CARTE SEGRETE

17

giovane narrativa italiana · ALDO ROSSELLI

José Lezama Lima

HANS HARTUNG

Giulio Carlo Argan

Georges Charbonnier

JULIO CORTAZAR ✻

POLICRITICA

ALEKSANDR TVARDOVSKIJ

AUTOBIOGRAFIA POSTUMA

1880 · 1972

LA DOPPIA INCHIESTA

SULLA CONDIZIONE OPERAIA

di

KARL MARX
ENZENSBERGER
KARSUNKE
WALLRAFF

con disegni inediti di **ENGELS**

RAFAEL CANOGAR

CREATICURGIA
dal diario dell'avvocato

Mario Socrate

SAGGI di un PENSARE POETICO

un romanzo di POSTICIPAZIONE

GIORGIO SAVIANE

quel milionesimo di secondo

TRE POETI DALL'ALBANIA

DIECI POESIE DI **ALBERTO MAGNELLI**

LIBRIDINE → LAVOR STORY

GENNAIO MARZO 1972

LE DATE di CARTE SEGRETE

17	marzo 1972
18	giugno 1972
19	settembre 1972
20	dicembre 1972

I DATI di CARTE SEGRETE

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

Da versarsi sul c. c. postale 1-51220 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza d'Aracoeli, 6
00186 ROMA - Tel. 67.90.146

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione amministrazione: P.za d'Aracoeli, 6 Tel. 6790146
Direttore: **Domenico Javarone** — Vice-Direttore: **Gianni Toti**
Redatt.: **Luigi Pascutti** - Segretaria di redaz.: **Marina Javarone**

Le arti visuali sono a cura di **Giancarlo Serafini** - Galleria « Il Collezionista d'arte contemporanea », via Gregoriana 36, Roma, tel. 682.786.

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

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

Giacomo Debenedetti
Premio speciale
Viareggio 1971
all'opera critica

Il romanzo
del Novecento

Premio
Prato 1971

Garzanti

71/59

i grandi premi internazionali

Saint VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

**IL COLLEZIONISTA
D'ARTE
CONTEMPORANEA**

00187 ROMA
VIA GREGORIANA, 36
TELEFONO 682786

in permanenza opere di

ARP • CAMPIGLI • COPPOLA M.
DELAUNAY S. • GONZALEZ J.
HARTUNG • MAGNELLI • SCORDIA
STRAZZA • TAPIES • WOTRUBA

Carlo Bestetti Edizioni d'Arte

IL TESORO DI TARAS

di Carlo Belli

Dalla [illegible] del Museo nazionale di Taranto [illegible] in Italia [illegible]

[illegible] pagg. con [illegible] illustrazioni e [illegible] tavole a colori. Formato [illegible]
L. [illegible]

CIVILTÀ RUPESTRE IN TERRA JONICA

di Cosimo Damiano Fonseca

Tra il X e il XIII secolo [illegible] del Medioevo [illegible]

[illegible] pagg. con [illegible] illustrazioni e [illegible] tavole a colori. Formato [illegible]
L. [illegible]

IN TERRA DI TARANTO

di [illegible] [illegible]

Le [illegible] [illegible], le [illegible] [illegible] [illegible], i castelli [illegible] [illegible] [illegible] da [illegible] in terra di Taranto, alle città grande e viva, [illegible] e di [illegible], [illegible] e [illegible], [illegible] e [illegible] si [illegible] in [illegible] [illegible] del [illegible] di [illegible] la [illegible] di [illegible] e [illegible] d'un [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] nella sua [illegible] [illegible], [illegible] nella sua [illegible] [illegible] e [illegible].

413 pagg. con oltre 300 illustrazioni e 32 tavole a colori. Formato 26 x 30. L. 18000

ARCHITETTURA BAROCCA A LECCE E IN TERRA DI PUGLIA

di Maurizio Calvesi e Mario Manieri Elia

Il barocco pugliese, come campione del più specifico fenomeno [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] e [illegible] i [illegible]. Le [illegible] [illegible] e il [illegible] [illegible] della [illegible] nel periodo [illegible]. La [illegible] [illegible] delle [illegible] [illegible] [illegible] del [illegible] dell'artista dalla [illegible] [illegible] [illegible] e [illegible] [illegible] del [illegible] [illegible], sono [illegible] tra i temi [illegible] [illegible] in questa [illegible] indagine.

288 pagg. con oltre 500 illustrazioni. Formato 26 x 31. L. 15000

ITALIA

di Guido Piovene
Nuova Edizione 1973

In questa splendida «scoperta italiana» Guido Piovene mette a fuoco, con sensibilità di scrittore e [illegible] di saggista gli aspetti più [illegible] e [illegible] di un Paese antico e moderno, [illegible] alle sue tradizioni e proiettato verso il futuro.

288 pagg. con 252 illustrazioni in bianco e nero e 16 a colori. Edizione plurilingue: italiana, inglese, francese e tedesca. Rilegatura in tutta tela. Formato 26 x 30. L. 25000

Fiera di Messina

campionaria internazionale

ogni anno in agosto

Tutti i settori merceologici
Mostre estere
Mostre particolari
Convegni e congressi

La Fiera di Messina è lieta di dare il benvenuto a quanti, operatori economici, tecnici e visitatori, vorranno onorarla della loro presenza e del loro interesse

RIDUZIONI FERROVIARIE E MARITTIME

Informazioni: E. A. FIERA DI MESSINA CAMPIONARIA INTERNAZIONALE - Telef. (090) 54.451 - 45.042

CARTE SEGRETE

Anno VI — GENNAIO - MARZO 1972 — n. 17

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Vice Direttore GIANNI TOTI

Edizioni di Carte Segrete

Carte segrete

KARL MARX, YAAK KARSUNKE, GÜNTHER WALLRAFF: La doppia inchiesta sulla condizione operaia (1880 e 1970), con disegni satirici di **Friedrich Engels**, 41

JOSÉ LEZAMA LIMA: Le chimere del desiderio (Presentazione e traduzione di g.t.), 58

ALEXANDR TVARDOVSKIJ: Autobiografia (Presentazione e traduzione di **Carlo Frabbrucci**), 78

GIORGIO SAVIANE: Due redazioni di racconto (Presentazione di g.t.), 91

MARIO SOCRATE: Tropi d'un percorso poetico, 99

MIGJENI, ARSHI PIPA, ISMAIL KADARE: Tre poeti albanesi (Traduzioni e note di **Bonaventura Menna** e **Arshi Pipa**), 113

ALBERTO MAGNELLI: Dieci poesie inedite, un'intervista di **Lorenza Trucchi** e due lettere, 123

Dialettica tra macchia e fondo nella pittura di Jean Fautrier in un'analisi di **Giulio Carlo Argan**, con un monologo a cura di **Georges Charbonnier**, 145

Carte scoperte

Robinson non vuol crescere (o della società) di **Elio Mercuri** 131
Il romanzo nella giovinezza 143
Il secondo Duce 147
Brevità come di **Aldo Rosselli** 153
Rafael Canogar, primo premio di pittura alla Biennale di São Paulo di **Miranda D'Amico** 170
Libridine 173
Consiglio letterario segreto 176
L'avvocato del diavolo: spettacologia e retrodiattiva di **Gianni Toti** 180
Il giornale degli scrittori 183
Vecchi indegni « fuori di età » 188
Un poeta nato a 73 anni 192
Il mistero assassinato 197
I Creditori del Porcospino 199
La metamorfosi su Bruno Schulz di **Franco Va[illegible]** 215

Le recensioni sono a cura di **Gabriella Baroni Falli, Giovanni Torre, Franco Cordelli**

Illustrazioni

ALBERTO MAGNELLI, 15, 17, [illegible], 23, 25, 27
FRIEDRICH ENGELS, 41, 46, 49, 57, 58, 60, 72
CARLO LEVI, 87
JEAN ARP, [illegible], 111
HANS HARTUNG, 125, 131, 132, 133, 137, 139
GINO DE DOMINICIS, 143
LUCIANO FABRO, 145
GIUSEPPE PENONE, 147
JANNIS KOUNELLIS, 149
EMILIO PRINI, 151
RAFAEL CANOGAR, [illegible], 157, 158
SONIA DELAUNAY, 162
ANTONI TAPIES, 165
ANTONIO SCORDIA, 167
MARIO COPPOLA, 180
SERGIO LOMBARDO, 181
GUIDO STRAZZA, 183

Dieci poesie inedite

un'intervista e due lettere di

Alberto MAGNELLI

maestro dell'astrattismo

In omaggio alla memoria di **Alberto Magnelli**, *abbiamo raccolto poesie inedite, lettere, note e disegni che* **pubblichiamo**. *La documentazione e la testimonianza che l'artista donava con amicizia in una sua lettera hanno la loro spiegazione nella lontananza di Magnelli dall'Italia, lontananza prolungata al tempo dei contatti parigini con Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Léger, Delaunay, e poi definitiva a Parigi dal* **1931**, *l'anno in cui,* **dopo un viaggio** *a Carrara, inizia la famosa serie dei dipinti «Pietre». Il suo stile, nato nel periodo di Kandinsky e di Delaunay, non si adegua alle scomposizioni cubiste e al dinamismo futurista, restando personale e autonomo nell'astrattismo di ordine geometrico di cui si fa iniziatore fin dal 1915, nei primi, dunque. Nel 1922 si rivolge verso un figurativo molto particolare dove si ravvisa una certa vena di «pittura metafisica», per poi in «Pietre 1931» ritornare al preferito rigore geometrico dei «valori astratti» «non fine a se stesso — com'egli amava dire — ma come struttura base su cui cercano e trovano intenso posto l'evoluzione e tutto il tono di rispondersi che ne fanno un'opera d'arte nel senso più assoluto della parola». Ma le sue appassionate ricerche, pur abbracciando un cinquantennio di storia della pittura, è possibile conoscerle a largo intervallo in Italia, dove gli dedicarono importanti «retrospettive» personali come quella della* **Biennale** *veneziana del 1950 e del 1960 e quella del 1963 a Palazzo*

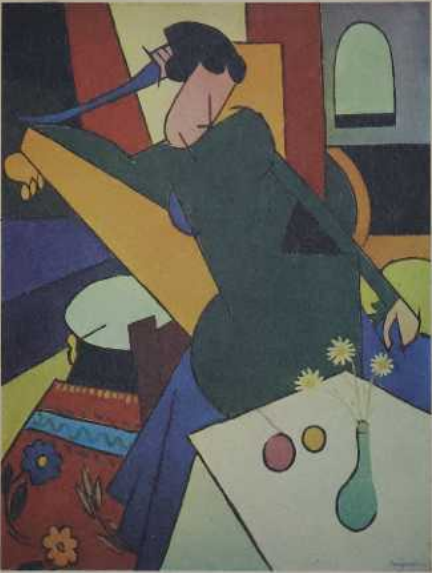
Strozzi, per arrivare alla grande personale retrospettiva postuma del 1970 alla Galleria «Il Collezionista» di Roma. Ma da Parigi a New York, da Liegi a San Paolo del Brasile, da Copenaghen a Colonia — per citare le città dove le sue opere sono apparse più spesso — il suo è stato un discorso continuo, coerente, stimolante per generazioni di artisti, di critici, di amatori. A questo discorso offriamo qualche punta d'appoggio e d'altra parte riveliamo per la prima volta l'altro aspetto della creatività di Magnelli, aspetto peraltro strettamente collegato col primo: quello del poeta angosciato, irridente, a suo modo e a suo tempo «arrabbiato». Le poesie appartengono al periodo 1938-1941: noi ne siamo venuti in possesso nel 1971.

Giancarlo Serafini

Riportiamo quella che è stata l'unica intervista concessa da Magnelli al suo ritorno a Roma dopo trent'anni di assenza, nel giugno del 1966.

Sono trent'anni che Alberto Magnelli non tornava a Roma. «È dal '36 — mi dice — *che mancavo, e del resto allora ci restai ben poco che tirava un'aria che non mi si confaceva davvero*». Magnelli è un buon conversatore, cordiale, aperto, facile ai ricordi, con una memoria assai lucida per i suoi 78 anni, «portati benissimo», e che non si indovinerebbero mai nel suo aspetto ancora solido e nella voce limpida di puro toscano, anzi di fiorentino schietto.

Mentre parlava pensavo che questi cari e «maledetti toscani» sono un po' tutti uguali; vanno per il mondo, stanno anni e anni all'estero, a Parigi o a New York, a Londra o a Buenos Ayres, e a sentirli sembra che abbiano appena svoltato l'angolo di Piazza della Signoria, e non solo l'accento resta identico, inscalfibile, ma quel loro cristallino modo di ragionare, tanto rettilineamente logico da parere, talvolta, semplicistico. Così anche Magnelli. «*Sì* — racconta — *si era nel 1914, avevo già dipinto i miei quadri astratti (ma poi*

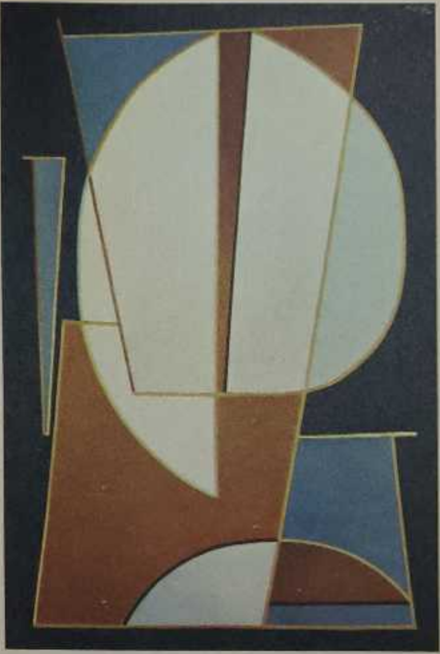


Femme assise, 1914

cos'è l'astratto? Son parole, ma questo gli è un altro discorso!) e un giorno incontro Palazzeschi e mi dice: Io vado a Parigi perché non vieni anche tu? E così si andò alla stazione: si prese il treno delle quattordici. Ed eccoci a Parigi, e lì troviamo Picasso, Max Jacob, Léger e l'Apollinaire che mi trovò subito uno studio; tutti insomma e di guerra non si parlava ancora e io stetti qualche mese e ci si capì in fretta. Del resto io le mie idee già le avevo e Parigi mi insegnò poco, quasi nulla... Parigi mi ha portato soprattutto degli amici, dei cari amici ».

Sembrano delle *boutades* ed invece, in certo senso, fu così. I veri, se non proprio gli unici maestri di Magnelli furono Giotto, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Masaccio e più di tutti Piero della Francesca, dal quale apprese per sempre « il gran gioco degli spazi vuoti e degli spazi pieni ». Disegnando e dipingendo forsennatamente, prima nel suo piccolo studio fiorentino e quindi a Parigi e poi ancora in Italia dove era tornato allo scoppio della guerra, Magnelli divenne il primo pittore non figurativo italiano ed uno dei precursori dell'astrattismo. Kandinsky, Kupka, Malevic, Mondrian e Magnelli arrivarono all'astrazione per vie diverse e saranno infatti proprio queste diverse partenze e questi primi e diversi risultati a segnare le strade difformi, e spesso quasi opposte, dell'arte astratta.

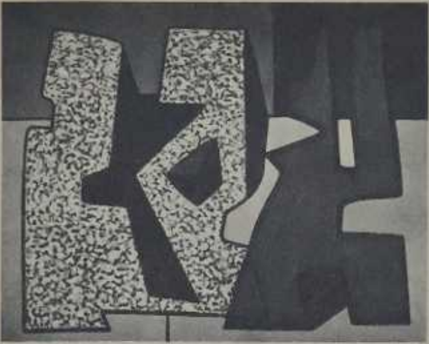
Preso atto della crisi storica dell'oggetto, che in quei tempi pareva al suo culmine, Magnelli si orientò verso una « autorappresentazione» di forme inedite ma concrete, senza richiamo con la realtà obiettiva. In tal senso l'arte astratta di Magnelli si accomuna alla musica e all'architettura ricorrendo a figure ideali e non a immagini tratte o desunte dal mondo reale. All'opposto quindi dell'emotivo, o se si preferisce dall'espressionista Kandinsky, Magnelli è quasi un platonico, tanto la bellezza delle sue forme geometriche è al di sopra di ogni causa logica e di ogni stimolo dei sensi, e le sue opere, rigorosamente costruite secondo un antico, nativo senso architettonico, sono sempre il prodotto di una lunga meditazione e contemplazione. Ecco perché Magnelli è, direi per costituzione, nemico della fretta e, di conseguenza, avverso a certi « giovani leoni » della pittura d'oggi, sempre



Coordination, 1957

in frenetica corsa verso l'attualità ed il successo immediato: « *L'arte è un mestiere duro e difficile.* — Seguita a ripetere e per un attimo la sua voce si vela di una certa mestizia. — *L'arte non può correre, deve andare lentamente, solo per i geni è diverso, ma di geni ne nasce uno ogni secolo. La cronaca e l'arte hanno due tempi diversi, e voler andare dietro il successo è un errore che fanno troppi giovani, senza contare che questo successo, raggiunto in fretta, va via anche in fretta e così si forma un giro vizioso e l'arte non ci aiuta più a vivere, non ci rasserena più* ». Gli ricordo a proposito di questo suo concetto consolatorio e catartico dell'arte, le belle parole scritte da Arp: « *Dans les années de Tênèbres irréelles de 1941 et 1942 la réalité de la beauté fut la seule consolation de notre petit cercle à Grasse. Sonia Delaunay, Sophie Taeuber, Susi Magnelli, Alberto Magnelli et moi faisions partie de ce cercle. Durant ces années Magnelli connut une abondance de projets qu'il exécute, à present, avec la plus grande maîtrise. Ce travail insouciant l'unit à l'art populaire des grandes Epoques...* » Ma l'arte popolare, — intesa come la intendevano gli artisti del nostro Quattrocento, e cioè un'arte che integrandosi all'architettura avesse una funzione pubblica e, quindi altamente decorativa — è un'altro argomento che sta molto a cuore a Magneli; e si capisce che egli è con Léger uno dei pochissimi pittori « popolari » del nostro tempo. Una prova, anche questa, della continuità di una tradizione. Da Giotto a Masaccio a Piero, l'arte italiana ha infatti sempre cercato lo stile nella forma solenne ed architettonica. Tuttavia questo stile, questa superiore concezione della bellezza, come la intesero quei grandi, non fu mai un dilettoso estetismo privato o aristocratico: c'è nell'epoca aurea della nostra pittura, un che di plebleo (« la spaventosa bellezza plebea di Giotto» come scrisse stupendamente Carrà) che è appunto il senso e il segno di un ordine interiore, augusto, e sereno, perseguito da una schiera sublime di artisti-artigiani.

Murillo Mendes che ci ha dato la più illuminante, completa e appassionata monografia sul pittore (*Magnelli*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1964) e ne ha ricostruito tutto l'*iter*, ha osservato che Magnelli « *una volta trovato il suo*



Variations n. 4. 1959

linguaggio personale non lo ha deformato non lo ha adattato » ed ha conservato il proprio stile irreversibile, fermo su di una « *lunga meditazione, sempre sviluppata e sempre ripresa, intorno alla forma* ». Sta di fatto che Magnelli da più di cinquant'anni persegue un'arte chiara, ordinata estremamente coerente, persino costante, di una ammirevole disciplina formale; una disciplina che si è manifestata anche nella parentesi figurativa, tra il 1920 e il 1930, allorché il pittore pur tornato come era nell'aria del tempo, alla realtà visibile, non divenne mai naturalistico e diede a quelle sue composizioni quasi il valore di esercitazioni architettoniche. E così, quando nel '32-33, riprendendo a dipingere astratto, creò la bellissima serie delle *Pierres*, portando un soggetto realistico sul piano tutto mentale di una figurazione immaginaria, Magnelli seppe evitare, proprio in forza del suo culto per la forma astratta e monumentale, un certo qual richiamo alla tendenza surreale, allora in voga. Sta di fatto che il posto di Magnelli nell'arte moderna è del tutto particolare e sempre segnato da uno spirito di non conformismo e di indipendenza perfino rispetto ai movimenti di avanguardia. Così Magnelli non solo non ha partecipato al futurismo e alla metafisica, ma non si è legato né al cubismo, né al dadaismo, né al surrealismo. Egli è rimasto un isolato, pur riuscendo tuttavia ad essere, nel medesimo tempo, uno dei protagonisti dell'arte contemporanea ed anche quando fece parte del gruppo *Abstraction Création*, del quale fu senza dubbio la figura più rappresentativa, operò dentro una tendenza, quella astratta, che in Francia era abbastanza impopolare ed impura (i pochi astratti francesi, Herbin o Hélion derivano dal cubismo e dall'orfismo) e che difatti radunava nelle sue file piuttosto gli stranieri. Ma, d'altro canto, fu proprio questa fedeltà alla nostra tradizione, questa fede nella solennità e nella perfezione dei grandi costruttori e affreschisti del passato, a fare sì che Magnelli fosse subito riconosciuto all'estero come uno dei maggiori pittori italiani. Jean Cassou ha scritto: « *Magnelli possiede una scrittura di bronzo. Questo termine di scrittura può stupire. Ma penso ad una scrittura toscana, una scrittura latina, fatta per la grandezza determinata e stabile, a una sintassi piena e massiccia, senza pentimenti né fioriture, destinata a esprimere ciò che esprime, ciò che si impone. Penso alla più pura, alla più esatta e più giusta delle retoriche* ».

Nel 1960 Magnelli espose alla Biennale. Aveva una sala molto bella, ma troppo sobria, troppo ordinata, pur nella sua forte liricità cromatica, per il gusto informale del momento, cosicché nessuno pensò allora che egli meritasse il « gran premio di pittura ». E credo di essere stata la sola a dolermene in un articolo pubblicato ne « L'Europa Letteraria ». Tra pochi giorni, alla Biennale, nella scia di un ritorno alle forme pure e concrete, ammireremo « gli astratti del Milione »: sarà una mostra degnissima e in certo senso riparatrice, ma che ci fa ancor più desiderare di vedere storicamente classificato il primo nostro pittore astratto: e più che un ripensamento critico sia un riconoscimento verso uno degli artisti più di avanguardia e, insieme, più classici.

(« La Fiera Letteraria » 1965)

Lorenza Trucchi

Due lettere

Due lettere, una del 1965 indirizzata a un critico d'arte, l'altra a Giancarlo Serafini nel 1970, testimoniano la ricerca incessante di Magnelli, la sua coerenza e la sua purezza di artista appena velate dalla delusione per la sorte dei suoi insegnamenti e per le « confusioni » della critica.

