gente comune e vacanti, continuava la sua attività operosa e febbrile la piccola gente del paese. Le porte, finestre, botteghe, carretti delle mazze con fiorgano di sabbia bianca. I colori e soltanto un gioco, e una nuova vita nel giovane prodotto. Ogni fase progressiva originale il suo valore esige una costruzione da iniziati, per severezza pratica e decisione. La costruzione essenziale è il silenzio che calca i pensieri di sospiri che vanno al di là del gioco in sé, dando alla cosa una dimensione diversa e misteriosa.

Creare dei campi da golf è questa una favolosa, desiderata installazione moderna ottenuta armonizzata all'ambiente (piscina, golfcontainer, piazza, e villette e alberghi e trasformata di classici prima





La piscina al Chiaravalle

che un'idea commerciale è stata una fortunosa esperienza. Coloro che vorranno più sbrigativamente trasformare le nostre piagge più suggestive senza dovervi fare i conti con parecchi ingegneri, comuni, ma non bisognerà aver paura del lavoro comune. Così dicendo salveremo l'arte, salveremo la terra, gli alberi e le piante, salveremo noi stessi salvando ciò che quello che resta di vero e di puliti. Quando faremo queste cose ci sentiremo migliori ci piacerà no noi stessi. Però il mondo va avanti, la civiltà. I progresso, o chiamatelo come volete, non aspetta D'Annunzio che per di salvare le pietre del Partenone accetta di cambiare un pezzo. Quando del Partenone passa gli anni sono uguali e bene che i non contaminano gli operanti buono onesto debbono aver e i spazio in cui possano muoversi e restituire verde a vecchie fumanità stanco, la terra si rinnoverà bene se è amore più di fare e chiacchiere che vi sarà.

Agli operanti non resta che seguire quello che dice Ennenbrecher, una strada e i luogo sacro di una «vangelica modesta» servendosi di quegli impianti





La pittrice al cavalletto

acquirenti, ma anche di adeguare attrezzature e demaniare a esigenze stilistiche di una pittura troppo tempo rapinata e sconvolta.

Si è conosciuto così un nuovo Marina Vacca, una stagionatura che avrebbe raffinato anche l'occhio guardingo e sospettoso di Gerardo Sacco e gli avrebbe fatto supporre che la seconda metà di [illegible] avrebbe portato l'angusta [illegible] il centro di tutte quelle attrazioni che solamente [illegible] un soggiorno [illegible] e [illegible] parco la gamma dei suoi mari di [illegible], ed ora quelli che soltanto il cielo, a parte i colori, [illegible]



Particolare del Club-House



Il Civ&Hotel

Vedrà e anche ideata e realizzata per un uomo adagio di contrasto adatto a un bambino piccolo di cinque o sei anni come un bambino vigliacco, ma anche un po' bisognoso e di cui è anche un po' troppo impossibile [illegible]

Eraldo Miccia

Il campo di gelsi fiorisce dalla sera a.



L. 13000

1971

SECRET

CAT'LIE

16


datacolor
SPYDERCHECKR
datacolor
SPYDERCHECKR


TIFFEN Color Control Patches
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3:Color
Black


TIFFEN Gray Scale
A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19
R G B W G K C Y M


TIFFEN Color Control Patches
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
a/Color
Black


A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19
R G B W G K C Y M
TIFFEN Gray Scale