MAGNELLI
15 Rue Ernest Renan
Bellevue-Meudon (S. et O.) - Tel: OBS: 13-23
12.12.1965

Caro B.,

Mi dispiace non averLe risposto prima, ma sono stato una quindicina di giorni assente in Svizzera, dove a St. Gallen si è aperta una mia esposizione il 4 dicembre e che durerà sino alla fine di gennaio.

La Sua lettera mi è stata bene rispedita là, ma non è giunta quindi è ritornata qui. Ecco perché del mio silenzio.

Quanto mi dice a proposito del Suo testo di farlo sortire in una piccola monografia che farà un editore di Roma, con tutte le foto che Lei possiede e che mi pare faranno uno scalamento atto al Suo testo: Sarà così un libro che servirà — come giustamente Lei dice — in modo più completo alla storia dell'Arte. Trovo che ha avuto un'ottima idea, e che questa Sua monografia, sarà molto utile anche in Italia; dove, purtroppo sia per la mia lunga assenza (*forzata*), sia per quella mancanza di precisione e di serietà nel fare il vero lavoro di VERITA', a proposito dell'evoluzione e delle date di creazione, così vi è una confusione troppo di cattiva lena e che sfigura in modo assoluto lo sviluppo e lo storico che è bene una delle cose principali, per la « storia vera dell'arte ».

Non parlo solamente di quei critici di una certa età — anche di quelli vedi Venturi che sono già decessi —, e che anch'essi purtroppo hanno creato questa confusione dando ai giovani critici tutto in pasto, degli errori fondamentali sui quali gli altri, — senza fare il loro lavoro di esattezza e di ricerche —, ora continua a fare gli stessi sbagli a tutto svantaggio e della verità e della storia ITALIANA dell'arte. Lei sicuramente si ricorderà, poiché ne parlammo insieme a Locarno, di quello che continua ad arrivare ancora in Italia, a proposito sia di me e di quei pittori che sono venuti bene una quindicina di anni dopo; e che si continua, — sempre per mancanza di cognizione e di ricerche esatte —, a far passare come se sieno stati essi a fare (dunque dopo ben lunghi anni di me) in Italia, l'arte cosiddetta astratta. Non è beninteso per screditare il lavoro di tali pittori. Però la mancanza di precisione storica di troppi critici, ha creato questa confusione a tutto svantaggio della più chiara verità. E questo bisogna con grande autorità e franchezza rimettere al suo posto a beneficio generale. Non è poi cosa così poco importante se già nel 1914-15, vi fu in Italia — in modo assolutamente isolato e senza possibilità di contatti, a fare di suo proprio coraggio e iniziativa, quell'arte astratta, che avanti nessuno aveva fatto né immaginato.

……

MAGNELLI Bellevue-Meudon (92) 25.4.1970

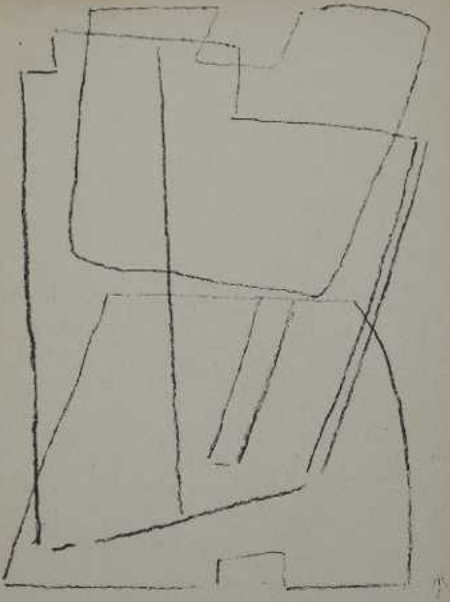
Caro Serafini,

La sua buona lettera manoscritta mi ha fatto infinitamente piacere. L'ho tradotta subito a mia moglie e poi essa l'ha riletta da se stessa ed essa pure ne è stata molto contenta.

Fa piacere di essere compresi e di sentire che la propria campana può suonare senza fenditure.

Certo, si è suonato per un sì lungo tempo; si è suonato per se stessi avanti tutto. Bisogna essere sicuri di poter tirare la corda, sino alla fine e senza mai pensare che vi sarà un fine.

La « fine» è di poter toccare come si deve: tenere la massima e più chiara tensione, variando i temi che sono a no-



Disegno a matita, 1965

stra disposizione, e col sentimento di farsi comprendere, senza fare mai delle concessioni sempre pericolose.

L'arte ha bisogno di muscoli mentali continuamente svegli. Non si può mai dimenticarsi; si deve continuamente osservare di non lasciarsi prendere da quella ricchezza che così sovente è effimera, senza fondo.

Lei mi ha fatto degli elogi, forse troppo grandi.

Ho fatto e fo, quello che ogni essere dovrebbe fare e con la massima coscienza, per raggiungere un resultato positivo per toccare e saper toccare dove e come è necessario. L'uomo non è una macchina che fa a ripetizione la stessa cosa o lo stesso pezzo. Bisogna cercare di non cascare. Anche farsi male. Ma, che non lo si deve fare vedere.

Se si è tentato di dare; se si è raggiunto la maniera di non apparire — il più possibile — falsi; allora è digià una grande cosa. I trabocchi sono tanti durante una lunga vita! Se uno ne ha evitati in una certa quantità, e se delle anime hanno compreso tale missione, — allora vuol dire che quel certo livello così difficile — non dico a raggiungerlo ma a sfiorarlo —, il passo era solido e lo scopo altrettanto.

Quindi la sua lettera caro Serafini mi ha fatto un vero piacere. Spero che tale sensibilità, in più della sua, si sia sviluppata in altri a Roma.

Questi « italiani» così difficili; e così disposti sempre e troppo sempre a criticare!!! (Ma grandi anche quando criticano...).

Il viaggio di ritorno fu ottimo. Il nostro soggiorno fu altrettanto gradevole, molto anche per tutta la vostra ottima volontà ed il vostro aiuto.

Di ritorno, ho avuto subito molto da fare; il lavoro, in più mi ha subito ripreso, ed ho potuto realizzare certi progetti che erano ancora dei disegni.

Tengo a dirle che ho parlato della sua e vostra idea di una esposizione con Sonia Delaunay. Le ho parlato della vostra Galleria e di quanto e come fate le cose.

Dieci poesie

OPERATION

Encadrer les spirales d'un bourdon
Pour passer la soirée ivre
J'ai accompagné ma canne en promenade.

Il ne reste q'un voile à la statue absente;
Verte est la poignée de la fenêtre aveugle
Branche de l'activité isolée.

Tomber sérieusement ahuri;
Le canal, — surexcitation physique;
Achever jusq'au fond la grève.

La victoire sur les monstres,
La distraction de l'insulte,
L'épingle insurmontable,
Carcasse d'éponge,
Empereur solitaire.

OPERAZIONE

Inquadrare le spirali di un bordone
Per passare la serata ubriaco
Ho accompagnato il mio bastone a passeggio.
Non resta che un velo alla statua assente;
Verde è la maniglia della finestra cieca .
Ramo dell'attività isolata.
Cadere gravemente stordito,
Il canale, — sovraeccitazione fisica;
Portare a termine fino in fondo la spiaggia.
La vittoria sui mostri,
La distrazione dell'insulto
Lo spillo insormontabile
Carcassa di spugna
Imperatore solitario

LES GESTES INUTILES

Un pont d'un arc léthargique
Qui fait souffrir d'amour perplexe
Les éperons divisés,
Poils en futaie infructueuse
Jambes ouvertes,
De terre antivierge,
D'un corps étendu,
En fleuve tourmenté;
Sexe de rocaille musqueuse,
Qui sèche poreux l'été.

I GESTI INUTILI

Un ponte di un arco letargico
Che fa soffrire d'amore perplesso
Gli speroni svitati,
Peli in boschi infruttuosi
Gambe aperte,
Di terra antivergine,
Di un corpo disteso,
In fiume tormentato,
Sesso di pietruzze muscose,
Che prosciuga poroso l'estate.

PLUS OBSESSION

Une terre mouillée
Une terre noire
De désespoir
Une terre de toutes les larmes
Accumulées
Une terre de fange
Plongée dans l'éternelle pourriture
Une terre abandonnée de l'espoir
De jour noir
De nuit
Sans bruit
Ami

Une terre remplie de boue
Amalgamée de sombres histoires
Pas sur les pas
De courage
Et de désespoir

Terre qui a pleuré et qui pleure
Qui est compagne dans le sanglot
De proche
Et de loin

Qui contemple le mutisme engourdi
Le tremblement de la pauvreté
Et l'éloge de l'orgueil

Une terre amère
Qui attend sa destinée
Qui est sincère
Dans toutes les minutes
Avares
Ou prodigues

Terre mouillée
Terre de fange
Terre de toutes les larmes
Accumulées

PIU' OSSESSIONE

Una terra bagnata
Una terra nera
Di disperazione
Una terra di tutte le lacrime
Accumulate
Una terra di melma
Immersa nell'eterna putredine
Una terra abbandonata dalla speranza
Di giorno nero
Di notte
Senza rumore
Amico
Una terra ricolma di fango
Amalgamata di storie fosche
Passi su passi

Di coraggio
E di disperazione
Terra che ha pianto e che piange
Che è compagna nel singhiozzo
Da vicino
E da lontano
Che contempla il mutismo intorpidito
Il tremore della povertà
E l'elogio dell'orgoglio
Una terra amara
Che aspetta il suo destino
Che è sincera in ogni minuto
Avaro
O prodigo
Terra bagnata
Terra di melma
Terra di tutte le lagrime
Accumulate

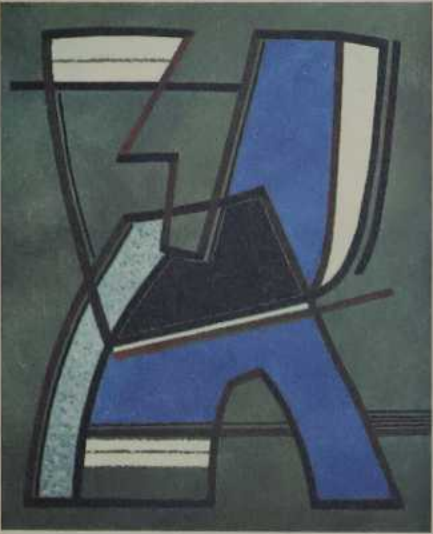
PARFUM

L'amour payé
A l'heure
          De ton désir, — car
C'est rouge
Pour toujours
L'éternelle balance-incompréhension

Tu n'appartiens à personne
Même
          Dans l'orgasme
Tu sors du bordel comme tu y es entré
Sans discussion

Tu peux aimer tout le monde immonde
Avec le même soupir
Et donner ta fleur précieuse
Avec un sourire de maitrise

Le soleil passe à travers les rayons
De ton désir sans servitudes
Tu n'écoutes plus la voix monotone
Ni la lutte pour l'autorité



Volontaire n. 3. 1962

Le cyprès est roi dans la campagne gelée
Et le parfum de la mégère
Est dans tes mains
Autour de tes narines
Dans l'air qui t'enveloppe
Sur la manche qui a frotté ses seins

L'odieuse discussion
Les inutiles paroles
                L'obligation
Tout est un souvenir lointain

Seule
La bouffée du lupanar
Est la soeur de ton indépendance

PROFUMO

L'amore pagato
All'ora
        Del tuo desiderio, — poiché
È rotta
Per sempre
L'eterna bilancia-incomprensione
Tu non appartieni a nessuno
Perfino
        Nell'orgasmo
Tu esci dal bordello come ci sei entrato
Senza discutere
Tu puoi amare tutto il mondo immondo
Con lo stesso sospiro
E dare il tuo fiore prezioso
Con un sorriso di padronanza
Il sole passa attraverso i raggi
Del tuo desiderio senza eroismi
Tu non ascolti più la voce monotona
Né la lotta per l'autorità
Il cipresso è re nella campagna gelata
E il profumo della megera
È nelle tue mani
Intorno alle tue narici
Nell'aria che t'avvolge
Sulla manica che ha strusciato i suoi seni
L'odiosa discussione
Le inutili parole

L'obbligo
Tutto è un lontano ricordo
Sola
La vampata del lupanare
E sorella della tua indipendenza.

GOÛTS

Desolé de déplaire
Aux amis
Aux ennemis,
Aux indifferents

Je ne serai jamais
Uraniste
Voir pédéraste
Sodomite
Tante
Tapette
Guitarre

Même si les femmes de chair
Disparaissaient
Je ferai une dette
Pour acheter cher
Une de ces femmes en caoutchouc
Aux arcades du Palais Royal
Avec poils
Qu'on remplit d'eau chaude
Pour ne pas se meprendre

Il y aurait toujours
Des tétons à tripoter
Une fissure
Pas remplie de fiente
La complète
Soumise paresse
Et des Yeux
Qui ne vous jugeront pas
Quand l'antenne
Redeviendra égoïste

Membre de la
« SOCIETE DES OISEAUX »
Pour les femmes
Synthétiques

GUSTI

Desolato di dispiacere
Agli amici
Ai nemici
Agli indifferenti
Io non sarò mai uranista
O pederasta
Sodomita
Froscio
Checca
Guitarre.
Anche se le donne di carne
scomparissero
M'indebiterò
Per comprare a caro prezzo
Una di quelle donne di gomma
Sotto i portici del Palais Royal
Coi peli
Da riempire d'acqua calda
Per non confondersi.
Ci saranno sempre
Mammelle da manipolare
Una fessura
Non piena di escrementi
La completa
Sottomessa pigrizia
Ed occhi
Che non vi giudicheranno
Quando l'antenna
Ridiverrà egoista
Membro della
« Società degli uccelli »
Per le donne
Sintetiche

LIGNES DE LA MAIN

Si tu as l'ardeur d'une mesure juste
Qui embrasse l'espace entre les pôles
Avec l'intuition de la grandeur

Si tu aimes les hommes malgré eux
Avec rouge pieté
Inavouable suavité

Si tu te rends bien compte
Qu'eux ne le sauront jamais
Qu'ils ne pourront jamais répondre

Si l'ombre qui fait ta personne brûlante
Ne sera ni ferme ni contaminée
Mains la lumière d'une limpide source

Si ta douleur enfante un tourbillon de vent
Anges de voile démons en liberté
Promenade ensanglantée par les muses

Si tu ne sais jamais te plaindre
Que tu aies honte de ta faiblesse
Peut-être tu resteras seul toute la vie

LINEE DELLA MANO

Se hai l'ardore di una misura giusta
Che abbraccia lo spazio tra i poli
Con l'intuizione della grandezza
Se ami gli uomini malgrado loro
Con rossa pietà
Inconfessabile soavità
Se ti rendi ben conto
Che non lo sapranno mai
Che non potranno mai rispondere
Se l'ombra che fa la tua persona bruciante
Non sarà né ferma né contaminata
Ma la luce di una limpida fonte
Se il tuo dolore genera un turbine di vento
Angeli di velo demoni in libertà
Passeggiata insanguinata dalle muse
Se tu non sai mai lamentarti
Che tu abbia vergogna della tua debolezza
Forse rimarrai solo tutta la vita.

NOUS AVONS

Nous avons le signe handicap
Dans la fosse noire
Mise en songe longitudinale

Nous avons le regard laborieux
Le ciel endimanché
Predication et voyage à pied

Nous avons tous le même endroit
A la même place
Meravigliosissimo

ABBIAMO

Abbiamo il segno handicap
Nella fossa nera
Messa in sogno longitudinale
Abbiamo lo sguardo laborioso
Il cielo vestito a festa
Predicazione e viaggio a piedi
Abbiamo tutti lo stesso luogo
Allo stesso posto
« Meravigliosissimo »

IMPOTS REDEVABLES

1

J'ai trouvé le soleil dans une impasse
Sans que les autres aperçoivent sa tragédie.

2

L'arbre généalogique
Etait lourdement chargé
De poires pourries.

3

Les glandes de son générateur
Ne grossissaient
Ni porcs sublimes
Ni vaches honnêtes.

4
Les soupirs d'une indigestion idéale

5
Coeurs immaculés
Des légumes d'hiver
Que la gelée gèle
En les embrassant de gel.

6
Les mots quelconques
Se sont condensés dans les cerveaux vides.

7
Besoin atroce de la mer
De se désaltérer avec de l'eau purgative.

8
La voix est passée dans l'armoire
Les habits sont restés flegmatiques.

9
Un astre sentimental
Est tombé dans un verre de menthe amère.

10
Croyant s'endormir
Fatiguée de lumière
L'ampoule s'éteignit
Brûlée sans bruit.

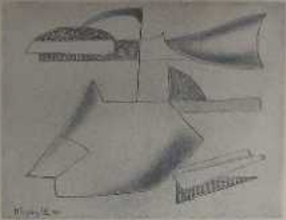
11
Une lettre d'amitié et d'amour
Finit par te demander le charbon de ta cave.

12
Marchant gravement
Habillé en deuil
Suivre la pourriture
De ses propres funérailles.

13
J'ai jeté le regard par la fenêtre
Et je l'ai retouvé devant moi sur la table.

TASSE OBBLIGATORIE

1
Ho sognato di [illegible] su un [illegible] [illegible]
Senza che gli altri contemplassero la sua tragedia
2
L'albero genealogico
Era gestito
Di poco marcio.
3
Le ghiandole del suo genitore
Non impressionavano
Né poeti sublimi
Né vecchie eredità
4
I carpini di un'indigestione ideale
5
Cuori ammuffiti
Dai legami d'inverno
Che la gelata gela
In un alternarsi di gelo.
6
Le parole giubilanti
Si sono condensate nei cornetti usati.
7
Bisogni amici del mare
Da dissetare con acqua purgativa.
8
La voce è passata nell'armadio
I vestiti sono rimasti dimenticati
9
Un gatto sentimentale
È caduto in un bicchiere di menta amara
10
Cucendo d'abbottonamenti
Stanco della luce
La lumaca si spoglia
Bruciata senza bruciare
11
Una lezione d'amicizia e d'amore
Fatta per chiedergli il carbone della sua cantina
12
Comandò giustamente
Vestita a lutto
Seguire la processione
Dei propri funerali.
13
Ho gettato lo sguardo dalla finestra
E me lo sono ritrovato nel [illegible]



Disegno a matita e [illegible] 1931

Disegno a matita, [illegible]

NUAGE SECHE

J'ai brûlé ma vie des richesses anonymes
J'ai déclaré le feu sans lunettes noires
J'ai pris le tabac écrit dans les eaux vives
J'ai déboutonné toutes les plumes et les soucoupes
[larmoyantes

J'ai regardé la mer sans compassion
J'ai refusé les nuages indifférents les larmes de la vigne
[et l'hallucination des titres

J'ai passé le fer à repasser sans fer

J'ai écrit le mot avec l'épingle dans le vide
J'ai trouvé un phare flottant la nostalgie à la recherche
[de sa pierre tombale
J'ai vu l'homme qui n'a jamais mangé le monde inhumain

J'ai dormi longtemps sans parapluie
J'ai noyé l'octobre qui ne voulait jamais finir
J'ai induit des notions au banc muet
J'ai embrassé l'insomnie pendant l'opération

J'ai sculpté en iris le nez de ma concierge
J'ai vérifié une image absente
J'ai lié en fil de zinc les soupirs mutilés
J'ai gratté le frisson de la fleur fanée

J'ai mis l'espérance encendrée dans le salon de ma tante
[morte

J'ai souri par mégarde à un roi de bronze

J'ai lu un livre encore dans la baleine savante
J'ai marché comme un voleur avec des pieds de porc
J'ai vidé une bouteille qui n'avait pas de cul

J'ai ri en carré pour soutenir l'horoscope

NUVOLA ASCIUTTA

Ho bruciato la mia vita con [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
[illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
e l'allucinazione [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
[illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]
Ho [illegible]

LE JOUR APRES LE SIX

Nous sommes tous des renégats
Des intelligences sans profondeur

Nous aimons la lâcheté et l'étroitesse
Nous n'avons ni résolution
Ni énergie
Ni conscience

Nous ne connaissons pas l'hélice plus vaste
Nous manquons d'oxygène
D'hilarante méthode
De fécondation vers le ciel

Humble soi-même et discipline
Spectateur respectable d'une société sans succès

Libre de toutes les puissances
Pas de propriété
Pas de chasteté
Naissance sans vanité

On repose sur l'ignorance compacte
Tourments de l'inutile
Étendue exacte de l'obstacle
Tentations mordantes de la pauvreté

IL GIORNO DOPO LE 18

Gente nata dai naufragi?
Intelligenze senza grandezza
Ignorano la rappresentazione e la gerarchia
Non abbiamo né ricchezza
Né energia
Né potenza
Non conosciamo l'invidia per tutto
Mancheremo d'orgoglio
D'egoismo vissuto
Di fondazione sopra d'asilo
Umile se stesso e disciplinato
Spettatore rispettabile di una società senza successo
Libero di tutte le potenze
Niente beni
Niente castità
Nascita senza vanità
Ci si riposa sull'ignoranza compatta
Tormenti dell'inutile
Tentazioni mordaci della povertà

Illustrata da disegni inediti
di *Friedrich ENGELS*

LA DOPPIA INCHIESTA

di *Karl MARX*
1880

e di *Yaak KARSUNKE*
Günther WALLRAFF
Hans Magnus ENZENSBERGER
1971

SULLA CONDIZIONE OPERAIA

Novanta quesiti
novant'anni dopo
in Germania e in .....

UN ESPERIMENTO DI LETTURA SPAZIALE SU DOPPIA PAGINA

Si propone qui una «lettura spaziale» degli straordinari documenti di questa doppia inchiesta: *il confronto tipografico, pagina accanto a pagina, servirà a prendere atto e coscienza visuali delle corrispondenze, differenze e analogie fra le situazioni storiche e la «condizione operaia» del 1880 e degli anni 1970 in Germania e... a questo punto, anzi a questi puntini-puntini, bisognerebbe aggiungere un terzo piano spaziale, una pagina per l'inchiesta operaia italiana che non è stata ancora fatta, come controschema di quella marxiana del 1880 e di quella del* Kursbuch *del 1970, ma il lettore può tradurre con l'immaginazione e l'esperienza, e scriversela mentalmente accanto alle due pagine delle inchieste distanti nel tempo — novant'anni — ma non nello spazio — sempre la Germania.*

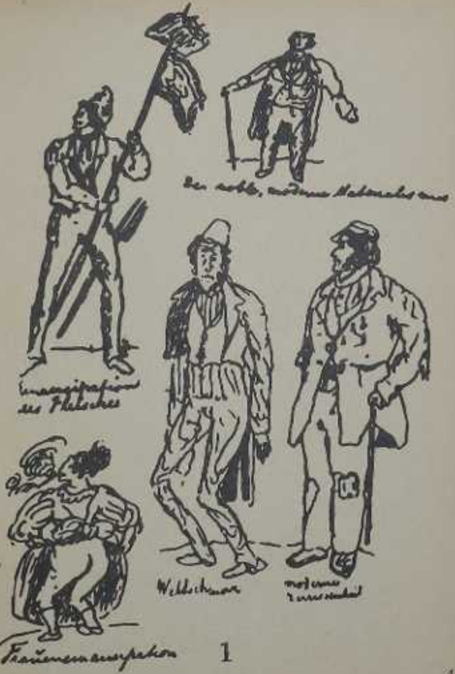
Non si tratta d'altro che di una inchiesta sindacale, *ma la si può anche leggere come un documento «kafkiano» della condizione umana nella nostra epoca, dalla sua pre-industrialità all'industrialità piena e alla* post-industrialità *teorizzata oggi dai* sociologi. *Quasi letterariamente, dunque, — è solo un suggerimento — detectando nella minuzie, nella cura del dettaglio, nella precisione dei «sensi» inquirenti dei collaboratori alla rivista di* Hans Magnus Enzensberger, *i segni dei tempi, l'inquietudine e il senso della tragedia contemporanea: ancora oggi inchieste simili a quelle di Marx sono possibili — che cosa è cambiato? che cosa non è cambiato? che cosa vogliamo cambiare? vogliamo cambiare? O solo scriverne e parlarne? (dico a noi scrittori-lettori di «carte(dis)segrete», velleitari e «militantisti» della cultura etc.).*

Forse qualche sindacalista, qualche gruppo di studiosi, di giovani, operai e studenti, qualche associazione culturale antagonistica (non illusa da circuitazioni alternative *che non siano anche* alienative) *riprenderà questo stimolo sociografico.* Forse... Fors sit. Utinam. Ojalà...

g. t.

I disegni satirici di Engels

Per illustrare la doppia *(e possibilmente multipla)* inchiesta, *nulla di meglio che riprodurre gli assolutamente inediti disegnini satirici di Friedrich Engels. I lettori ricorderanno gli antefatti che* «Carte segrete», *fondò nel numero 4 dell'ottobre-dicembre 1967 quando, dopo la «scoperta» del romanzo del giovane Marx* — Skorpion und Felix — *pubblicò anche epigrammi, atti unici, poemetti e poesie, pastiches linguistici, lettere in versi di Friedrich Oswald o Theodor Hildebrand o Friedrich Engels, (di cui pure «I beduini» e «Florida», due poemetti fantastorico-ideologici accanto alle poesie epigrammatiche di Marx etc.). Oggi che le nostre (dis)segrete*


Der noble, moderne Nationalismus
Emancipation des Fleisches
Weltschmerz
moderne Zerrissenheit
Frauenemancipation

1

[illegible] *Marx e Engels* [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] *Arnold Ruge* [illegible]

[illegible] *Marx* [illegible] *Ruge e Herwegh* [illegible] *il 18 novembre* [illegible] una discussione [illegible] con i Liberi riuniti nella taverna di Walburga (Walburgische Weinstube) e [illegible] [illegible] gradita alla [illegible] Engels che allora si era trasferito da Brema a Berlino, aveva stretto le buone relazioni con i Liberi e con [illegible] le [illegible] sarcastiche che dovevano sollevare [illegible] nell'ambiente intellettuale berlinese. In quel periodo Engels collabora pure nella satira [illegible] di Edgar Bauer il quale gli suggerì la disputa nella taverna con tanta abilità che gli permisero di ricostruire la scena. Ecco [illegible] quello che [illegible] della rivoluzione [illegible] [illegible] di grandi [illegible] al cui [illegible] si formavano le coscienze [illegible] più avanzate. Pochi giorni prima di [illegible] [illegible] il giovane Engels, dopo una conversazione con Hess e una [illegible] [illegible] [illegible] Marx [illegible]. Dopo di che se ne andò a Manchester, quale industriale, si mise in contatto con gli sviluppi dell'industria e [illegible] più complicate dell'economia [illegible] forme. L'interesse del disegno — in cui, da sinistra a destra, si riconoscono rispettivamente Ruge, Buhl, Nauwerck, Bruno Bauer, Wigand, Edgar Bauer, Max Stirner, Meyen, [illegible] e Koeppen — [illegible] [illegible] prima che [illegible] del [illegible], [illegible] Max Stirner, [illegible] questa satira. Lo schizzo della taverna è stato pubblicato per [illegible] da Gustav Mayer in Friedrich Engels in seiner Frühzeit (Berlino, 1920) e da Rjazanov nella pubblicazione del secondo volume della prima parte della sua Marx-Engels Gesamtausgabe.

4) Una delle scenette di Engels con il suo [illegible] (Brema, 20 agosto del 1840, lettera alla sorella Marie). I [illegible] [illegible] [illegible] il numero 4 da «Caro ragazzo» e [illegible] le [illegible] in [illegible] che allora Engels [illegible] per [illegible] le [illegible] Marie [illegible]. Il [illegible] e alle sue [illegible] della famiglia.

5) Ammonizione con [illegible] (Brema, 9 dicembre 1840, lettera a sua sorella Marie). La [illegible] [illegible]: «Cara [illegible], sono molto [illegible] [illegible] non [illegible] [illegible]. Quando mi [illegible] [illegible] e poi [illegible] [illegible]. Mi [illegible] [illegible]...».

6) Schizzo di viaggio (Ostende, 27 luglio 1846, lettera a Marx). Sotto al disegno Engels scrive: «Questo è quello che ci attende ora, nella spiaggia [illegible] a un pubblico di [illegible]». Il [illegible] della lettera [illegible] a Marx [illegible] il [illegible] a Ostende [illegible] per [illegible] e [illegible].

7) Ammonimento [illegible] [illegible] [illegible] Engels [illegible] lettera alla sorella [illegible] [illegible] della lettera, e [illegible]: «Mia cara sorella, non [illegible]...».

2

Novanta quesiti novant'anni dopo Marx

Il « Questionario per operai » scritto da Marx nella prima metà dell'aprile del 1880 in inglese, apparve per la prima volta — nella traduzione francese, e anonimo — il 20 aprile 1880 nella rivista « La Revue Socialiste » il cui direttore Benoit Malon aveva suggerito a Marx questa iniziativa. Inoltre, del questionario « vennero riprodotti 25.000 esemplari e inviati a tutti i circoli operai, a tutti i gruppi e circoli socialisti e democratici, a tutti i giornali francesi e a tutte le singole persone che li richiedevano »[1]. Un articolo della « Revue So-

---

[1] Nota della « Revue Socialiste » alla prima pubblicazione.

cialiste » *del 5 luglio 1880 informa di aver ricevuto alcune risposte la cui pubblicazione tuttavia era stata rinviata fino alla raccolta di un maggior numero di risposte. Non si è arrivati a questa pubblicazione e le risposte quindi sono da ritenersi perdute.*

Hilde Weiss in un suo saggio[2] *del 1936 ha posto l'accento sulla duplice funzione del questionario di Marx. Da un lato esso è un'inchiesta sociale per l'acquisizione di dati la cui differenza principale rispetto alle solite inchieste svolte fino allora dallo stato francese, dalle Organizzazioni da esso incaricate e dalle singole persone e da filantropi privati, stava nel fatto che Marx si rivolgeva esclusivamente e direttamente agli operai stessi. Il* « *Dizionario dell'Economia politica* » *(Parigi 1854) poneva invece l'accento sulla parola* « *inchiesta* »: « Non bisogna permettere a coloro che sono intervistati di partecipare alle rivelazioni ». *I dati sulla condizione operaia rilasciati da imprenditori, ispettori di fabbrica e impiegati amministrativi erano logicamente inesatti e incompleti.*

Oltre all'acquisizione di dati precisi il questionario avrebbe potuto raggiungere un secondo risultato sui cui scrive Hilde Weiss: « *Già leggendo le 100 domande l'operaio, attraverso tutti quei particolari della sua vita quotidiana, apparentemente scontati, si fa un quadro generale della sua situazione. Tentando seriamente di rispondere alle domande diviene cosciente dei condizionamenti sociali delle sue condizioni di vita. Egli acquista una visione della natura dell'economia e dello Stato capitalistico e impara a conoscere mezzi e metodi per la soppressione delle condizioni dell'operaio salariato e per la sua liberazione. Il questionario costituisce quindi la struttura di un testo didattico socialista cui gli operai, con l'apporto delle loro esperienze, danno un contenuto vitale* »[3].

La nostra variante del « *Questionario per operai* » *redatta novant'anni dopo la sua pubblicazione, cerca di mantenere questa duplice funzione del modello originale e di attualizzarlo. Per questo abbiamo richiesto vari dati di cui gli inter-*

---

[2] Hilde Weiss: « L'Enquête Ouvrière di Karl Marx », Rivista di ricerche sociali, Anno V/1936, pag. 76

[3] A.a.O., pag. 86

soldati potevano anche non essere a conoscenza. Le risposte quindi non fornirebbero solo dati sulla loro condizione, ma anche dati sulle conoscenze degli intervistati stessi e che così possono far luce contemporaneamente su un movimento di ambedue.

In questo il nostro modello si differenzia da quei questionari che sotto la formula «analisi della fabbrica» sono stati redatti da diversi gruppi con l'intento di dare una base di documentazione necessaria al loro lavoro nelle fabbriche e nei sindacati. Esemplari sono in questo senso i «Quesiti per un'analisi della fabbrica» *del gruppo di lavoro sindacale del Club Repubblicano di Berlino*[7]. *La loro pubblicazione ha indotto il Signor Walter Sickert, Presidente Regionale del DGB (Deutscher Gewerkschaftsbund, Confederazione dei sindacati tedeschi) e Presidente della Camera dei Deputati di Berlino-ovest, a fare nel giugno 1968 dichiarazioni come la seguente: Questi quesiti corrisponderebbero in parte «alle tecniche di fatto dello spionaggio industriale», costoro che li hanno elaborati «vorrebbero mascherare dal comunismo» e «[illegible] a obiettivi estranei alla rivoluzione»*[8]. *Il Prof. Peter von Oertzen, anch'egli membro dell'SPD (oltre Professore all'Università di Hannover) ha dichiarato invece: «Il questionario redatto dal gruppo di lavoro del Club Repubblicano serve [illegible] di informazioni necessarie a un lavoro sindacale nelle fabbriche. Chi definisce una tale elaborazione come «comunista» dimostra soltanto di non avere nessuna idea delle esigenze di una prassi sindacale e di dover mascherare questa sua ignoranza dietro grossolane ingiurie»*[9].

---

[7] Dal «[illegible] del sindacato nell'azienda? Materiali [illegible] per un'analisi della fabbrica» a cura del gruppo di lavoro del Club Repubblicano di Berlino [illegible].

[8] [illegible]

[9] Vedi [illegible].

Il nostro modello naturalmente non può sostituire il questionario specifico di ogni singola fabbrica. Abbiamo soltanto illustrato alcuni punti importanti quali quello riguardante i lavoratori stranieri e il lavoro delle donne, mentre ne abbiamo tralasciato del tutto, altri come ad esempio sugli apprendisti. Per i dipendenti dei Servizi Pubblici sarebbe necessario un questionario del tutto diverso. Ci sembra tuttavia importante dimostrare la possibilità di presa di coscienza che il modello di Marx adattato alla situazione attuale ci offre — possibilità che manca a un questionario basato soltanto sulla rilevazione di fatti.

Vogliamo ringraziare infine tutti i colleghi e compagni sul cui lavoro abbiamo potuto basarci e che ci hanno aiutati in questo lavoro preliminare.

Tradotto dal ted. / Canosa

Yaak Karsunke-Günther Wallraff

KARL MARX
Questionario per operai

«Nessun governo (sia esso monarchico o borghese repubblicano) ha tentato di svolgere ricerche serie sulle condizioni della classe operaia francese. Queste ricerche ci sono invece sulle crisi dell'Agraria - Finanze - Industria - Commercio e Politica!

L'infamia dello sfruttamento capitalistico rilevata attraverso l'indagine ufficiale del governo inglese, le conseguenze legali di queste rivelazioni (riduzione della giornata lavorativa a dieci ore, legge sul lavoro delle donne e dei bambini ecc.) hanno acuito nella borghesia francese la paura dei pericoli che potrebbe comportare un'inchiesta imparziale e sistematica.

Nella speranza di poter stimolare il governo repubblicano a seguire l'esempio del governo monarchico inglese e di aprire un'inchiesta sui fatti e misfatti dello sfruttamento capitalistico, noi vogliamo con i pochi mezzi a nostra disposizione iniziare un'inchiesta di questo tipo.

Confidiamo nell'appoggio di tutti gli operai in città e in campagna, coscienti che solo loro, con la loro esperienza, possono descrivere i soprusi che devono sopportare; che solo loro e nessun Salvatore inviato dalla Provvidenza, possono energicamente eliminare la miseria sociale che devono sopportare; contiamo anche sui socialisti di tutte le scuole che, aspirando a una riforma della società, devono anche avere l'esatta conoscenza delle condizioni in cui lavora e si muove la classe lavoratrice, la classe a cui appartiene il futuro.

Questi «*Quaderni di lavoro*» sono il primo passo che la democrazia socialista deve compiere per iniziare la trasformazione sociale.

Le cento domande sottoelencate sono della massima importanza. Le risposte dovranno avere lo stesso numero delle domande. Non è necessario rispondere a tutti i quesiti, ma raccomandiamo di rispondere nella maniera più ampia ed esauriente possibile. Il nome dell'operaia o dell'operaio che rispondono non verrà pubblicato a meno che non ci sia un preciso accordo in tal senso, mentre invece ogni intervistato deve comunicare il suo nome e indirizzo affinché in caso di necessità ci si possa mettere in contatto con lui.

Le risposte si dovranno indirizzare al Direttore della «Revue Socialiste» Signor Lecluse, 28, rue Royal, Saint Cloud presso Parigi.

Le risposte saranno classificate e costituiranno la base di numeri unici che la «Revue Socialiste» pubblicherà e raccoglierà più avanti in volume. (La redazione della «Revue Socialiste»).

YAAK KARSUNKE
GUNTHER WALLRAFF
Un questionario per operai

Gli autori del testo che vi presentiamo sanno perfettamente, come i lettori e i redattori di «Kursbuch», che questo questionario verrà letto poco o nient'affatto dai lavoratori. Quindi la nostra iniziativa si affida completamente alla mediazione di lettori che a loro volta appartengono a gruppi che svolgono lavoro politico e che hanno accesso ad altri mezzi di pubblicazione (attraverso la stampa aziendale, giornali e corrispondenza di fabbrica).

Il modello proposto da Yaak Karsunke e Günther Wallraff può essere modificato, accorciato e ampliato a seconda dell'uso che se ne intende fare. La ristampa è libera e saremo riconoscenti a coloro che vorranno diffonderlo. Chiediamo ai lettori critiche e proposte di miglioramento, soprattutto ci interessa l'invio dei questionari compilati. Saranno valutate tutte le risposte. I risultati verranno pubblicati in un prossimo numero di «Kursbuch» che avrà per tema «L'analisi delle classi». È disponibile un numero limitato di questionari gratuiti da richiedere alla Redazione Kursbuch-Verlag Wagenbach, Jenaer Strasse 6, 1 Berlin 31.

Allo stesso indirizzo preghiamo di inviare i questionari compilati.

MARX

I

1. Che mestiere fa?

2. L'impresa in cui lavora appartiene a un capitalista privato o una società per azioni? Elenchi i nomi del proprietario privato o del direttore della società.

3. Elenchi il numero degli occupati.

4. La divida secondo il sesso e l'età.

5. Qual'è l'età minima in cui vengono assunti bambini – maschi o femmine?

6. Elenchi il numero delle persone addette alla sorveglianza o degli altri dipendenti che non sono semplici salariati.

7. Sono occupati anche apprendisti? Quanti?

8. Oltre agli operai occupati regolarmente ci sono anche operai che vengono chiamati da fuori per una stagione?

9. L'azienda del suo padrone lavora esclusivamente o principalmente per clienti locali, per il mercato interno o per l'esportazione in altri paesi?

10. Il posto di lavoro è in campagna o in città?

11. Qualora la sua professione venga esercitata in campagna, costituisce la sua principale fonte di guadagno oppure lavora contemporaneamente anche nell'agricoltura?

12. Il lavoro è costituito principalmente da un lavoro manuale o alle macchine?

13. Scriva della divisione del lavoro nella sua fabbrica.

14. Viene fatto uso del vapore come forza motrice?

15. Elenchi il numero dei locali della fabbrica che servono ai diversi scopi della stessa, e descriva quella parte del processo lavorativo a cui prende parte non solo da un punto

I

1. In che ramo lavora?

2. La fabbrica in cui Lei lavora appartiene a un privato o una Società per azioni? Altra definizione giuridica?

3. Come si chiama il proprietario privato e rispettivamente il Presidente della Società? Conosce i nomi degli azionisti di maggioranza?

4. Le suddette persone sono membri di un'organizzazione di imprenditori (associazione dei datori di lavoro)? Sono semplici membri o hanno una funzione particolare? Quale?

5. La fabbrica fa parte di un'impresa più grande (gruppo industriale, fabbriche centrali e succursali)? Conosce altre fabbriche appartenenti allo stesso gruppo industriale?

6. Quali altre proprietà imprenditoriali possiede il proprietario privato? Rispettivamente, l'azionista o gli azionisti di maggioranza?

7. A quanto ammonta il fatturato della fabbrica? Quali articoli vengono prodotti e quale uso ne viene fatto? Qual è l'acquirente principale degli articoli da Lei prodotti? Si produce principalmente per il mercato interno o per l'esportazione? In quali paesi? Quali sono i grossi clienti all'estero e in territorio nazionale?

8. Quante persone occupa la fabbrica? Quanti di queste sono operai - impiegati - tecnici?

9. Elenchi il numero degli occupati nella fabbrica (o nel reparto in cui Lei lavora): non qualificati - qualificati - specializzati - inoltre gli apprendisti etc. (suddivisi di volta in volta in donne e uomini).

10. Vengono occupati operai stranieri? A quali condi-

di vista tecnico ma anche in relazione alla tensione muscolare e nervosa che il lavoro comporta e alle conseguenze generali sulla salute del lavoratore.

16. Descriva le condizioni igieniche del posto di lavoro in riferimento alla grandezza (dello spazio a disposizione dei singoli operai), ventilazione, temperatura, se le pareti sono imbiancate, sullo stato dei gabinetti, pulizia generale, rumore delle macchine, polvere, umidità, ecc.

17. Da parte del governo o della città vengono controllate le condizioni igieniche del posto di lavoro?

18. Si hanno nel suo mestiere conseguenze particolarmente dannose che provocano certe malattie agli operai?

19. I posti di lavoro sono ingombri di macchinari?

20. La forza motrice, i dispositivi di trasmissione e le macchine in moto sono forniti dei necessari dispositivi di sicurezza contro gli incidenti?

21. Racconti di sue esperienze di incidenti sul lavoro che hanno causato ferite o la morte di operai.

22. Qualora Lei lavori in una miniera, riferisca sulle misure di sicurezza adottate dal suo padrone per provvedere alla ventilazione e per evitare esplosioni o altri gravi incidenti.

23. Qualora lei lavori in una industria metallurgica o chimica, nella ferrovia o in un'altra industria che comporti particolari pericoli, riferisca sui dispositivi di sicurezza adottati dal suo padrone.

24. Con che cosa viene illuminato il suo posto di lavoro? A gas, petrolio ecc.

25. In caso d'incendio ci sono sufficienti uscite di sicurezza all'interno e all'esterno del posto di lavoro?

zioni? Come sono alloggiati? Come vengono trattati: dai colleghi - dai superiori?

11. Quanti dei suoi colleghi non sono occupati secondo il loro grado di addestramento? (suddivisi in donne e uomini, in colleghi tedeschi e stranieri).

12. Quanti dei suoi colleghi conosce personalmente? In quali circostanze li ha conosciuti (dentro o fuori l'azienda)?

13. Ci sono contatti fuori dell'azienda con colleghi tedeschi - colleghi stranieri - superiori? Di che genere?

14. Ha mai parlato nella fabbrica con il proprietario o un Direttore? In quale circostanza? L'ha fatta chiamare o è stato Lei a rivolgersi a lui?

15. Da chi e secondo quali criteri (durata di servizio - relazioni - capacità) vengono nominati gli immediati superiori (capi-reparto ecc.)?

16. Quali sono le sue possibilità di promozione?

17. Ci sono impedimenti alla promozione? Per chi e per quali motivi?

18. Ci sono capi-reparto stranieri?

19. Come si comportano i capi-reparto nei confronti: dei colleghi - dei superiori?

26. L'imprenditore è obbligato per legge a risarcire in caso di incidente l'infortunato o la sua famiglia?

27. In caso contrario risarcisce in qualche modo coloro che hanno avuto incidenti sul lavoro che ha contribuito al suo arricchimento?

28. C'è un'assistenza medica sul posto di lavoro?

29. Qualora Lei lavori a domicilio, descriva lo stato del locale in cui lavora; se usa solo utensili o piccoli macchinari; se si fa aiutare nel suo lavoro da sua moglie — dai suoi bambini — o da altri aiutanti adulti o bambini — maschi o femmine; se lavora per un cliente privato o per un «entrepreneur»; se tratta direttamente con questo o attraverso una terza persona.

II

1. Quante ore lavora al giorno e per quanti giorni la settimana?

2. Quanti giorni festivi ha all'anno?

3. Quante pause ha durante una giornata di lavoro?

4. Per i pasti sono stabilite pause regolari o vengono consumati non regolarmente?

5. Si lavora anche durante l'ora dei pasti?

6. Qualora si faccia uso della forza-vapore, indichi le ore esatte in cui se ne fa uso.

7. Esiste il lavoro di notte?

8. Quante ore al giorno lavorano i bambini e i ragazzi sotto i 16 anni?

1.

20. Quando inizia e quando termina l'orario di lavoro? Quanti pezzi lavora [illegible] degli automobili, carri ecc.)?

21. Fa straordinari? Di sua volontà o vi è costretto?

22. Ci sono o ci sono stati casi di trasgressioni illegali dell'orario di lavoro (lavoro notturno - lavoro nei giorni feriali e festivi)? Di donne o giovani? Quante volte?

23. Ci sono stati negli ultimi cinque anni casi di orario ridotto? Quando, per quanto tempo, In quale misura (quanti colleghi ne sono stati colpiti? Per quali motivi?

24. Ci sono stati licenziamenti straordinari per cambiamento o sospensione della produzione? È stato informato in tempo dei programmati cambiamenti o sospensione della produzione? Da chi?

9. I bambini e i giovani si danno il cambio a turni durante la giornata lavorativa?

10. Il governo provvede a che vengano rispettate le norme di legge sul lavoro dei bambini, nel caso ci fossero — e e vengano rispettate dai padroni?

11. Ci sono scuole per i bambini e i giovani che lavorano nel suo ramo? Se sì, in quali ore del giorno i bambini sono a scuola. Cosa gli viene insegnato?

12. Qualora si lavori giorno e notte, come sono regolati i turni? Un gruppo di operai dà il cambio a un altro gruppo?

13. Quante ore di lavoro oltre a quelle normali vengono prestate in periodi di particolare attività?

14. I macchinari vengono puliti da un gruppo di operai ingaggiati a questo scopo o se ne occupano durante il lavoro e gratuitamente quelli che lavorano alle stesse macchine?

15. Quali sono le norme e le sanzioni per garantire la puntualità degli operai all'inizio della giornata lavorativa e dopo i pasti?

5

25. Quanto tempo perde giornalmente per andare e tornare dalla fabbrica? Che mezzo usa? (a piedi - in bicicletta - mezzi pubblici - automobile privata). Le vengono rimborsate le spese di viaggio (benzina ecc.) e la perdita di tempo? Da chi e in quale misura?

26. Ci sono orologi di controllo? Chi deve timbrare il cartellino e chi no? Quali sono i provvedimenti in caso di ritardo (trattenute sulla paga - di quanto?)?

27. All'uscita dalla fabbrica vengono fatte perquisizioni? Chi controlla - chi viene controllato?

28. C'è qualcosa come una «giustizia di fabbrica»? Chi la esercita e in quali occasioni? Che tipo di sanzioni vengono inflitte? (ad esempio trattenute sulla paga)

29. Può stabilire da sé il suo ritmo di lavoro? Chi e in base a cosa lo stabilisce? (tempi - cottimo - catena di montaggio).

30. Qualora lavorasse a cottimo, secondo quale sistema (refa, MTM)? Ci sono stati ultimamente aumenti dei tempi di lavoro, stabiliti da chi e come? Ha avuto la possibilità di intervenire nella decisione?

31. Qualora lavorasse alla catena di montaggio, viene informato quando viene aumentata la velocità della catena?

32. Come e da chi viene svolto il controllo sul lavoro? Ci sono controlli di altro tipo, televisivo per esempio, ecc.? Sa quando viene controllato?

33. Che intervalli ha? Da chi sono stabiliti? Quanti e di che durata? Pagati o non pagati?

34. Dove trascorre le pause (posto di lavoro - sala di ricreazione - mensa ecc. Quanto distano queste ultime dal posto di lavoro?)

35. Può fare brevi pause senza doverle giustificare (fumare - toilette)?

16. Quanto tempo perde giornalmente per raggiungere il posto di lavoro e per ritornare alla sua abitazione?

III

1. Di che tipo è il suo rapporto di lavoro con il suo padrone? È assunto per un giorno, una settimana, un mese ecc.?

2. Qual è il termine fissato in caso di licenziamento da parte dell'imprenditore o da parte sua?

36. Ci sono possibilità di cambiarsi e di lavarsi, ci sono toilettes? In che stato, in numero sufficiente, vicine al posto di lavoro? Comuni agli operai e agli impiegati oppure divisi?

37. Nel suo ramo ci sono malattie professionali? Ne è stato informato e da chi? I colleghi esposti alla malattia vengono visitati regolarmente?

38. Ci sono pericoli sul suo posto di lavoro? Di che genere (macchinari - materiale ecc.)? Ne è stato informato e da chi?

39. Ci sono dispositivi di sicurezza sul lavoro (spontanei - prescritti)? In che stato sono? Vengono rispettate le norme di sicurezza o sono permesse o addirittura richieste infrazioni? Da chi?

40. Vengono fatti controlli (ad esempio dall'Ispettorato del Lavoro)? Di sorpresa o su comunicazione? A fondo o superficialmente? Nell'imminenza di un controllo si rimedia d'improvviso ai difetti?

41. Avete facoltà di intervenire per l'eliminazione di deficienze e abusi (rumore - polvere - gas di scarico - prodotti chimici corrosivi - caldo - freddo - correnti d'aria ecc.)?

42. Quanti incidenti sul lavoro ci sono stati l'anno scorso? Quanti di questi erano leggeri - gravi - mortali? C'è un'assistenza medica nella fabbrica?

43. Lei stesso ha avuto incidenti? Di che genere? Quale la causa? Quali le conseguenze?

44. In seguito agli incidenti si è arrivati a processi? Tra chi e con quale esito?

III

45. Il suo salario è: salario minimo contrattuale - fissato liberamente (contratto di lavoro a lunga o a breve scadenza) - paga sindacale con contributi liberamente concordati (di che tipo: premio di operosità - partecipazione agli utili)?

3. Quali sanzioni prevede la violazione del contratto quando ne è responsabile il datore di lavoro?

4. Quali sanzioni attendono l'operaio se ne è lui il responsabile?

5. Qualora fossero occupati apprendisti, elenchi le condizioni del loro contratto.

6. Il suo lavoro è continuo o ci sono periodi in cui non lavora?

7. Nel suo ramo si lavora soprattutto durante una determinata stagione o il lavoro è più o meno suddiviso in egual misura durante tutto l'anno? Qualora il suo lavoro fosse legato a una determinata stagione, come vive nel frattempo?

8. Lei viene pagato a tempo o a cottimo?

9. Se a tempo: viene pagato a ore o per l'intera giornata?

10. C'è una particolare retribuzione e quale in caso di straordinari?

11. Qualora lavori a cottimo, precisi come questo viene stabilito. Nel caso lavori in un ramo dell'industria, in cui il lavoro prestato viene retribuito secondo la quantità o il peso (come ad esempio nelle cave di carbone) riferisca se il padrone e le sue creature ricorrono a degli imbrogli per defraudarla di una parte del suo guadagno.

12. Qualora venga pagato a cottimo: si prende a pretesto la qualità del prodotto per ridurre con l'inganno la sua paga?

13. Sia che lavori a cottimo o a tempo quando riceve la paga? In altre parole quanto deve aspettare perché il suo padrone le paghi il lavoro già eseguito? Viene pagato dopo una settimana, un mese ecc.?

14. A causa di questi ritardi, è costretto a ricorrere molto spesso al banco dei pegni e a pagarvi alti interessi o a impegnare oggetti di cui avrebbe bisogno, oppure è costretto a contrarre debiti con i negozianti divenendo così la loro vittima come creditore?

46. Secondo quale sistema viene pagato? A cottimo - a ore - a premi - a partecipazione - operosità ecc.?

47. Sa quanto guadagnano i suoi colleghi? Quanto guadagna il capo-reparto, il mastro? Quanto guadagna il direttore (i direttori)?

48. Gli uomini e le donne, i colleghi tedeschi e stranieri percepiscono la stessa paga per lo stesso lavoro?

49. Che tipo di assistenza sociale (ha assegni familiari - abitazione aziendale ecc.)? A quali condizioni viene assegnata un'abitazione aziendale, quando viene revocato il contratto?

50. Ci sono premi a chi proponga un progetto di perfezionamento? Di che entità? Paragoni la somma di un tale premio con la somma del profitto che l'imprenditore ricava dallo stesso progetto premiato.

51. Suddivida i suoi guadagni mensili in: paga contrattuale - indennità - straordinari. Calcoli la differenza tra salario fissato dal contratto e salario effettivo.

52. Ci sono stati negli ultimi cinque anni casi di riduzioni salariali? Quando, per quali ragioni, per quanto tempo, di quanto?

53. Dall'entrata in vigore della legge - cassa integrazione ci sono stati casi in cui l'imprenditore abbia tolto i contributi a colleghi ammalati e abbia pagato solo il salario assicurato dalle tariffe?

54. Qualora Lei lavorasse in una Società per azioni: all'aumento dei dividendi degli azionisti corrisponde anche un aumento del suo salario; partecipa quindi al profitto dell'azienda ottenuto da Lei col suo lavoro?

55. Oltre a Lei chi lavora nella sua famiglia? Qual è il guadagno complessivo mensile? A quanto ammonta l'affitto mensile?

56. Ha proprietà (case - terreni - azioni ecc.)? Dispone di un conto in banca o di un libretto di risparmio?

15. I salari vengono pagati direttamente dal padrone o attraverso una persona intermedia, un cosiddetto « marchandeur »?

16. Quali sono le clausole del suo contratto qualora venga pagato attraverso un « marchandeur » o un'altra persona intermedia?

17. Qual'è la sua paga giornaliera — settimanale?

18. Quali sono le paghe delle donne e dei bambini che lavorano con lei nella stessa officina?

19. Dica qual'è stata la paga più alta e quella più bassa giornaliera nel mese scorso?

20. Dica qual'è stata la paga a cottimo più alta o più bassa nel mese scorso.

21. Qual'è stato il suo guadagno effettivo in questo periodo e, nel caso abbia famiglia, quello di sua moglie e dei bambini?

22. Le paghe vengono versate in denaro o in parte in altro modo?

23. Qualora il datore di lavoro le affitti l'abitazione: a quali condizioni? Trattiene l'affitto dalla paga?

24. Elenchi il prezzo delle cose necessarie, come ad esempio:

a) l'affitto; il numero delle camere e delle persone che ci abitano; riparazione e assicurazione; acquisto e manutenzione dei mobili; posto da dormire; riscaldamento; luce, acqua ecc.

b) vitto: pane, carne, verdura (patate ecc.), latte, uova, pesce; burro, olio, grasso; zucchero, sale, spezie; caffè, tè, cicoria; birra, sidro, vino ecc., tabacco;

c) vestiario (per i genitori e i bambini); biancheria; igiene, bagni, sapone ecc.;

d) spese straordinarie quali spese postali, prestiti, depo-

57. Sarebbe in grado, in base ai suoi risparmi, di interrompere il lavoro per un periodo più lungo per viaggiare o per istruirsi ulteriormente?

58. Uno o più dei suoi figli frequentano una scuola superiore? Un'università? In caso negativo: per motivi finanziari o altri motivi (quali)?

59. Possiede un'automobile? L'ha comprata nuova o di seconda mano? L'ha pagata a rate o in contanti? Ha contratto altri debiti? Per quali acquisti? A quanto ammontano?

60. Le è noto un caso in cui un collega abbia potuto risparmiare del suo salario tanto da potersi mettere a riposo prima di raggiungere l'età per andare in pensione?

61. Ha amici o conoscenti che finanziariamente stanno molto meglio di Lei? Qual è la loro professione?

62. Le sono note le condizioni economiche del proprietario e rispettivamente quelle degli azionisti di maggioranza della fabbrica in cui lavora? Come è investito questo patrimonio? Proprietà di case e terreni — altre fabbriche e azioni - ville per le ferie all'estero ecc.?

63. Quante ferie ha all'anno? Quante volte è andato in ferie negli ultimi dieci anni?

64. Quando ha fatto l'ultimo viaggio? Dove e per quanto tempo - solo - col coniuge con la famiglia? Chi l'ha finanziato?

sito nei banchi dei pegni, spese scolastiche per i bambini, spese d'istruzione, giornali, libri ecc.; contributi di socio, contributi a società per un reciproco aiuto, cassa degli scioperanti, per varie associazioni, sindacati ecc.;

e) spese che, qualora ce ne fossero, siano causate dall'esercizio della sua professione;

f) imposte.

25. Cerchi di annotare in forma di un bilancio preventivo le sue entrate settimanali e annuali (e qualora lei abbia famiglia, anche di questa) e le sue uscite settimanali e annuali.

26. In base alla sua esperienza ha notato un aumento dei prezzi dei prodotti essenziali più forte rispetto all'aumento dei salari?

27. Riferisca per quanto si ricorda sulle oscillazioni salariali.

28. Riferisca sulla riduzione dei salari in periodi di stasi e di crisi.

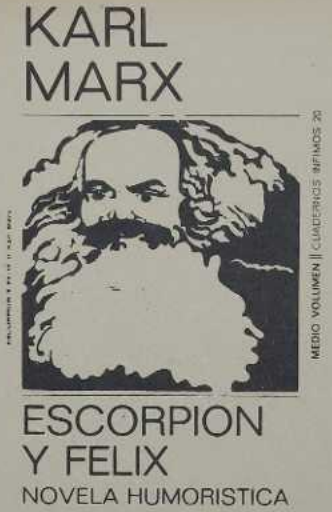
29. Riferisca sull'aumento dei salari in periodi di cosiddetta prosperità.

30. Riferisca su interruzioni del lavoro causate da cambiamenti nella moda o da crisi parziali o generali.

31. Riferisca sulle variazioni del « prezzo dei prodotti », che lei produce e riferisca, per fare un confronto, sulle variazioni del suo salario e cioè se esso « varia contemporaneamente » o se rimane uguale.

32. Le sono noti casi di operai che in seguito all'introduzione di macchine o ad altri perfezionamenti hanno perso il loro posto di lavoro?

33. L'orario e l'intensità di lavoro è aumentato o diminuito in seguito allo sviluppo delle macchine e all'aumento della produttività del lavoro?



KARL
MARX

MEDIO VOLUMEN || CUADERNOS ÍNFIMOS 20

ESCORPION
Y FELIX
NOVELA HUMORISTICA

La copertina del romanzo umoristico « Escorpion y Felix » di Karl Marx edito da Tusquets di Barcellona nella traduzione di Carlos Manzano del testo italiano pubblicato per la prima volta da CARTE SEGRETE (n. 3, luglio-settembre 1967) com'è precisato nella « nota aclaratoria ».

34. Le sono noti aumenti del salario in seguito a un aumento della produzione?

35. Le sono noti casi di semplici operai che abbiano potuto mettersi a riposoto all'età di 50 anni col denaro guadagnato come operai salariati?

36. Per quanti anni un operaio di salute normale può svolgere il suo lavoro nel suo stesso settore?

IV

1. Ci sono nel suo settore sindacati e come sono diretti?

2. A quanti scioperi ha partecipato personalmente?

3. Quanto tempo sono durati gli scioperi?

4. Si trattava di scioperi parziali o generali?

5. Si scioperava per un aumento del salario oppure contro una riduzione del salario; per l'orario di lavoro o per altre ragioni?

6. Quali sono stati i risultati?

7. Nel suo settore si appoggiano gli operai in sciopero di altri settori?

8. Elenchi le norme stabilite dal suo padrone per controllare i suoi operai e le sanzioni previste in caso di violazione di queste norme.

9. Esistono associazioni padronali per ottenere con la forza decurtazioni salariali, per allungare la giornata lavorativa, per controbattere scioperi e per sottomettere alla loro volontà la classe lavoratrice?

IV

65. C'è una commissione interna? Quante volte si riunisce al mese? Quanti colleghi organizzati - non organizzati sindacalmente ne fanno parte? Da quanto tempo ne fanno parte i singoli membri?

66. Qual è la posizione della commissione interna nei confronti dei colleghi - della direzione aziendale? Qual è il suo prestigio presso i colleghi - presso la direzione aziendale?

67. La Commissione Interna si attiene alle rivendicazioni dei colleghi? Personalmente si è già rivolto alla Commissione Interna? In quale circostanza? Con quale risultato?

68. La Commissione Interna può svolgere il suo lavoro senza impedimenti o ci sono stati tentativi da parte della direzione aziendale di influenzare o di ricattare la Commissione Interna? In quale occasione e come? Ci sono stati tentativi da parte della direzione dell'azienda di liberarsi di un membro scomodo della Commissione Interna? Come?

69. Lei è organizzato sindacalmente? In quale sindacato? Qual è la percentuale dei suoi colleghi organizzati sindacalmente?

70. Ci sono fiduciari? Quanti e di quale sindacato? Vengono eletti (come e quante volte) o imposti? Da chi? Quali compiti hanno?

10. Le sono noti casi in cui il governo abbia abusato delle sue forze armate mettendole a disposizione del padrone contro la classe operaia?

11. È mai accaduto che lo stesso governo sia intervenuto nell'interesse degli operai quando i padroni hanno commesso soprusi o si sono associati illegalmente?

12. Lo stesso governo fa rispettare ai padroni le leggi di fabbrica, ammesso che ce ne siano? Gli ispettori, ammesso che ce ne siano, compiono sul serio i loro doveri?

13. Nella sua fabbrica o nel suo settore ci sono associazioni di reciproco aiuto e appoggio in caso di incidenti, malattie, incidenti mortali, invalidità provvisoria e permanente?

14. L'iscrizione a queste associazioni è libera o obbligatoria? I suoi mezzi sono esclusivamente sotto il controllo degli operai?

15. Qualora i contributi fossero obbligatori e sotto il controllo del padrone, vengono trattenuti dal salario e paga degli interessi? Si rimborsano i contributi agli operai quando si licenziano o vengono licenziati?

16. Ci sono, nel suo settore, cooperative di lavoratori? Come sono gestite? Ci sono all'interno di esse lavoratori occupati come lo sono dai capitalisti?

17. Ci sono nel suo settore fabbriche in cui parte della remunerazione agli operai è considerata salario e parte presunta partecipazione al profitto del padrone? Paragoni il guadagno complessivo di questi operai con quello di altri operai che non godono di questa presunta partecipazione al profitto. Riferisca sugli obblighi degli operai che lavorano a queste condizioni. Possono prendere parte agli scioperi ecc. oppure possono essere solo «servi fedeli» del loro padrone?

18. Qual è lo stato generale fisico, spirituale e morale dei lavoratori e delle lavoratrici occupati nel suo stesso settore?

71. Quante volte si riuniscono questi fiduciari? Quando e dove? Quali sono i temi delle riunioni?

72. Ci sono contrasti fra i suoi compagni e la Commissione Interna? Contrasti con il sindacato? Contrasti fra la commissione interna e i sindacati? Su che cosa?

73. Ci sono assemblee di fabbrica (quante volte, quando e dove)? Chi le organizza? Quali temi vengono trattati e chi li stabilisce?

74. Chi partecipa alle assemblee? Quanti compagni - rappresentanze del sindacato - dirigenti, ecc.? Chi parla? Si discute? I compagni pongono domande scottanti o hanno paura delle conseguenze (quali)?

75. Hanno visitato l'azienda, uomini politici? Quali? Su invito di chi? Hanno parlato al personale dell'azienda e di cosa? Con o senza seguito di dibattito?

76. La direzione della fabbrica permette la distribuzione gratuita di giornali, riviste, opuscoli politici (quali?) (Tutti).

77. Le sono noti casi di suoi compagni che per aver espresso opinioni politiche o per attività politiche sono stati danneggiati? Che genere di danni (trasferimento - minaccia di licenziamento - licenziamento)?

78. Esiste un servizio di sicurezza della fabbrica? Quante persone ne fanno parte? Le suddivida a seconda dell'età e della loro appartenenza ai sindacati.

79. Il servizio di sicurezza è composto da membri del personale della fabbrica o sono stati assunti ex-poliziotti (polizia di frontiera, esercito)?

80. Il servizio di sicurezza della fabbrica è armato? Di che genere di armi? Fa esercitazioni di tiro? Quante volte e dove?

81. Quali compiti ha il servizio di sicurezza (intervenire in caso di furti - sorveglianza degli impianti di produzione - o altri)?

82. Il servizio di sicurezza esegue anche indagini politiche? Quali e come? Svolge indagini anche sulla vita privata dei colleghi?

83. Quali compiti ha il servizio di sicurezza in caso di sciopero?

84. Ci sono stati scioperi negli ultimi cinque anni? Con o senza l'appoggio dei sindacati (i cosiddetti scioperi selvaggi)? Erano scioperi parziali - generali - d'intimidazione?

85. Quali erano i motivi per cui si scioperava (rivendicazioni salariali - tempi di lavoro - altri motivi - politici (quali)? Quante volte - per quanto tempo - con quale risultato?

Chi ha promosso lo sciopero e chi l'ha organizzato? C'erano comitati, come sono stati trattati (durante e dopo lo sciopero)?

87. Ci sono state serrate?

88. Ci sono stati durante lo sciopero interventi della polizia, della polizia di frontiera? Ci sono state indagini durante e dopo lo sciopero: indagini della polizia criminale o della polizia politica? Sono stati licenziati compagni (capi degli scioperanti e altri) in seguito allo sciopero?

89. In che misura e da chi (quale organizzazione) è stato appoggiato lo sciopero? Anche da sindacati stranieri? Le sono noti casi in cui i sindacati tedeschi hanno appoggiato colleghi stranieri in sciopero?

90. Nella fabbrica in cui lavora ci sono abusi che a suo giudizio giustificherebbero uno sciopero e che solo con uno sciopero si potrebbero eliminare? Quali? Per quali rivendicazioni extra-aziendali sarebbe giusto scioperare?

V

Appendice.

Nome e sede della fabbrica?

Età e sesso dell'intervistato?

Le risposte a questo questionario possono essere completate aggiungendo:

— regolamenti aziendali;

— lettere a compagni ammalati in cui vengono minacciati provvedimenti da parte dell'azienda in caso di prolungata malattia;

— relazioni su avvenimenti eccezionali, ad esempio scioperi, a cui si possono aggiungere per confronto, i resoconti della stampa sugli stessi avvenimenti. Bisognerebbe cercare di tenere una specie di «*Diario di fabbrica*». Sarebbe utile tenere la contabilità che permetterebbe così per lunghi periodi di stabilire le entrate e le uscite delle famiglie degli operai.

Una poesia inedita

di

José LEZAMA LIMA

l'autore di "Paradiso"

LA CHIAMATA DEL DESIDEROSO

[illegible]

patria di ricevere «Paradiso» con le sue infinite variazioni e rami, e idee, pensieri e poesie e molti [illegible] I poeti. Come questa [illegible] (Ci offre uno spiraglio di questo nuovo [illegible] per la penetrazione nella [illegible] una prima volta, un [illegible] una mappa per una [illegible] di [illegible]. Per [illegible] il [illegible] un [illegible] che [illegible] di [illegible] le [illegible] del «capitolo VIII» [illegible] «Accettate, o [illegible], si porge...»

g. f.

La chiamata del desideroso

— Desiderosa è colui che fugge da sua madre, voglioso.

— Congedarsi, andarsene via e coltivare una nagiada per unirsi alla secolarità della sativa.

— La profondità del desiderio, della voglia, non si esaurisce nel sequestro del frutto.

— Nell'assenza di ciò che è successo in un giorno che si prolunga, ed è nella notte che questa assenza va affondandosi come un coltello.

— In questa assenza si apre una torre, in questa torre balla un fuoco vuoto.

— E così cresce, più vasta, l'assenza della madre è un mare in calma.

— Però il fuggitivo non vede il coltello che lo interroga, è della madre, delle risposte assassinate, di chi fugge.

— Ciò che discende nel vecchio sangue suona vacuo.

— Il sangue è freddo quando scende e quando si dirama circolatorio.

— La madre è fredda e sorridente.

— Se è per la morte il suo peso è doppio, e ormai non ci lascia.

— Non è attraverso la porta che si affaccia il nostro abbandono.

— È attraverso una di altre cose la madre continua ad esistere, però ormai non ci segue più.

— È attraverso questa assenza ch'ella si accinge e ci lascia davvero.

— Ah per colui che non cammina su questo cammino in cui la madre non lo segue più, ah! per lui.

— Non è un riconoscersi. Il riconoscersi continua lungo come nei suoi giorni,

— e lui preferisce guardare l'albero come una pietra,

— come una pietra con l'iscrizione degli antichi giochi.

— Il nostro desiderio non è raggiungere o incorporare un frutto acido.

— Il voglioso è il fuggitivo

— e dei suoi colpi di nuca contro il seno della madre può cadere il pianeta centro della tavola

— e da dove fuggire se non è dalle nostre madri che fuggiamo che non vogliono mai ricominciare lo stesso gioco di carte, a stessa notte, con lo stesso infallibile spasimo?

Traduzione di g. s.

La voce lontana dello scrittore
scomparso che rischia di
perdersi tra i miasmi del "soc-realismo"

AUTOBIOGRAFIA

di *Alexandr* TVARDOVSKIJ

ex direttore di "Novij Mir"

[illegible] il [illegible] di [illegible] Tvardovskij, il [illegible] della [illegible], scomparso da [illegible].

[illegible] autore di [illegible] [illegible] [illegible] nel [illegible] in cui il [illegible] [illegible] [illegible] per [illegible] e il [illegible] [illegible] la [illegible] di [illegible], Tvardovskij [illegible] le [illegible] nel 1949, quando [illegible] tra [illegible] dagli [illegible] della [illegible] con il suo «Vasilij Tërkin» che [illegible] le [illegible] di un [illegible] [illegible] di [illegible] e [illegible] tra le fabbriche [illegible] e il [illegible] [illegible].

L'[illegible] in cui [illegible] poetica [illegible] e [illegible] [illegible] il [illegible] del [illegible], [illegible] di [illegible] [illegible] Tvardovskij [illegible] [illegible] alla fine del [illegible] [illegible] al [illegible] e nella sua autobiografia [illegible] di [illegible]. Infatti di [illegible] il [illegible] di [illegible] tra « [illegible] » e « [illegible] ».

Qualcuno ha voluto accostare la figura di Tvardovskij [illegible] a quella di Gorki nei primi anni del potere sovietico. Oggi occorre aggiungere [illegible] [illegible] alla luce degli [illegible] [illegible] « [illegible] » alla letteratura sovietica ufficiale. In primo, in effetti, Tvardovskij e il suo «Novyj Mir» rappresentarono per sempre l'[illegible] ad una [illegible] [illegible] [illegible] (come [illegible] che Solženicyn, e non solo lui, è uscito dalle *pagine di quello stesso [illegible], negli ultimi anni di poeta non è riuscito che [illegible] [illegible], anzi [illegible] che non ha voluto mai [illegible], ma che a lungo è di[illegible] restato solo un suo [illegible] e indimenticabile [illegible] rischia di perdersi fra i meandri del giornalismo.*

Carlo Fredduzzi

Sono nato nella regione di Smolensk, nel 1910, il 21 giugno, presso «la fattoria di Campo Stolpovo», così si chiamava sulle carte il pezzo di terra acquistato da mio padre Trifon Gordeevic Tvardovskij grazie ad un credito della Banca Fondiaria Contadina. Questa terra — una dozzina di desiatine, tutta cosparsa di piccoli pantani, di «falpalà», come li chiamavano da noi, tutta ricoperta di vinchi, abeti, betulle — era in tutti i sensi poco invidiabile. Ma per mio padre, che era l'unico rampollo di un soldato senzaterra e che solo dopo lunghi anni di duro lavoro di fabbro era riuscito a guadagnare la somma occorrente per il primo versamento in banca, questa terra era una terra santa. E a noi, bambini, egli fin dalla nostra prima infanzia inculcò amore e rispetto per questa acidula, arida, avara e scadente, ma *nostra* terra — per il nostro «podere», come un po' scherzosamente e un po' sul serio egli chiamava la sua fattoria. La località era abbastanza selvaggia, lontano dalle strade, e mio padre, ottimo fabbro, chiuse ben presto la sua bottega decidendo di vivere della sola terra. Ma qualche volta doveva riprendere in mano il martello, prendere in prestito incudine e altri strumenti e lavorare a mezzadria.

Nella vita della nostra famiglia erano rari i momenti di relativa agiatezza, in generale, invece, si viveva fra stenti e difficoltà e, forse, tanto più in quanto alla nostra famiglia nella vita di tutti i giorni veniva affibbiata l'etichetta scherzosamente reverenziale o ironica di «pan», quasi obbligando mio padre a spendere tutte le energie per cercare di giustificarla in qualche modo. Tra l'altro, gli piaceva portare il cappello, cosa che dalle nostre parti, dove egli era un « immigrato », rivelava una fierezza e perfino una certa sfida, e a noi, bambini, con pertinacia di indossare i « lapti », anche se per questo ci toccava di correre a piedi nudi sino ad autunno inoltrato. Nel complesso molti aspetti della nostra vita quotidiana [illegible] dovevano [illegible] nella vita « della gente ».

Mio padre era una persona istruita e perfino colta nell'ambito della gente di campagna. I libri non rappresentavano un fenomeno raro nella nostra famiglia. Spesso da noi intere serate invernali venivano dedicate alla lettura ad alta voce di vari libri. Il mio primo incontro con « Poltava » e « Dubrovskij » di Puškin, con « Taras Bul'ba » di Gogol, con le poesie più popolari di Lermontov, Nekrasov, A. K. Tolstoj, Nikitin avvenne proprio in questo modo. Mio padre conosceva a memoria molti versi: « Borodino », « Il principe Kurbskij » e quasi tutto « Il cavallino alato ». Inoltre, egli amava e sapeva cantare, in gioventù perfino riusciva a distinguersi anche nel coro della chiesa.

Mia madre, Marija Mitrofanovna, era una donna sempre molto sensibile e talvolta anche sentimentale, il che non rientrava negli interessi pratici, quotidiani di una famiglia contadina, nelle preoccupazioni e nelle cure di una padrona di casa con una famiglia così numerosa. Ella era toccata fino alle lacrime dal suono del corno dei pastori in qualche luogo lontano dagli angoli e dai cespugli della nostra fattoria, o dall'eco di una canzone che giungeva dai campi sperduti, o, ad esempio, dall'odore del primo fieno giovane, dalla vista di un alberello solitario.

Cominciai a scrivere versi prima ancora di aver imparato a leggere e scrivere. Ricordo molto bene che la mia prima poesia che condannava i miei compagni profanatori di nidi di uccelli, cercai di scriverla senza conoscere ancora tutte le lettere dell'alfabeto e, naturalmente, senza avere una idea delle regole della versificazione. Era una poesia senza armonia, senza ordine — nulla che potesse avvicinarla ad una poesia, ma ricordo con chiarezza che vi era un desiderio appassionato e palpitante di tutto questo — di armonia, di ordine, di musica — il desiderio di accostarmi al mondo, e [illegible] — un sentimento che accompagna anche oggi qualsiasi nuova ispirazione.

Che io stesso potessi comporre versi, lo compresi dopo che un nostro parente di città per parte di madre, un ginnasiale zoppo che trascorse presso di noi una estate di fame, ci lesse su richiesta di mia madre i versi di una sua composizione intitolata « Autunno »:

Sono da tempo cadute le foglie,
E i rami nudi si protendono.

Ricordo che questi versi mi sconvolsero allora per la loro espressione « rami nudi » — era tutto così semplice, parole usuali che si dicono ogni giorno, ma erano versi che sembravano usciti da un libro.

È da allora che io scrivo. Tra i primi versi che mi dettero una certa fiducia nelle mie capacità poetiche, ricordo una poesiola scritta, come si vede, sotto l'influsso del « Vampiro » puškiniano:

Una volta a notte già tarda
Da Vozarov a casa tornavo
Lungo la pista [illegible]
E [illegible] era la strada
Tra [illegible] in [illegible]
Il vecchio Sopen' [illegible] [illegible].

Si parlava di una tomba solitaria sulla strada per il villaggio di Kovilovo, dove viveva un certo Mihajlo Vozarov, nostro lontano parente. Nella tomba era sepolto un tal Sopen', ucciso in quella località. E quantunque nelle vicinanze non vi fossero edifici, nessuno dei miei mi rimproverò questa invenzione.

I miei genitori avevano un atteggiamento non di compiacimento, ma di preoccupazione per la mia passione per la poesia. Mio padre, uomo molto ambizioso, era lusingato di ciò, ma sapeva, per averlo letto, che la professione del poeta non promette pranzi, [illegible], che esistono anche scrittori non famosi, sconosciuti, che vivono nelle mansarde e fanno la fame. Mia madre, vedendo la mia passione per questa insolita occupazione, percepiva a modo suo una triste predeterminazione del mio destino e mi compativa.

Dal 1924 cominciai ad inviare brevi articoli alle redazioni dei giornali di Smolensk. Scrivevo dei ponti in cattivo stato, dei *subbotnik* del Komsomol, degli arbitrî delle autorità locali, ecc. Gli articoli raramente venivano pubblicati, ma ciò bastava per fare di me, semplice giovane comunista di campagna, una persona importante agli occhi dei miei coetanei e in generale degli abitanti della zona. Cominciarono a rivolgersi a me per inoltrare reclami, a propormi di scrivere su questo o quel caso, di mettere una buona parola per tizio o caio... Poi mi arrischiai a mandare anche poesie. Nella estate del 1925 sul giornale « *Smolenskaia derevnia* » appariva la mia prima poesia stampata « *La nuova isba* » che cominciava così:

Di fresca resina di pino odora,
Giallastre brillano le pareti,
Buona sarà la vita in primavera
Con l'ordine nuovo dei sovieti.

Dopo di che, raccolte alcune decine di poesie, mi recai a Smolensk da M. V. Isakovskij che a quel tempo lavorava nella redazione del giornale « *Rabocii put'* ». Egli mi accolse con cordialità, scelse alcune poesie, chiamò il disegnatore che in pochi attimi abbozzò il mio profilo, e subito dopo arrivò al villaggio un numero del giornale con « versi e il ritratto del « corrispondente rurale » - il poeta A. Tvardovskij ».

A Michail Isakovskij, concittadino e mio attuale amico, io debbo moltissimo del mio sviluppo. Egli, forse, è l'unico tra i poeti sovietici che abbia esercitato sulla mia personalità poetica una influenza diretta e, ritengo, positiva. Nei versi del mio concittadino, poeta già noto dalle nostre parti, vidi che oggetto della poesia poteva e doveva essere la realtà circostante della campagna sovietica, la nostra sobria natura di Smolensk, il mio mondo interiore delle impressioni, dei sentimenti, degli affetti. L'esempio della sua poesia mi indirizzò negli esperimenti giovanili verso una sostanziale tematica oggettiva, verso l'aspirazione a narrare e dire in versi qualcosa di interessante non soltanto per me, ma anche per quegli uomini semplici e poco versati in questioni letterarie tra i quali continuavo a vivere.

A tutto ciò, ovviamente, è necessario premettere che a quel tempo scrivevo in maniera pessima, sciaguratamente ed ero un fiacco imitatore.

Per lo sviluppo e la crescita della mia generazione letteraria credo che la cosa più difficile, e per molti miei coetanei anche deleteria, fosse che noi, entrando nel mondo letterario, intervenendo sulla stampa ed anche dopo la nostra consacrazione «professionale», restavamo degli individui senza alcun serio bagaglio culturale, senza istruzione. Una erudizione superficiale e una certa conoscenza dei «piccoli segreti» del mestiere alimentavano in noi pericolose illusioni.

La mia istruzione si interruppe, in sostanza, con la fine della scuola rurale. Gli anni, previsti per i successivi studi, se ne andarono rapidamente. A 18 anni giunsi a Smolensk, dove non potei per lungo tempo non soltanto frequentare le scuole, ma neppure trovare un lavoro — in quei tempi non era una cosa facile, tanto più che non avevo alcuna specializzazione. Volente o nolente fui costretto ad accettare come fonte di sostentamento lavori letterari da due soldi e a battere le soglie delle redazioni. Fu allora che compresi la non invidiabilità di questa condizione, ma era tardi per tornare indietro — al villaggio non potevo rientrare, e dal canto suo la giovinezza mi consentiva di guardare avanti e di sognare nel prossimo futuro soltanto cose buone.

Quando sulla voluminosa rivista moscovita «*Oktjabr'*» M. A. Svetlov pubblicò i miei versi e qualche critico li notò, feci la mia comparsa a Mosca. Ma avvenne all'incirca ciò che era successo a Smolensk. Le mie poesie venivano raramente stampate, qualcuno approvava i miei esperimenti, sosteneva le mie speranze giovanili, ma guadagnavo poco più che a Smolensk, vivevo negli angoli di stanze, girovagavo per le redazioni, e sempre più nettamente mi stavo allontanando dal difficile cammino di studi seri, di una vita autentica. Nell'inverno del '30 tornai a Smolensk, dove vissi altri sei-sette anni sino alla pubblicazione del poema «*Il paese di Muravia*».

Questo periodo è, forse, il più decisivo e notevole del

Carlo Levi, Ritratto di Tvardovskij, 1970 mio destino letterario. Furono quelli gli anni delle grandi trasformazioni delle campagne sulla base della collettivizzazione, e questo periodo costituì per me quello che per le generazioni più anziane erano state la rivoluzione d'Ottobre e la guerra civile. Tutto ciò che allora avveniva nelle campagne mi riguardava direttamente sotto il profilo sociale, etico-morale e della vita quotidiana. Debbo proprio a questi anni la mia nascita poetica. Finalmente a Smolensk cominciai a frequentare le scuole con serietà. Grazie all'aiuto di un funzionario di partito, A. N. Lokrev, mi iscrissi all'Istituto di Pedagogia senza esami di ammissione, ma con l'impegno di sostenere nel corso del primo anno tutte le materie della scuola media. Riuscii, quindi nel primo anno ad eguagliare i miei compagni di corso, terminai con successo il terzo corso, abbandonai il tutto per raggiungere Mosca e continuai gli studi presso l'Istituto di Storia, Filosofia e Letteratura di Mosca (MIFLI), dove mi iscrissi nell'autunno del '36.

Questi anni di studio e di lavoro a Smolensk furono caratterizzati per me da un grande slancio ideale. Nessun paragone, credo, eguaglierà la gioia che provai allora per la prima volta per la mia iniziazione al mondo delle idee e dei simboli. Avevo scoperto dalle pagine dei libri e la ricchezza che era da me ignorata. Ma, forse, tutto questo sarebbe stato non più che una semplice assimilazione del programma scolastico, se contemporaneamente non fosse stato congiunto intimamente ad un altro mondo — il mondo reale di allora di continui moti, di lotte e di trasformazioni che avvenivano in quegli anni nelle campagne. Staccandomi dai libri e dagli studi, mi recavo nei colcos come inviato dei giornali regionali, penetravo con passione in tutto ciò che costituiva la nuova, inedita struttura della vita dei campi. Scrivevo articoli, corrispondenze e diari, annotavo durante ogni viaggio tutti gli aspetti nuovi che scoprivo nel complesso processo di affermazione della realtà colcosiana. All'incirca in questo periodo [illegible] completamente a scrivere poesie come le avevo concepite in precedenza, subii un trauma ed una estrema ripulsa nei riguardi del « poetare » — la composizione cioè di strofe di un certo tipo con una scelta obbligatoria di epiteti, con la ricerca di rime e assonanze rare, con il tentativo di cadere in quel determinato tono accettato dalla consuetudine poetica del tempo.

Il mio poema « *La via del socialismo* », così chiamato dal critico, omonimo, fu il tentativo cosciente di dire in versi parole usuali della vita quotidiana e non « poetica »:

Nella stanza di un ex palazzo signorile
Sino alle finestre arriva l'avena.
Sono rotte a pezzi dal tempo del pogrom le finestre
E coperte da balle di paglia,
Affinché non germogli l'avena
Nella stanza per il sole e l'umidità.

Il poema, uscito nel 1931 per i tipi della casa editrice *Molodaja gvardija* su raccomandazione di E. Bagrickij sempre molto ben disposto verso i giovani, fu accolto dalla stampa con accenti generalmente positivi, ma io stesso non potei non percepire che questi versi erano una cavalcata a briglia sciolta, una perdita della disciplina ritmica del verso, più semplicemente non erano poesia. E tornare alla poesia nel vecchio, usuale spirito io non ne ero più in grado. Sognavo nuove possibilità per strutturare il verso attraverso gli elementi che fanno parte del linguaggio vivo — attraverso i giri di frase e il ritmo dei proverbi, delle massime, delle [illegible] contadine. Il mio secondo poema « *Preludio* », uscito a Smolensk nel 1933, fu un tributo proprio a queste ricerche unilaterali della « naturalezza » del verso.

Dal punto di vista del materiale, del contenuto e persino di alcuni simboli comuni questi due poemi prepararono il terreno a « *Il paese di Muravija* » scritto negli anni 1934-1936. Ma per questa mia nuova cosa dovetti personalmente ricredermi sulle possibilità del verso che prende le sue principali basi naturali: il fondamento ritmico-musicale, l'energia espressiva, la particolare compiutezza emozionale.

La conoscenza attenta dei modelli della grande poesia e letteratura russa e mondiale mi regalarono una nuova « scoperta » come la legittimità del carattere convenzionale della rappresentazione della realtà attraverso i mezzi dell'arte. La convenzionalità fin'anche di un soggetto fantastico, l'esagerazione e la sostituzione di aspetti del mondo reale nell'opera artistica cessarono di apparirmi come momenti artistici superati e in contraddizione con il realismo della rappresentazione. E tutte le osservazioni e le scoperte della mia vita personale che portavo nell'anima mi spingevano a nuovi traguardi, a nuove ricerche. Ciò che conosco della vita — mi sembrava allora — lo so meglio, più profondamente e esattamente di tutti gli esseri viventi della terra, e quindi sono obbligato a dirlo. Anche ora ritengo questo sentimento non solo legittimo, ma indispensabile per realizzare qualsiasi serio disegno poetico.

La storia dell'idea di scrivere « *Il paese di Muravia* », che mi fu suggerita da un discorso di A. A. Fadeev, l'ho in seguito esposta nel saggio « Su *"Il paese di Muravia"* ».

Con « *Il paese di Muravia* », che fu accolto positivamente dai lettori e dalla critica, inizia il conto delle mie opere che possono caratterizzarmi come poeta. La pubblicazione di questo libro provocò notevoli mutamenti anche nella vita privata. Mi trasferii a Mosca; nel 1938 entrai nelle file del Partito Comunista; nel 1939 terminai il MIFLI e pubblicai la raccolta di nuovi versi « *Cronaca agricola* ».

Nell'autunno del 1939 venni chiamato alle armi e presi parte alla campagna liberatrice delle nostre truppe nella Bielorussia occidentale. A conclusione della campagna fui posto in riserva, ma ben presto venni richiamato come ufficiale in qualità di inviato speciale di un foglio militare e partecipai alla guerra contro la Finlandia. I mesi di lavoro al fronte nelle condizioni del rigido inverno del 1940 anticiparono in una certa misura per me le impressioni della grande guerra patriottica, mentre la mia partecipazione alla creazione del personaggio di appendice « Vasja Terkin » nel giornale « *Na straze Rodiny* » costituisce, in sostanza, l'inizio del mio lavoro fondamentale letterario degli anni della guerra patriottica. Ma l'immensità della calamità storica e delle imprese eroiche di tutto il popolo distinsero questa guerra da tutte quelle precedenti, e persino dalle campagne militari. Ciò, naturalmente, servì a definire anche la dilegame sostanziale tra il primo «Vasja» e il «Vasilij Tërkin» della seconda guerra mondiale.

Mi sono sforzato di esporre accuratamente la storia della genesi e della creazione di questo mio poema nell'articolo «*Come fu scritto 'Vasilij Tërkin' (Risposta ai lettori)*». Qui dirò soltanto che «Tërkin», quale che fosse il suo valore propriamente letterario, fu per me negli anni della guerra una autentica felicità: esso mi dette la percezione della palese utilità del mio lavoro, un senso di piena libertà di trattare il verso e la parola in una forma naturale, non forzata di esposizione. «*Vasilij Tërkin*» fu la mia lirica, la mia pubblicistica, fu per me canto e insegnamento, aneddoto e barzelletta, colloquio di anime e replica secondo il caso. Peraltro, credo che tutto questo sia stato espresso con maggiore efficacia nel capitolo conclusivo del libro stesso.

Quasi contemporaneamente al «*Tërkin*» e alle poesie di «*Cronaca dal fronte*» iniziai nel periodo bellico, terminandolo però alla fine della guerra, il poema «*La casa sulla strada*». Il tema di questo poema è la guerra, ma vista da una diversa angolazione da quella del «Tërkin»: dal punto di vista cioè della casa, della famiglia, della moglie e dei figli del soldato che hanno vissuto la guerra. L'epigrafe di questo libro potrebbe essere rappresentata dalle strofe prese dal libro stesso:

Orsù, genti, non
scordatelo mai

Oltre a poesie ho sempre scritto corrispondenze, saggi, articoli, racconti; ancor prima di «*Muravija*» ho pubblicato una specie di breve romanzo dal titolo «*Il diario di un presidente del colcos*» che conteneva il risultato delle mie note di campagna. Nel 1947 pubblicai un nuovo lavoro sulla guerra — «*In patria e fuori*» — che, unitamente ai successivi saggi e racconti, è incluso nel 4° volume della mia raccolta di opere in cinque tomi. Nei progetti e nelle ipotesi per il futuro da tempo la prosa ha per me, forse, una importanza primaria.

Legato alla mia regione natia non soltanto dalla memoria dei luoghi paterni, dell'infanzia e della prima giovimenza negli anni trascorsi a Smolensk nel periodo della mia formazione letteraria, poi anche negli anni di guerra, quando insieme alle unità del fronte entravo tra le rovine della mia terra liberata dagli occupanti, anche negli anni postbellici non ho mai perduto questo legame. Non c'è da meravigliarsi perciò se i motivi e le figure « di quel di Smolensk » ritornino così spesso in tutti i miei poemi, nei racconti e nei saggi.

Ma con la stessa naturalezza con cui passavano gli anni e si ampliava la mia esperienza sociale, letteraria e di vita, grazie ai viaggi in tutto il paese e all'estero si andava estendendo il mio concetto della terra che era alla base del mio lavoro letterario.

Posso dire che, se l'attaccamento alla regione di Smolensk, con tutta la sua ricchezza insostituibile e inestimabile per me, lo ereditai dai genitori, per quanto riguarda invece, ad esempio, la Siberia, con la sua bellezza severa e maestosa, con le ricchezze naturali, le opere gigantesche e le favolose prospettive, ne rimasi abbagliato negli anni della maturità. Per la verità, l'interesse e il fascino verso la Siberia e l'Estremo Oriente erano in me molto prima dei miei viaggi in queste regioni, sin dagli anni dell'infanzia, sotto l'influenza dei libri e in parte dei sogni e dei piani migratori di mio padre che sorgevano in lui contraddicendo in pieno l'attaccamento al suo « podere ».

Questo mio nuovo legame — il legame con « altri lidi » — lo andai sviluppando e consolidando a partire dalla fine degli anni '40, quando per la prima volta ebbi la possibilità di visitare le regioni orientali del paese, e questo legame si realizzò poi direttamente al centro della mia opera principale degli anni '50 — il poema « *Oltre la linea dell'orizzonte* ».

Al lettore sono più noti i miei poemi che non la mia lirica, anzi i poemi sono stati più volte pubblicati, soprattutto il « *Vasilij Tërkin* », ed hanno attirato maggiormente l'attenzione della critica. Probabilmente, ciò non è casuale. Ma per me la lirica non rappresenta affatto un impegno secondario, anzi essa, a me sembra, è organicamente legata ai poemi. I motivi della lirica e anticipano il conte-

[illegible] e le linee formali delle cose più importanti o le completano, sviluppando le idee che non hanno trovato posto o sono state appena abbozzate nei poemi. Pertanto, alcune poesie liriche, persino quelle già pubblicate, sono poi entrate interamente o in parte nel testo di vari poemi, cessando così di esistere autonomamente; altre sono nate e formandosi durante il lavoro sui poemi, ma, come si dice, si sono separate da essi per germogliare ed hanno assunto una configurazione a sé. Il lettore attento non ha difficoltà a individuare questa affinità e correlazione tra le singole poesie e i poemi.

S'intende, definire «liriche» solo mie poesie è abbastanza convenzionale, se teniamo presente non soltanto il volume, che talvolta supera notevolmente la consueta misura delle liriche (ad es. «*Lenin e la stufaiola*», «*Ancora su Danilo*», ecc.), ma anche la vena narrativo-soggettistica della mia lirica che è predominante, soprattutto negli anni prebellici e nel periodo di guerra. Del resto, non meno convenzionale sarebbe annoverare i poemi nel genere prettamente epico, in tutti i poemi, come è stato rilevato anche dalla critica. L'elemento autobiografico lirico non si limita a digressioni tradizionali ma spesso serve anche a collegare compositivamente e tematicamente tutta la narrazione in un tutto e una struttura narrativo-lirica strettamente connessa e funzionale.

Contemporaneamente a «*Oltre la linea dell'orizzonte*», alla lirica, ai saggi e agli articoli ho scritto in questi anni anche il poema «*Tërkin all'altro mondo*» che, naturalmente, non è la «continuazione» del «*Vasilij Tërkin*» come da più parti è stato presupposto, anche se da questo prende direttamente la figura del protagonista. Questo poema è nato da un disegno compiuto, soprattutto satirico, ed è rivolto ad alcuni aspetti della realtà postbellica nello stesso spirito come sono stati rilevati dal XX e XXII congressi del nostro partito.

In questi stessi anni gran parte del mio lavoro l'ho dedicato alla rivista «*Novyj Mir*».

Non appena l'autobiografia abbandona la forma del passato prossimo, la sua continuazione in quanto tale diventa pericolosa, immodesta e comunque non può [illegible] tutti a voi altri vale a dire allo scrivere nuove cose, sulle quali per l'autore è più facile esprimersi dopo che sono passate al vaglio dei [illegible]

Alexandr Tvardovskij

Traduzione di **Carlo [illegible]**

Per la Biblioteca Teatrale di

CARTE SEGRETE

diretta da LUIGI PASCUTTI

sono usciti i volumi

La notte degli assassini

di JOSÉ TRIANA

(Traduzione di [illegible] - Prefazione di Gianni Toti)

Tieste

di HUGO CLAUS

(Versione italiana e traduzione di Luigi Pascutti)

Processo di Giordano Bruno

di MARIO MORETTI ([illegible] edizione)

UNA ANTICIPAZIONE

del nuovo

ROMANZO DI POSTICIPAZIONE

di

Giorgio SAVIANE

Quel milionesimo di secondo

«Il Papa» «Il passo lungo», «l'Inquisito» «Le due [illegible] *«Quel milionesimo di secondo»* [illegible] *«L'Inerzia»* [illegible]

Da sapienti cominciai a sospettare che la morte fosse un dato oggettivo, sempre ancora sacro. Vivevamo a stretto contatto con gli animali dai quali dipendeva la nostra esistenza di cacciatori. Sacri anche gli animali: ognuno è stato per un periodo tabù al totem. La realtà però incalzava, e più crescevamo di numero più imponeva la sua intransigenza. In ere nel cuore della nuova razza, le renne e i mammut costituivano le nostre principali selvaggine.

Non per tutti però durante una battuta nella steppa assieme con le tribù vicine, approssimandosi le renne che spingevamo al fiume i [illegible] si ammutinarono dando segni di insofferenza. Arrivarono i capi, ci ordinarono di fermarci mantenendoci ai limiti del branco. Più in là vedemmo uno steccato dietro al quale c'erano altre renne. Aspettammo, poi, le renne, i capi, a lungo e inspiegabilmente.

Sbucano uomini dall'erba dentro lo steccato. Vengono avanti dignitosi.

Dopo interminabili confabulazioni, apprendiamo che le renne sono tabù per quel villaggio. Impossibile proseguire.

Noi però siamo in molti, tutti adulti e armati, la nostra selvaggina ci è costata giorni di agguati e corse estenuanti.

Due dei nostri capi escono dal gruppo parlamentare, uno verso di noi, l'altro si dirige all'ala opposta dello schieramento che non si distingue tanto il branco delle renne è numeroso.

Qualcosa sta per accadere. Uno dei capi infatti si è messo a correre per la radura e scompare.

Dopo poco gli steccati si riempiono presto la staccionata. Il gruppo parlamentare si scioglie. Grida vengono dall'altro lato dello schieramento: vediamo i nostri spingere gli animali contro la palizzata. Riceviamo anche noi l'ordine di correre. Tra grida e urla, tutti eccitiamo le renne che, strette allo steccato, lo abbattono.

Attraverso la breccia si gettano alle renne sacre che, spaventate, galoppano con loro. Al di qua gli animali si pigiano al varco, alcune cadono e vengono calpestate dalle altre in corsa.

Gli uomini del villaggio guardano increduli, poi prendono a fuggire. Il branco, accresciuto dagli animali sacri, galoppa.

Dall'estrema ala dello schieramento i nostri urlano e battono legni vuoti. Tutti corriamo e battiamo dietro le renne in fuga.

Quando vidi il villaggio con le capanne di legno mi fu chiaro l'ordine dei capi. Il branco delle renne irrompeva compatto.

Uomini si affannano intorno agli steccati, qualcuno guarda esterrefatto la massa delle renne precipitarsi contro di loro. Scappano. Corrono dentro alle capanne, escono con le donne, i bambini. Il branco vi arriva sopra, travolgendoli. Le capanne abbattute dalla furia degli animali.

Gli uomini fuori dello steccato vengono accerchiati dai nostri e uccisi.

Le renne galoppano ora verso la linea scura della foresta. Giunte lì, avrebbero trovato rifugio. Già i capi davano disposizioni per quando gli animali, [illegible] ai limiti del [illegible], avrebbero piegato verso l'[illegible].

A sera il branco sfiancato all'estremo senza più fuga, molte si erano messe al passo. Si fermarono di fronte al nostro schieramento allargandosi per la pianura.

Presto una riga ininterrotta di fuochi segnò nella notte le nostre postazioni attorno al branco. Mangiammo carne di renna arrostendo gli animali morti nell'assalto alla staccionata. Non c'era acqua, ma i capi ci assicurarono che non molto distante era stato avvistato un fiume verso cui sarebbe stato prudente orientare il bestiame.

Il mattino riprendemmo la marcia. Dovemmo compiere l'inventario delle armi, gli spiriti parevano con la morte di [illegible]. Non sapevamo attribuire le cause al fatto logico di presentarsi turni di frecce ai grossi animali o al nemico, più semplice imputare gli spiriti degli animali.

Lancieri, arcieri, scagliatori di zagaglie, arpionatori. Io avevo due lunghe lance. Servivano soprattutto contro i mammut, una volta incastrata sotto il petto del bestione, l'animale se le conficcava sempre più [illegible] nella fuga l'asta contro il suolo. Le frecce avevano le punte di corno, le zagaglia di avorio; [illegible] da [illegible] alle [illegible] per renderle più leggere e consentirci movimenti più agili.

Dormivamo [illegible] con le proprie armi; le mettevamo sotto il capo ed eravamo certi che i compagni ce le sottraessero. Di questo senso [illegible] quasi atavico, [illegible] la nostra [illegible]. Carezzava le pietre di [illegible], palpava il legno elastico [illegible] spalla, l'idea dell'ascia, [illegible] delle [illegible]. [illegible] tra gli altri.

Le [illegible] i nostri nobili. Quelle [illegible] ed [illegible] sacro [illegible] lasciare il luogo [illegible] dopo la [illegible] della terra [illegible]. Si mostravano di aver [illegible] degli uomini che [illegible] loro di lontano [illegible] e qualche lancio di pietre. Le altre le [illegible] si mosse con un lungo bra[illegible] Qualche gruppo [illegible] la [illegible] La [illegible] [illegible] ogni [illegible] per [illegible], [illegible] al bosco.

La [illegible] le tribù dell'[illegible] [illegible] delle armi di selce [illegible] gialla [illegible]. Era una festa oltre che una [illegible]. A [illegible] l'[illegible], quando si [illegible] ai piedi del [illegible], coperti da un [illegible] di [illegible] al [illegible] di [illegible]. [illegible] imponenti sopra di noi [illegible] il [illegible] le [illegible] una [illegible] pericolo. Una volta [illegible] del sangue di un [illegible] precipitato [illegible] le più [illegible], [illegible] e [illegible] la [illegible]. [illegible] il [illegible], e il [illegible] più [illegible]. [illegible] tutti i [illegible] il [illegible] a vedere la [illegible]. [illegible] delle [illegible] con quelli [illegible] delle pellicce. [illegible] del [illegible] comporre le tribù, [illegible] pelli e [illegible] di legno e di [illegible], le maschere, gli [illegible].

[illegible] il capo [illegible] il [illegible] dal [illegible] del [illegible]. A [illegible] gli [illegible] della [illegible]. [illegible] per [illegible]. Così era al [illegible] Luigi XIV? [illegible], con una veste di [illegible] e volpi argentee, calzari di castoro, berretto di lontra. Sullo sfondo lo sconfinato bianco delle nevi, la tundra, il cielo delle glaciazioni.

L'altopiano verde pisello è rigato ai lati dalla foresta. L'immensa scena si muove nella trasparenza di cristallo. Le renne sembrano partecipi. Pascolano al di là della fila rinserrata dei battitori.

Sono presenti tutti. Si intravvedono le donne, gruppi di pellicce nuove sfarzosamente colorate. Gli armati portano monili di ambra, avorio, collane di conchiglie, chiocciole, corna, denti di animali, terracotta colorata di rosso, verde, bianco calcareo, nero carbone, giallo. I visi e le mani sono dipinti.

In primo piano i capi e gli anziani, poi i manipoli contraddistinti dal colore delle armi, ordinatamente suddivisi in vari segmenti digradanti fino alla lunga fila dei battitori, tutti verdi mimetizzati agli occhi degli animali.

Non si ode un rumore, corni e tamburi tacciono, voci sommesse per non mettere all'erta le renne prima dell'inizio del grande spettacolo che le armate [illegible] il rito.

È tempo. Il consiglio degli anziani e dei capi si ferma nell'augurare al re la vittoria. Se una sola renna sfuggisse il massacro egli ne sarebbe responsabile, pagherebbe con la morte. Il gruppo dei capi si apre, ne esce il dittatore. Vengono avanti gli stregoni, uno per tribù, portano le insegne.

Quello delle armi marroni consegna al re un berretto di donnola. Egli lo indossa e butta il suo.

Lo stregone delle armi grigie consegna un bracciale di ermellino bianco che il dittatore infila sulla destra.

Lo stregone dei gialli bruni, [illegible] di ermellino rosso, consegna la sua cintura che il capo stringe alla vita.

Da ultimo il nostro. Offre due corone, calzari di volpe azzurra. Il gigante si fa togliere dallo stregone quelli di castoro e infila i nuovi. Rientra tra gli armati. Lo si vede staccarsi diramando ordini.

Partono gli uomini mascherati da lupo imitando l'urlo della fiera. Si muove la colonna degli [illegible].

Le renne, distanti, restano indifferenti. Si avvicinano verso l'[illegible] [illegible] in lui la foresta, o rinchiuderanno all'indietro come [illegible] un [illegible] una volta? Non ha avuta [illegible] [illegible] il [illegible] dovevano arrivare al galoppo [illegible] e [illegible] d'un orda di lupi [illegible] [illegible] si [illegible] al [illegible] lati della mandria. I tamburi di pelle e quelli di legno, [illegible] lungo il percorso, avrebbero con [illegible] le [illegible].

[illegible] scoppiarono di nuovo del bronzo: tutti andiamo, anche le donne.

Il [illegible] mi ha scelto per il manipolo dei lancieri. [illegible] al seguito del capo [illegible] [illegible] di dignità, le [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Del [illegible] [illegible] [illegible] i compagni. L'[illegible] era [illegible], [illegible] tra le [illegible] e gli [illegible], in bilico tra [illegible] e l'[illegible], portatore di un messaggio [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] il [illegible], le [illegible] [illegible] [illegible] martellandolo; ma [illegible] il [illegible] sarebbero nella leggenda [illegible] di Cristo. [illegible] lui [illegible] la [illegible] [illegible], gli occhi chiari, la terra gialla del Calvario, l'a[illegible] e [illegible] i [illegible], il [illegible], i [illegible]. Il suo [illegible] vale [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] della [illegible], dall'imprudenza [illegible] [illegible] del nostro manipolo verso il grosso delle donne [illegible] il [illegible] il [illegible].

[illegible] gli animali già [illegible] [illegible] dalle grida e dai [illegible] che [illegible] l'altipiano [illegible] dalle nubi. Il [illegible] in [illegible], le [illegible] procedevano con noi [illegible] l'[illegible] [illegible] veicoli [illegible] il [illegible].

Quando le [illegible] si [illegible] nel corridoio di tundra [illegible] dall'[illegible] delle [illegible], [illegible] un momento di [illegible] [illegible] da una sortita di [illegible] lupi [illegible].

Il [illegible] [illegible] i [illegible], [illegible] lungo il percorso, si gettano all'[illegible].

Il [illegible] [illegible] [illegible] dalla distanza e dal peso delle armi [illegible] [illegible] di chi [illegible] gli animali col piacere [illegible] di [illegible] e gridare.

Il [illegible] [illegible], [illegible]. La [illegible] si [illegible] [illegible], quasi [illegible]. [illegible] [illegible] la [illegible] si stringeva, [illegible] poi verso il gradino dove gli animali venivano spinti contemporaneamente per non lasciargli tempo di vedere gli altri cadere e fermarsi.

Il muggito ci avvolse come tuono. Seguì il tonfo, i tonfi.

Le renne si accalcano all'eccidio, non finiscono mai. Sono troppo numerose: esse, hanno un arresto, si districano; alcune istantaneamente impaurite prima del balzo spinte giù dalle sopravvenienti. Ma un gruppo resiste alla carica, si ferma in massa: precipitano indietro.

Gli uomini davanti a noi le scartano ridendo, divenute sacre perché sfuggite alla morte. Solo noi possiamo abbatterle. Dallo scontro delle due sacralità dipendono le nostre vite. Se vinciamo le renne, se una sola ci sfugge dovremo essere immolati per sedarla affinché non sveli alle altre renne i trucchi dei cacciatori.

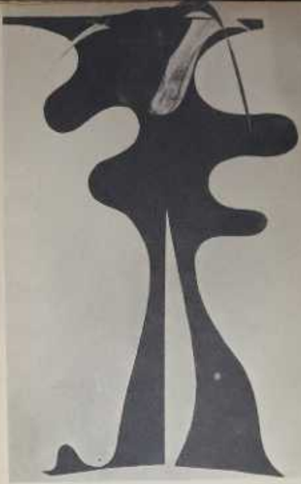
Il capo ordinò ai lancieri di coprire tutto il corridoio, agli arcieri di mettersi dietro per colpire quelle che ci avessero sopravanzato. Assurti al compito di protagonisti tenevamo strette le lance, le estremità posteriori piantate a terra per reggere l'urto.

Il capo era magnifico. Costituiva la punta del cuneo su cui ci aveva schierato per indurre gli animali ad attaccare dove gli uomini parevano meno forti e lo erano invece di più. Non era una caccia: una gara: la posta era identica: la morte per loro o per noi. Attaccarono. Ci travolsero.

Il capo ne aveva uccisa una in corsa scagliando la lancia, un'altra gli si era conficcata nella lancia piantata al suolo, le corna di una terza lo avevano sbudellato. Ma rotto l'urto del caricare, gli arcieri, dietro, avevano fulminato le superstiti. Ero felice.

Eppure la mia sorte era segnata: morto il capo avremmo dovuto seguirlo. Molti di noi giacevano dilaniati.

Giorgio Saviane



Jean Arp. Peinture. 1932.

La distruzione
della distruzione
della poesia

SAGGI d'un pensare poetico

di *Mario* SOCRATE

dal NUOVO MANUALE DI RETORICA
in ultimi esempi

Pubblichiamo una scelta di poesie di Mario Socrate, che fanno parte [illegible]

Il titolo generale della raccolta — definita come Nuovo manuale di retorica in ultimi esempi — [illegible]

[illegible]

SIMILITUDINE PRIMA

Come cosa? come governandosi fra ondate di pensieri
o come fra venti di pensieri? Così il come?
O forse, invece, così:
come decidendo fra scelte
binarie e anche quaternarie, va la mente in fuga
dalle sue impronte indolenzite, temendo i pensieri
paralleli, il preannuncio di loro fra la serie
dei propri pensieri, impaurita di non farcela
a sopportare ancora il ritorno degli altri, pensati
nella notte indifesa, e che si scoprono, a testa libera,
sull'alba, e allora lei che procede tutto il giorno
avanzando, lei, la mente, spostandosi più che
può da loro, divergendo a diritto ma scegliendo
quelli più degni a credere, di lei o d'un uomo.

ma che imbocca stancata e vi si lascia, vi si abbatte
alla fine fin quasi sommersa, senza indirizzarsi
perché ancora in fuga e allo stremo, tanto da ritrovarli
la notte, nel buio o alla svolta del sonno, prima
che quella fatica finalmente li [illegible]
loro anche stanchi, designificati ma solo, ecco
in apparenza, nell'apparenza, ciò che [illegible]
così per le vie, dove si gira nell'inveterato panico
nuovo del clacson compresso nelle parallele
o in fondo all'incrocio, all'unico orizzonte aperto
dal tergicristallo e allora si è tutti alla cieca
verso vicoli antichi, impervi di nobile acquisto
o strade d'aria di campagna, vie di corsa
dal centro nevralgico, dalle ore buone di punta,
dagli appuntamenti, dagli incontri casuali o non
preventivati, dalle vite d'oggigiorno ormai giunte
evadendo, non si arrivi o si [illegible]
già sommersi, non puntuali più a ogni arrivo,
ridotti a capire che quello che è stato fatto non vale,
non conta più, non è da offrire, non sta bene,
non è un esempio per questo e neppure di un ricordo,
e che, nel migliore dei casi è bene che vada
e appena qualcosa come una lunga solitudine.

ÒSSIMORO

Giornali di ieri, i giornali.
Che poche volte nella vita
ci sono arrivati puntuali?
Va bene che era infinito.

Chissà in quest'anno ancora nulla,
chi dei due corridori in fuga
sarà in testa, vedrai, Achille
fra un Achille e la tartaruga.

Lei un termine di paragone,
che, sorda a più miti consigli,
crede sempre che a lui gli pigli
una storta o un crampo al tallone.

Bisogna guardare più in alto,
dove l'ossimoro si rompe?
David non cancella più l'altro
con una sassata in fronte.

E al gigante dai piedi d'argilla,
che si sfanga tra le risaie,
gli si riformano le gambe
rifatte, anche se di fanghiglia.

Così pure la tigre è di carta
ma la carta non taglia le dita,
come, a gesti, ha questa figlia
la nuova cinese ci parla.

Ossimoro, spia di parole,
nei tuoi segni fallaci fallace
hai trovato perfino il solo
col razionale ch'è reale.

Non c'è che pronostici in parole
se il peggio alla conta prevale;
non è che monti per la gola,
ma la tua verità è [illegible].

(Anche a me non basta la vita
a vedere i tuoi sogni smorti,
lei ch'è soltanto infinita
come il numero dei numeri finiti)

E io, fra il vapore e l'afa
passo aspettando in questo freddo
maggio e non mi scaldo a nessun
giornale bruciato che leggo

(1967)

PALINODIA SECONDA

Quando scrivevo questi versi
nel 1968
sul movimento studentesco
che s'inoltrava di quell'anno
fra gli anni,

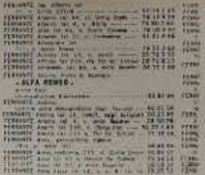
e ora poco fa tu hai detto
« E' inutile parlare
per quel che rimane del movimento
studentesco », come
a una resa di conti,
come se mi dovessi pentire
adesso di quel che
scrivevo scrivendo questi versi

si lo so, ma io non mi pento affatto
e conservo questi stessi versi cancellati
come un assenso
per tutte le altre cose
e gli altri anni
che seguiteranno da quello
dileguandola

Perché di che si deve parlare
se non di quello che non si può dire?

ANAFORA SECONDA

Uno di questi nomi,
uno di questi nomi perduto
fra i cognomi,
fra i cognomi e le strade,
e un numero pressapoco nella memoria



7724457 o
774337 o,
ma troppe cifre per tentare
la combinazione giusta,
e così da cercare all'infinito, a quest'ora,
con quel numero pressapoco,
anche se non serve.

Ma è uno di questi,
e resta perciò tutti.

CARMEN CORRELATIVUM

Le colonne, l'amore, la passione, le piramidi,
questi marmi impietriti da piogge così nere,
queste parole assicurate fra i due che non sanno,
queste sorti riannodate e tanti fili interrotti,

queste tombe sottratte al gelo delle sabbie,
noi che le abbiamo alzate e cercate ogni volta,

quasi ne valesse quasi sempre la pena
contro quell'attimo ovvio come è morire.

noi fra nere piogge, fra le parole, i fili, le sabbie
cercando di spingerci oltre, di non stare al tempo
come se la morte fosse altra cosa che la morte,
noi dopo tante colonne, tante armi e passioni e piramidi.

noi che non avevamo più di certo, di più di lei
che l'odio (sperperato) da lasciare per noi
saldamente dopo di noi, immeritato
in una unica nostra storia continua,
in questa storia di noi implacata.

PROLEPSI

a J. P. Vasey, del Reading Room del
British Museum

Sotto le
nebbie spesse
(per cui tolto ai Britanni è il ciel sereno),
sotto le nebbie spesse
di là dai cancelli la gente rideva,
dai cancelli ormai chiusi,
la faccia tra le sbarre,
la gente che rideva
a noi ormai chiusi in ritardo là dentro,
ancora a salire e scendere tra l'erba
sul cimitero in collina,
e noi in ritardo a cercarlo ancora una volta.
— Non potete mancarlo, — indicava un ragazzo —
con quella testona, a cento passi da qua.
E così era. E fu così che lui, morto
per fumo di tanto tabacco scadente,
c'incontrò sporgendosi dalle nebbie spesse.

E noi che lo andavamo cercando
come fosse un ago fra l'erba,
il rotondo testone di bronzo
accovacciato sul granito, quel greve
testone tondo lì ancorato,
come fosse invece un globo ormai stanco,
un monotono mappamondo come è desso,
come si dice ancora la pena,
la pena capitale di spiegare eternamente
il mondo, appunto, non più da interpretare
in vari modi,
ma proprio il mondo da cambiare
a ogni modo,
quel gran volto barbuto di colui

II

Per il quale,
pure se vissuto fra tanto accidente tabacco,
s'innalzarono, vedi, questi alti cancelli,
si drizzarono le punte lanceolate,
si allinearono le quarantaquattro colonne scanellate,
si eressero blocco a blocco queste mura,
si raccolsero gli otto milioni e rotti di volumi,
perché da qua
in mezzo a quest'occhio quieto del ciclone,
— lui col testone accovacciato sul seat O7
poi sul seat O9
poi sul seat L13 —
lo Jacob [illegible]
ancora solo scritto nei libri
« in order to study the Land Question »
suggeriva qualche thank you
al portiere cerimonioso, indefesso
per tenergli aperta la porta vetrata,
quando lasciava il suo seat O7
e L13 at five o' clock
sotto le reali e speciali
perché da qua,
dalla pupilla fissa della capitale
del sistema capitale,
schiantati sbarre e cancelli.

scrollate mura e colonne, il monotono mondo
rotolasse allegramente alla sua pena
come una testa mozza
tra l'erba lucente.

Per questa poesia sono da ricordare almeno tre cose: a) il secondo e il terzo verso (a parte le parentesi) sono una citazione da V. Alfieri; b) Jacob Richter è il nome assunto da Lenin a Londra quando vi si trasferì la redazione dell'Iskra, e a tale nome fu intestata nel 1902 la sua tessera di lettore alla Reading Room del British Museum; c) il «poeta minore» è John Masefield, che doveva ricordare anni dopo l'episodio citato, in una lettera del 15.11.1954 all'amico Corliss Lamont.

IPOTIPOSI

Non si possono mescolare le tinte,
danno in un colore perso:
vanno in schiere distinte,
chi per un altro
e chi per un verso

bianco bianco bianco bianco bianco bianco
nero nero nero nero nero nero
Come anche
bianco nero bianco nero bianco nero
Ovvero:
        nero   nero   nero
O succede in un altro modo
che in versi non si può capire
leggendolo in un verso solo:
nerancobirnonearbirobiannerconnal —
verso che nasce morto.

  «Ma
non siamo morti, malgrado tutto,
anche se dentro la Fiat oggi
siamo trattati come negri — manca solo la frusta —,
negri bianchi, ma siamo sempre negri».

PROSOPOPEIA

(cartolina dal Perù con veduta — dal basso in alto — del Machupichu)

e il
Dio
altro nome di
— last but not least —
e poi lassù, nuvoloso, quale
[illegible]
[illegible]
el cid [illegible] el che
beatrice laura icaro
[illegible]
1917 ottobre [illegible] e = mc²
paride teresa [illegible] cleopatra
mozart [illegible] marat [illegible]
[illegible] [illegible]
cristobal colon [illegible] ismael
[illegible] prospero [illegible] and ariel
gargantua pantagruel [illegible]
[illegible]
bacone bolivar [illegible] bosch babeuf
cervantes dante kant [illegible]
annibale [illegible]
[illegible] mary [illegible] zeta [illegible]
aristotele avicenna [illegible] averroè
[illegible] platone alexandrie salomon
una per una strati di [illegible] geologiche
[illegible] di molecole indivisibili
quando quello che serve sono parole cose
surrogati baobab [illegible] anch'essi convenzioni
fittizi per crederle e per finire con materiali
[illegible] ci credi o l'arbitrarietà del segno
Una montagna così senza fine, la vedi, con che parole dirla

ANTIFRASI

O nemico, dai tuoi fiumi azzurri
o nemico, dai tuoi fiumi gialli,
ti dicevamo,
ed quid non venisti?
Era che tra le nostre benigne,
tra le nostre bianche tumeri di
distratti, ti aspettavamo
quando già eri fra noi,
uno di noi, già qui
senza bisogno di arrivare
da tanto lontano,
evasivamente dimenticato
come per casa un fratello.

INTERROGAZIONE

E noi che siamo nati
quando tutto
quello a cui nascevamo è
morto
(è morto, è morto sì o
no? e allora perché
perché ripeterci,
quando anche la poesia
non sono più i poeti che la fanno,
e tutto nasce altrove,
non rinasce più, e tu
ce ne hai messo per capirlo,
no?)

PRETERIZIONE SECONDA

Non dire chi sei,
basta con chi vai

E questo nome sapete
a lasciarlo tacere,
ce n'è già abbastanza
per la vecchia memoria.
Chi verrà ricordarci saprà allora
che un'epoca ci chiamava, già altra
e tutto un'opera anonima.

APOFTEGMA

Anche se non vi dico nulla,
c'è tutto da dire
sul da farsi

varianti:
Non vi dico nulla sul da farsi,
lo sapevate da ieri
e voi dall'altro ieri, anche.

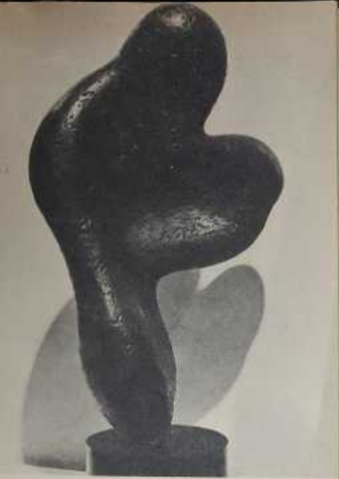
Seguitiamo a vivere, e se,
e fatto innamorato,
fino a che.

PALINODIA FINALE

Quando ti deciderai
a dire la verità,
la verità davvero, quella
che cancella ogni tua
traccia dietro di te,

in modo da far capire
che anche tu lo sai
che c'è altro sentiero da calcare
quando ne avrai il coraggio
anche a costo di negare,
di provare alibi

e tornare alla fine
ogni volta sui tuoi versi
come sul luogo del delitto.



Jean Arp. Entre feuille et oiseau. 1959.

Autoritratto

Collana «Autoritratto» con la stessa copertina di cartone ondulato 100 pagine, 50 illustrazioni a colori e in bianco e nero; scritti, diari, pagine segrete degli artisti, saggi, testimonianze, bibliografie ecc.

Corrado CAGLI
Bruno CARUSO
Giulio TURCATO
Ugo ATTARDI
Sante MONACHESI
Pericle FAZZINI
Giuseppe MONTANARINI
Giuseppe MAZZULLO
Carlo LEVI
Pino REGGIANI
Marcello AVENALI

In preparazione: DOMENICO PURIFICATO
ALBERTO SUGHI - SERGIO VACCHI

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

Dall'ALBANIA
vicinissima e lontanissima

TRE POETI

tradotti da
Bonaventura MENATO

Migieni (Millosh Gjergj Nikolla)

Migjeni (Scutari 1911 – Torre Pellice 1938) è il maggior esponente della moderna lirica albanese. [illegible]

[illegible]

La sua produzione poetica [illegible] negli anni 1934-37.

CANTO D'OCCIDENTE

Canto d'Occidente, canto d'uomo ebbro di fede in sé.
Altra religione il suo canto, altri santuari, messa solenne
dove dall'alba al tramonto sensi e cervelli si fondono
nell'apoteosi del ferro e le anime passano per le ciminiere

che fischiano di scherno al vecchio Iddio e al cielo,
sudici sbuffi di fumo che offuscano il fulgido sole.

Altra religione il folle credo dell'Occidente mirabile!
Folle d'esaltazione se l'uomo, in un suo indecifrabile
[delirio

Della sua fede segue i dettami: il cielo ferisce, perfora la
[terra,
lacera i bianchi orizzonti, strappa le vesti alla natura.
Nudo il suo culto. Più non gli morde il cervello l'enigma.
[Sotterra
lo pone. E sulla tomba depone un segno di sprezzo o
[d'ossequio.

Canto d'Occidente, canto d'uomo ebbro di fede in sé.
Splendida alata speranza il suo canto, con ali d'altra vita
[quando
cambierà rotta il sole e sorgerà da Occidente!
Ma allora, troppo felice, perderà la testa il mondo!

Con un allegro tango imbroglierà i fili al vecchio dio
e sugli altri pianeti darà scandalo ai figli fedeli.
Canto d'Occidente, canto d'uomo ebbro di fede in sé.
[Ascoltiamo
il canto che in sbuffi di vapore si condensa, e in stille
[di sudore.

CHE NASCA UN UOMO

Dal grembo della terra nostra
intrisa di lacrime calde,
nasca un giorno un uomo!
dal fondo dell'anima nostra
che nell'attesa ardente si consuma
di un genio nuovo.

Che nasca un uomo
senza stella in fronte,
conquistatore con la sua parola,
di questa nostra quiete rapitore.

Che il bollore ci porti
il sangue, che gli occhi
nostri per secoli spenti
riaccenda di fiamme!

Venga un uomo a inventare
un'epoca nuova, a generare
una nuova epopea, a far vibrare
le corde di cuori nuovi!

I popoli danzano ebbri
torno torno al falò dove arde
il loro splendore con fiamme
che a noi bruciano il viso
secco di rughe e rughe. E la vita
furtivamente scorre intorno a noi.

Libertà! Anche quella del granchio
è libertà, si dice. Però il granchio
un granchio resta, però. Invece
lo muove: non su libertà!

Che un uomo nasca, grande e generoso!
che la coscienza si avvampi d'amore
per l'ideale generoso e grande
della nuova nascita di noi
giunti di nuovo certi.

CANTO DI SCANDALO

Una pallida monaca con tutti i peccati del mondo
porta anche tutti i peccati miei sulle sue spalle
esili e gialle come ceri, sfiorate dalle dita del dio.

Passò per le strade della città
furtiva come un angelo fuggito una pallida monaca
fredda come marmo di tomba, gli occhi grigi di cenere.

come a ricordarle la [illegible] di vita
le labbra [illegible] a trattenere i sospiri.
A lungo dentro mi lascia il ricordo
il gelido ricordo del [illegible].

Viene coi [illegible] senza ironia
e lunghe preci a [illegible] ancora a vivere.
Agli angoli degli occhi, sulle labbra e le dita le preghiere
stanno sospese. C'è già nel quale destino avrebbe il
[mondo
senza tanto negare, senza tanto pregare.
Ma da tanto pregare quella luce non è venuta ancora.

Oh, [illegible] monaca, tu che hai l'amore coi santi,
che [illegible] come un [illegible] sciogliendosi,
mentre [illegible] per il tuo dio, non pregare per
[me
io voglio, io voglio [illegible] attraversare l'inferno.

Tu, monaca, e io, ai [illegible] estremi d'una fune aggrappati,
dove s'aggrappano le due opposte schiere.
Aspra è la gara e ignoto l'esito a te e a me.
Perciò tesa è la fune, e talvolta a un estremo
cedono talvolta gli animi allo stremo.

SOLITUDINE

Al tedio mi conduce solitudine
e mi conduce al [illegible] tedio.
Odio e disprezzo [illegible]
ogni cosa [illegible].

In tutte queste [illegible] cose,
molti sono i [illegible] e i [illegible].
[illegible] sguardo.
Sembra esistere solo
per lacerarmi il cuore.
M'[illegible] sarei felice altrove.
Mi [illegible] d'esser [illegible].

Cantassero alati paternoster, almeno!
O piano dicessero: è inverno
che vivi. Ma se solo parlassero,
se solo parlassero!

Anche parole sole basterebbero
in questa solitudine, parole
che narrassero qualche avvenuta
vicenda, caso estremo, traversia.
Vi troverei analogia magari
con l'atona solitaria mia vita.
Tanto è il mio non sapere
se già non vivo più, se vivo ancora.

Ma tacciono le cose.
E pur senza volere spietate,
muto mi fanno. Perché bocca
non hanno, ed hanno sempre
immote stanno e bruciano il cuore.
E mi fa pena il cuore, e nel suo fondo
se stesso lungamente maledice.

Arshi Pipa

Arshi Pipa, nato nel 1920, ha studiato [illegible] e [illegible] in Albania. Dal '46 [illegible] Italia [illegible]. Dal '46 al '56 [illegible] di [illegible] e [illegible]
Questi [illegible] — [illegible] — [illegible].

IL BALCONE

Si scuotono i fiori del tiglio,
tremano i raggi di luna:
cono d'oro steso sulla laguna

S'accende un lume sul colle,
presso la stella del Polo.

E come a un segnale
cento e cento lumi in processione
calano dal colle dietro alla luce
giù nella palude.

Alta un'ombra si tende dal balcone
al basso cielo. Solo a stendere il braccio
la vedresti raccogliere stelle
come fragole sul bosco in pendio.

[1946]

CANTO D'ESTATE

Muove la brezza onde tra le spighe
tra il grigio degli ulivi [illegible] i colli,
dove la falce balena.
Risplende sui muscoli il sudore
impastato di polvere e argilla
sui peli del petto, del viso.
Soffia il vento del Nord,
i granelli di sabbia mulinano,
spruzza sulle labbra il sale,
romba il mare in tempesta,
si piegano i cipressi della chiesa
come mani in preghiera.

Lì presso era la scuola.
Sento il vocio degli scolari
che escono per l'intervallo.
Ti vedo quando la calura meridiana
brucia la carne e la bocca si apre
avida del soffio salino.
Non il nome soltanto
ma tutte le sue grazie
ti dona la stagione
che i tronchi e i rami

carica d'ombra e di frutti,
che le spighe nei campi
e i suoi neri capelli
accende con lame di sole
che gli occhi fondi ti estenua
di non sprigionato piacere.

Un sole di luglio,
un giorno solo.
Ma basta per accendere la seta
planetaria di spirito e corpo
con fasci di raggi aggrappati
alle rocce dei monti da dove è sorto
e dove i suoi colori ha riversato
prima di scomparire. Altri raggi lasciando
in cima alle querce e tra i capelli
delle figlie di questa terra.

(1947)

PRESENZA

Stagione tra le altre
la più vera
quando s'obliquano i raggi
e l'albero cede i suoi frutti
e voci quiete risuonano.

Splendono dense le chiome,
ore per sé soltanto
libere e vane.
Un insetto
nell'erba
rompe la pace immensa
nel mondo.

(1956)

Traduzioni di **Arshi Pipa** e
Bonaventura Menato, 1971

Ismail Kadare

Ismail Kadare è nato nel 1936. Ha compiuto gli studi a Mosca. Nel [illegible]

[illegible]

FRAMMENTI (1956-66)

Sulla deserta strada una locanda
Ero, nato in tempi di fumi e tuoni,
pure sognavo sotto l'alone del cielo
fiori d'altri climi!
    Ero un approdo
    aperto ai venti e alle onde
    di tutti gli oceani e continenti.
    Trovavano vela i sogni
    verso il porto sicuro
    al riparo da venti e tempeste...
    Verso l'avvenire mia,
    verso la mia Città Aperta.
I viandanti che la bufera arrestava
ci passavano la notte, o qualche notte.
Venivano da dove? Non so.
Senza chieder loro documenti e valigie
grattava alla finestra picchiava alla porta
l'ignoto capitato a caso
io correvo nell'ombra
e la lanterna in mano mi tremava.
    Il viso gelido, i capelli incollati,
    entrava il viandante, io
    gli scioglievo la neve
    dalle spalle e lo invitavo
    a sedersi accanto al camino.
    Due notti, tre notti passavano,
    e ripartiva per la lunga strada.
Ferri di cavallo colpivano la notte,
tra i colpi alla porta grida una voce
— Ma spicciati, apri presto locandiere! —

Gonfia di folgori la tempesta,
gonfio di ferite il nuovo viandante.
Ma subito intona un canto di briganti
— Dondolava sul tiglio l'impiccato... —
Venne un altro una notte,
spalancando la porta torvo in viso,
lungo nero mantello sulle spalle,
l'occhio coperto da una benda nera
(forse uno dei temuti Corsari:
il tremendo John Silvers? o il Vecchio Flint?
Per essergli compagno anch'io mi bendo
un occhio, alla pirata).
Racconta d'isole e di tesori, di risse e di taverne,
dei gemiti che fa il vento, di onde alte come palazzi,
di dodici marinai intorno a una bara
che cantano un ritornello noto solo a loro.
E anche a lui dico addio.
E ancora altri viandanti, e altri ancora:
pirati, soldati, eroi con le ali
che bussano bussano bussano alla porta.

In una notte bianca d'inverno
alla locanda bussò piano una ragazza.
Era un colpo diverso e strano.
Entrò lentamente, a capo chino,
gettò indietro i capelli.
Fissavo i cristalli di neve
che le scintillavano tra i capelli.
Restò con me per settimane, mesi.
Ci amammo. E come
solo noi lo sapemmo.
Ma un giorno, coperto da un saio, torcia in mano,
bussò un tipo declamando il vangelo.
Era già autunno coi suoi giorni quieti,
con gli uccelli in alto migranti, coi fiori appassiti.
E la ragazza se ne andò. Per sempre.
Mentre il vento sbatteva la porta
cigolante sui cardini di ruggine.
Mesi passarono, e anni.
Alla locanda
bussavano sempre più radi i viandanti.
Ogni giorno sentivo

crescermi dentro la giovinezza
colma di luce e di amore.
E così un giorno la lasciai,
la locanda della mia fanciullezza.
Ci lasciai dentro tutti i bei sogni
d'esser tornato, brigante, corsaro, generale,
per correre ad abbracciare il vasto mondo
e aggiungere al mio paese un promontorio, un monte.

Mia madre sa male l'albanese
(scrive le lettere come i carrettieri),
mio padre nei giornali legge solo la cronaca.
Pure, secondo l'antico costume,
la musa invoco anch'io dal Parnaso lontano.
Ma un proiettile la colpì,
al confine di Grecia.
Non un pegaso alato,
ma l'aiuto dell'ambulanza
dall'Ellade la portò.
Tra il fumo dei mortai
dentro le [illegible] dei orologi
pallida vedeva cercando all'orizzonte
oltre le buche piene di pioggia e di sangue
una strana città di minareti.
Uscii fuori,
facendo scricchiolare la scala,
piegando le preghiere. — Cos'è, figlio? —
— E' un ospite raro — risposi.
E loro soltanto: — Attento, figlio —
Uscimmo per la mia strana rampante città.
Sui ripidi selciati gli archi
ci tremavano le ginocchia.
I vicoli tortuosi ci spezzavano il passo.
Ma all'improvviso sui muri scrostati
le impalcature sorsero dal vero.
Dai nidi delle cicogne dalle torri sbrecciate
si udivano nelle sere voci strane. Le cuspidi
dei minareti che bucavano le nuvole.
E da sotto la nuvola
filtrava sangue il crepuscolo.

Chiedevano i tetti alla pioggia notizie:
sulle avventure che trascorrono in cielo,
l'ira dei fulmini, il galoppare delle nubi.
Ma niente ne sapeva la pioggia,
fuorché la sua monotonia sopra i tetti.
Incespicavano i ritmi sui selciati sconnessi,
rotolavano le rime per le stradine in discesa.
Ma anche così si può andare:
senza rima e prosodia.
Basta solo che il vento e la pioggia
non gelino il cuore.

Ora laggiù, nella vecchia locanda abbandonata,
ancora fischia il vento con la voce roca
che la piccola insegna ha ribaltato,
arrugginita: « Chiuso ».
Sono lontano, ormai. Ma pur lontano
dal piccolo paese — dai suoi monti,
le sue pianure, i suoi alberi forti
da cui le foglie volano via come i giorni
dai calendari —
pure lontano, in altri inverni, presso
altre finestre giunge il vento col suo odor di terra,
della terra albanese. E con parole
rosse di freddo, neve e nostalgia,
della mia lingua bella d'Albania.
E non mi fa dormire, se non do un rifugio
alle parole che mi cercano e chiedono
protezione nei fogli del quaderno.
Allora scrivo, e dagli altipiani
degli anni lenti scendono i ricordi.
Mormorano lungo la strada in fila i pioppi.
Va un viandante avvolto nel mantello.
Punteggiano le stelle di asterischi
questi frammenti di vita e poesia.

Riduzione di **Bonaventura Menato**, su una traduzione di **Arshi Pipa**, 1971.

GALERIE KRUGIER & CIE

5, GRAND-RUE TÉLÉPHONE 25 88 28 GENÈVE-SUISSE

SUITES 34

OCTOBRE-NOVEMBRE 1971

SUITES Nº 1 - BRAM VAN VELDE (ÉPUISÉ) ☐ SUITES Nº 2 ALEXEJ JAWLENSKY ☐ SUITES Nº 3 - WIFREDO LAM ☐ SUITES Nº 4 - ALBERTO GIACOMETTI ☐ SUITES Nº 5 GIORGIO MORANDI (ÉPUISÉ) ☐ SUITES Nº 6 - OSKAR SCHLEMMER (ÉPUISÉ) ☐ SUITES Nº 7 - JEAN POUGNY (ÉPUISÉ) * ☐ SUITES Nº 8 - « RENCONTRES » ☐ SUITES Nº 9 - « DE METAPHISICA » (ÉPUISÉ) ☐ SUITES Nº 10 - « DADA » ☐ SUITES Nº 11 - ALEXANDRE CALDER ☐ SUITES Nº 12 - PAUL DELVAUX ☐ SUITES Nº 13 ODILON REDON (ÉPUISÉ) * ☐ SUITES Nº 14 - « JEAN PAULHAN ET SES ENVIRONS » ☐ SUITES Nº 15 - HANS UHLMANN, LILLIAN FLORSHEIM, JEAN BAIER ☐ SUITES Nº 16 - PHILIP C. CURTIS ☐ SUITES Nº 17 - « BONJOUR, MONSIEUR COURBET » ☐ SUITES Nº 18 - JORGE CASTILLO ☐ SUITES Nº 19 - « LE FUTURISME » ☐ SUITES Nº 20 - BERROCAL ☐ SUITES Nº 21 - MORANDI ☐ SUITES Nº 22 - HENRI LAURENS ☐ SUITES Nº 23 BONNARD ☐ SUITES Nº 24 - OR ET ARGENT PRÉCOLOMBIENS ☐ SUITES Nº 25 - GENEVIÈVE ASSE ☐ SUITES Nº 26 - « LES NABIS » ☐ SUITES Nº 27 - WIFREDO LAM ☐ SUITES Nº 28 - GASTON CHAISSAC ☐ SUITES Nº 29 - JOANNIS AVRAMIDIS ☐ SUITES Nº 30 - BERNARD RÉQUICHOT ☐ SUITES Nº 31 - DOMENICO GNOLI ☐ SUITES Nº 32 - JORGE CASTILLO ☐ SUITES Nº 33 SOPHIE TAEUBER-ARP

Dialettica tra macchia e fondo nella pittura di

Hans HARTUNG

in un'analisi di *Giulio Carlo ARGAN* con un monologo a cura di *Georges CHARBONNIER*

Sul piano morale e politico Hartung ha dato prove d'intransigenza e d'indipendenza che tutti conoscono e ammirano. Nella sua pittura, tuttavia, non traspare alcun segno di rivolta, di protesta, di lotta. Eppure non è certamente una pittura evasiva e, a dimostrare che sostiene un'alta e costante tensione morale basterebbe la coerenza lineare e fermissima con cui si è andata sviluppando dal 1922 ad oggi, toccando subito e di slancio la soglia dell'[illegible], e crescendo poi sulle proprie premesse [illegible] senza lasciarsi deviare dall'incidenza delle correnti e resistendo alla tentazione di rifiutare il proprio passato. In breve, Hartung è un uomo che ha idee estremamente chiare e distinte: poiché l'arte, dal suo punto di vista, deve realizzare una propria etica, non ha bisogno di prendere a prestito i propri argomenti morali. È un artista che fa soltanto ed esattamente quello che vuole fare: la sua pittura realizza integralmente la poetica e si giustifica dall'interno; e la sua poetica — che è propriamente la poetica dell'atto pittorico — ha la chiarezza d'una teoria. Non credo che Hartung abbia timore di questa parola: è un uomo di pensiero che fa il pittore perché è persuaso che c'è un tipo di pensiero che può essere pensato soltanto servendosi di un sistema di segni che non è quello della lingua parlata e scritta, ma quello della pittura. L'oggetto della sua ricerca è infatti l'origine del segno, ma non l'atomo originario del segno, bensì l'atto che lo produce. Per questo, scrivendo di Hartung nel 1960, non esitai a suggerire il riferimento, che mi potesse singolarmente pertenere, all'etica fenomenologica di Scheler: una etica che non si traccia in leggi o principi, ma si verifica nella qualità intenzionale degli atti con cui pone e risolve, volta per volta, la tensione dialettica di individuo e di persona, e società. Ulteriormente, se accanto all'ontologia di Husserl e all'etica di Scheler può trovar posto una estetica fenomenologica, nulla potrebbe meglio rappresentarla che la pittura di Hartung: la quale dunque, prima ancora che come esempio della storia dell'arte contemporanea, va studiata come prodotto del pensiero fenomenologico e, per essere sul terreno di Husserl, come scienza europea.

Non ha senso chiedersi se l'arte di Hartung sia una poesia oltre o sulla filosofia. Il fatto significativo, anche in rapporto alla situazione storica attuale, è che si ponga come una filosofia al di là della poesia e riesca così a dimostrare, contro la profezia hegeliana della morte dell'arte, che l'arte non è indefinitamente destinata a perire quando oltrepassi la dimensione romantica della poesia e penetri nell'atmosfera rarefatta del pensiero puro. Al contrario, proprio dall'arte

Hans Hartung

si può attendere di vedere realizzata l'identità, irraggiungibile da tutti gli altri versanti, di puro pensiero e puro atto. Soltanto l'arte, infatti, ci pone in presenza di un fenomeno che non rimanda ad una causalità trascendentale e che, pur essendo pienamente significante, significa soltanto se stesso; si da potersi dire che, nel quadro del pensiero fenomenologico, la pittura di Hartung è una componente essenziale ed insostituibile. Passando poi dalla sfera del pensiero filosofico a quella delle poetiche contemporanee, il rigore con cui punta alla fenomenizzazione dell'atto puro la contrappone alla tesi dadaista dell'atto gratuito con una forza d'antitesi che non è stata ancora valutata in tutta la sua portata. E la contrappone altresì alle varie deduzioni esistenzialistiche dall'originario assunto fenomenologico, ed anzitutto a quella pittura d'azione o di gesto che, se discendesse davvero dalla pittura dell'*atto* di Hartung, ne deformerebbe totalmente il senso.

Tra l'inizio dell'atto-pittura di Hartung e la *action-painting* di Pollock passano più di vent'anni e manca ogni possibilità di rapporto. Pollock non ricerca la ragione intellettuale ma il movente organico del gesto, ed oppone così l'azione pittorica ad ogni speculazione filosofica; nè si può dimenticare che l'azione dirompente e disgregante di Pollock si produce all'interno di una rappresentazione figurativa, da cui Hartung si era fin da principio, e per sempre, staccato. E' appunto a causa dell'immediato successo della genialità istintiva o d'organo che la ricerca di Hartung, fedele ad una linea di pensiero tipicamente europea, è apparsa come isolata e prematuramente scaduta: per la maledetta premura che sembra avere l'Europa di dimenticare e far dimenticare la propria storia. E' mancata così, malgrado alcuni studi eccellenti come quelli del Solier e dell'Apollonio, un'analisi critica che mettesse in evidenza l'estrema importanza di Hartung nel sistema di forze dialettiche della cultura europea del primo e del secondo dopoguerra.

Non basta l'opposizione al razionalismo geometrico di Mondrian a fare di Hartung l'artista che apre la fase storica del *tachisme* e dell'*informale*. E' vero che, giovanissimo, ha respinto l'esortazione ad associarsi alla cerchia della *Bau-*

haus: non la respinse, tuttavia, perché fosse contro, ma perché sentiva di essere oltre. Ciò che non poteva accettare era la riduzione della sfera intellettuale al circolo più ristretto del razionalismo formale, ed era una critica giusta, perché proprio quel razionalismo finì per limitare gravemente lo sviluppo del programma [illegible] della scuola. Naturalmente, per il giovane Hartung, dire Bauhaus era come dire Kandinsky, l'artista che aveva già scelto come punto di riferimento essenziale per la propria formazione. Ma, appunto, la prima fase della sua pittura deve interpretarsi come una lettura critica dell'opera di Kandinsky, e specialmente della parte che questo pose nell'ambito della disciplina di gruppo, per [illegible] della *Bauhaus*. Anche riducendo al minimo, ciò che gli pareva ben più vicino delle *Improvvisazioni*, il disegno di fondo rimaneva simbolico: fin dal principio Hartung ha rifiutato [illegible] ogni simbolismo a priori dei segni, perché il segno simbolico rimane pur sempre un segno appreso a priori. Simile all'[illegible] posto da Schopenhauer ed ancora operante nella cultura tedesca dei primi decenni del secolo, il segno, per Hartung, è volontà e non rappresentazione, tensione senza [illegible], ma in un fenomeno prodotto dalla volontà non si può cercare altro significato che la tendenza che l'ha prodotto. Ed è chiaro che se il segno è volontà che si autorappresenta si potrebbe dire che proprio per questa via il momento della volontà [illegible] ed il segno, contrapponendosi al momento contrario della rappresentazione. Non basta dunque dire che la pittura di Hartung è non-rappresentativa; è di proposito anti-rappresentativa. Ha nel suo nascere il segno si qualifica come negazione, cancellazione, rimozione. Il gesto lirico di Kandinsky era ancora un [illegible] specchio di Hartung un gesto non per una [illegible] di *Weltanschauung*, ma per l'esigenza ontologica della sospensione del giudizio.

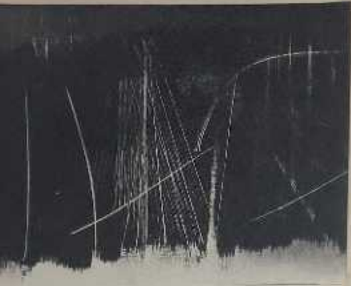
Come la premessa razionalistica della *Bauhaus*, così anche l'astratto geometrico-spaziale di Mondrian appare ad Hartung come un simbolismo a priori ed un veicolo di rappresentatività. Dal suo punto di vista, l'arte non deve riflettere scelte intellettuali, ma esprimere e realizzare nella sua integrità, come coscienza ed esistenza; perciò deve darsi co-

Hans Hartung. Acquarello. 1922

me sintesi analitica di pensiero ed arte, essenza e fenomeno. Tra noumeno e fenomeno Mondrian stabilisce un rapporto di reciprocità e parallelismo; in Hartung i due termini si elidono nel raggruppo dialettico, e danno luogo ad un terzo: al segno, come volontà che, autorappresentandosi, elimina ogni possibilità di altra rappresentazione.

A questo punto Hartung non poteva fare a meno di affrontare col metodo della riduzione fenomenologica il tema del rapporto di soggetto ad oggetto. Nei suoi quadri non c'è un *pattern* preesistente dell'immagine, perché un *pattern* sarebbe ancora uno schema o una struttura *aprioristicamente* attribuita alla coscienza, come precedente dell'esperienza e dell'atto. C'è però un tipo costante di relazione dialettica tra due entità visive che, per semplicità, chiameremo macchia e fondo. La macchia appare o, più precisamente, si produce sullo schermo vago del fondo e lo impegna in un rapporto serrato, che naturalmente dipende dal proprio strutturarsi come fascio di segni. È facile individuare nella macchia, sempre più scura del fondo, la proiezione ancora indistinta dell'Ego, l'ombra della caverna platonica. È la presenza della coscienza che, forse all'inizio della propria animazione interna, si dichiara e sta per entrare in azione. Non si tratta, si badi, di una nuova mitologia segnica: la coscienza non si rivela mai in una sua perfetta essenza costante, ma sempre e solo nel suo stato *hic et nunc*. Il segno di Hartung ha, invece, una ragione estremamente semantica ed iconologica: non è l'immagine, è il segno dell'esistenza che si attua, come negazione di ogni precedente esperienza e disponibilità (libertà). Del doppio senso, di sbarramento e apertura, della macchia segnica di Hartung è facile fornire la prova: è scura su un fondo vagamente luminoso, ma nello stesso tempo ha l'intensità e il dinamismo di un'apparizione luminosa. La stessa velocità del segno sta chiaramente ad indicare una temporalità che può essere soltanto dell'esistenza, e che si contrappone alla vaghezza, all'evidente contemporaneità dei fondi.

Il lampo scuro della macchia (Hartung racconta che, bambino, era affascinato dal guizzo dei fulmini) eclissa la vaga luminescenza dei fondi e nello stesso tempo, paradossal-



Hans Hartung, T. 1961 — E 4

Hans Hartung, T. 1947 — 3.   Hans Hartung, T. 1950 — 6

adiacente, le qualità come vibrante sostanza luminosa. La dimensione dialettica del non-spazio e non-tempo non si concreta in qualità, non si fa mondo (nel senso proprio del mondo di Heidegger) se non nell'atto in cui si trascende, sia pure contraddicendola ed essendone contraddetta, il fattore attivo dell'esistenza: la coscienza.

È vero che la spazialità interminabile dei fondi, che formano lo schermo effettivo e provvisorio del quadro, è indistinzione pura; ma anche la posizione dell'io, all'origine, è indistinta. Ciò che si determina è il rapporto che istantaneamente si stabilisce tra l'una e l'altra, l'atto che realizza la scelta.

E ancora, nel problema etico era inevitabile: la coscienza non è, si fa; e perché non c'è atto senza volontà dell'atto, non c'è coscienza senza volontà di coscienza. Si comprende, necessariamente, la critica al razionalismo della Bauhaus e di Mondrian, la condanna nel punto in cui era l'ideologia del progetto. Dal punto di vista di Hartung se l'ideologia è falsa coscienza, il progetto è una falsa prassi che distrugge l'autorità dell'autentico fare. I suoi quadri non sono progettati come quelli di Mondrian, ma sono improvvisati; anche se posseggono ciò che vorrei chiamare di premeditazione o, piuttosto, di allenamento. Hartung si comporta come uno schermidore e un atleta che con lungo e severo esercizio si mette nella condizione di trovare ed eseguire, in modo perfetto e senza pensarci su, la mossa giusta, preparandosi così ad affrontare con metodo rigoroso una situazione imprevedibile. Non si ritrova, appunto, l'angoscia mortale di essere-nel-mondo: la pittura di Hartung, come uno scatto immediato che richiama in sé un rigoroso esercizio, dà la coscienza nell'attimo di una estrema e poi subito rilassata tensione, nel suo incontro con la realtà. Il momento, cioè, in cui la coscienza è anche presa risoluta di posizione, atto che si fissa e manifesta e da cui non si può, in nessun caso, tornare indietro.

Lucio Fontana, interpretando acutamente il senso di atto che aveva il segno di Hartung, lo ha tradotto in un vero e proprio fendente, che incide lo schermo solido della tela e modifica traumaticamente lo spazio fisico. Ma Hartung, come esclude il *prima* del significato simbolico, così esclude il *poi* della reificazione. La sua schema non ha base segnate: e la sua pittura, pur possedendo come essa un rigore di progetto sul piano speculativo, per questo, opponendosi alla *action painting* degli americani, sconta con la scarsa popolarità la sua dignità intellettuale di « scienza esatta ». Non c'è un *werden* del mondo, un *sollen*, senza la presenza attiva della coscienza; ed ogni atto che mira a fare la coscienza mira a fare il mondo. Ciò che Hartung teorizza ed espone agli occhi del mondo perché non può ritrovare in nessun caso un fatto privato, è l'atto etico e volitivo che è all'origine della sua *epoché*.

Giulio Carlo Argan

Monologo o dialogo con se stesso di Hans Hartung

Come sono diventato pittore? Ho cominciato molto presto. Quando ero ancora bambino. Avevo dai quindici ai sedici anni. Ho cominciato a fare degli acquerelli, poi ho dipinto un po' ad olio, e ho fatto molte cose. In quel momento ero tutto preso da Rembrandt. Ho dipinto teste di morti. Un uomo che prega in una chiesa. Un sacco di cose di questo genere, nello spirito di Rembrandt, chiaroscuro accentuato, tinte cupe.

Più tardi ho visto gli impressionisti tedeschi, soprattutto Slevogt e Corinth.

In seguito gli espressionisti mi hanno colpito di più. A cominciare da Goya. In quel momento ho fatto un discreto numero di copie, alcune di Goya. Sotto l'influenza degli espressionisti ho dipinto parecchio nel loro spirito. Il lato degli espressionisti che mi interessava meno era quello figurativo.

Disegnavo col dorso della penna delle cose dove la figurazione non ha quasi più peso; ne tenevo sempre meno. Era piacevole la macchia che prendeva un senso di per sé stessa.

Queste macchie espressive sono dunque nate in modo del tutto naturale. Era lì che si trovava la mia vera preoccupazione.

Quanto all'interesse per le scienze fisiche e le scienze matematiche nel corso dei miei studi universitari, devo dire che non ero tanto dotato per la matematica. Per poco non mi bocciavano alla licenza liceale per via della matematica. Mi interessava invece moltissimo tutto quello che riguardava l'ottica. Mi sono fabbricato, quando ero ancora bambino, un microscopio, poi un telescopio.

Era un telescopio molto lungo. Ho fatto fotografie della luna, del sole. Passavo le mie notti sul tetto, e avevo un grande amico «astronomo». Si trattava di un omino che faceva vedere sul ponte del Reno, a Basilea, le stelle. Faceva pagare qualche soldo. Era il mio grande amico. Non ho dimenticato nulla di tutto ciò e non ho mai smesso di interessarmi all'astronomia, e alla fotografia.

Ci vuole un gusto speciale per amare tutti quei piccoli puntini in cielo: le costellazioni.

C'è un lato astratto nelle costellazioni.

Credo che, in modo generale, al giorno d'oggi siamo molto più influenzati da certe teorie fisiche di quanto non lo fossimo in passato. Abbiamo imparato tante di quelle cose sull'atomo da dieci anni a questa parte.

Nessuno sfugge.

Ma non posso soffrire quella gente che fa delle figurazioni per così dire astronomiche o fisiche. È una nuova figurazione che non ha alcun senso. Ammetto che queste cose penetrino nel vostro spirito, che esse partecipino alla formazione del pensiero. Ma se qualcuno si mette a dipingere dei microbi visti al microscopio... Farebbe meglio a dipingere delle donnette di Montmartre o di Montparnasse.

Comunque, sono stato molto influenzato, da bambino, dai fulmini. Quando avevo ancora l'età in cui si disegnano i pupazzi, ho disegnato, riempiendo quaderni interi, in quantità infinita, tutti i fulmini che mi era dato di vedere. Vedere o non vedere. Da su fino a giù, sempre fulmini, fulmini e fulmini. È probabile che ciò sussista ancora nel mio modo di disegnare, che spesso presenta questo carattere

Hans Hartung, P. 1959 — A.G. Porzio

a zigzag, questa perpendicolarità del tratto che traversa rapidamente una pagina. Può darsi benissimo dare l'impressione vivissima che ho riportato dei [illegible].

Ciò ha determinato un movimento interiore che percepisco certamente ancora.

Ma i movimenti interiori di contentezza, di malcontento, tutto ciò che si sente, tutta la rabbia che si prova, rabbia contro il mondo — soddisfazione coi riguardi del mondo — tutto ciò non è di per sé direttamente un soggetto... Il pensiero è un errore assoluto.

C'è della gente che lo pensa.

Alla vista di una tela, c'è molta gente che non può [illegible] rappresentare la gioia del pittore, che viene a conoscenza di una [illegible]: è da [illegible]. I [illegible] [illegible] [illegible].

Soltanto un incitamento...

Un grido, per esempio, non costituisce arte. Un grido non è ancora niente. Perché esso diventi arte, deve obbedire a certe leggi molto difficili a definire.

Come si forma l'esperienza di un pittore? A quale punto di questa esperienza si trova nella sua opera?

Credo che l'occhio nuoccia all'esperienza totale che noi abbiamo della realtà.

L'occhio è assolutamente necessario per fare della pittura, ma la visione non costituisce tutta la nostra esperienza della vita. Ci sono molte altre cose. Il modo in cui l'esperienza della vita, come ogni altro uomo, qualche volta più profondamente di altri uomini, è [illegible] che la percezione del mondo che noi riceviamo attraverso l'occhio sia abbastanza ingannevole. Per esempio, in lontananza in un paesaggio voi vedete una specie di linea blu. È una foresta. Voi lo sapete. Ma ciò non vi dà alcuna esperienza di questa foresta. Voi dite: «è un bosco». Lo sapete per esperienza. Ma l'esperienza vera della foresta voi l'avete quando siete nella foresta, quando vi imbattete negli alberi, quando siete nella loro ombra, quando vi trovate alle prese con questa specie di intrigo di rami, di muschio, di qualunque cosa. È là che sentite l'albero, quando vi appoggiate all'albero. Là conoscete la foresta. Una linea azzurra, una linea blu al limite

Hans Hartung: 8 (1970) 7. 12. [illegible]

THE CASSETTES ARE COMING!

CARTE SCOPERTE

ROBINSON non vuol crescere (o della stoltizia)

di *Elio MERCURI*

Con sempre maggiore insistenza si ci ripropone [illegible] da convinzioni e [illegible] filosofico-[illegible] una idea dell'arte, o meglio della concezione [illegible] del suo [illegible] e forse [illegible] più [illegible] già in rapporto al suo **significato** [illegible] alla complessa e [illegible] organizzativa che la [illegible] secondo tutti i crismi del più efficiente sistema industriale di [illegible]. Con la complicità [illegible] ed istituti sotto forma di contributi finanziari e [illegible] di critici illustri, persino di [illegible] «rossi», da **Amore Mio**, alla **Vitalità del negativo dell'arte**, alla partecipazione italiana alla 7ª **Biennale di Parigi**, ai ripetuti **eventi** (o [illegible] che è termine più adeguato) degli **Incontri internazionali dell'arte** a Palazzo Taverna a Roma, alle proposte di due teorici e critici quali Calvesi e Barilli in sede di commissione per la Biennale di Venezia. È la [illegible] sempre più su questi nostri [illegible] e [illegible] dell'**illusione borghese**, secondo i dettami di [illegible] filosofi dell'arte, che [illegible] di Maja o [illegible] di

Hai [illegible] «[illegible]» – Arrivato le [illegible]! È il grido di guerra [illegible] che [illegible] ormai anche in Italia [illegible] sono arrivati i video-cassette o [illegible] video-tape o [illegible] è la [illegible] che si «personalizza»?

prendere coscienza del nostro irreparabile naufragio. Così anche dire che la **Biennale di Venezia** con contorni di Quadriennali, Triennali ecc. non ha più senso in rapporto alle forme di una nuova organizzazione dell'arte e della cultura, inventare il

A riposo nella giovinezza

Gino De Dominicis, Senza titolo, 1971

Fuga in tre tempi, il [illegible] titolo originario del romanzo di Franco Ferrucci. [illegible] suggeriva già dall'avvio il carattere di itinerario intimo sul filo della memoria e la struttura musicale [illegible] dell'opera che narra, appunto, il viaggio da parte dell'io narrante [illegible] una condizione psicologica di chiusura progressiva e di prigionia e l'evasione [illegible] sia che [illegible] degli schemi di una società ipocrita, conformista e [illegible] in cui la [illegible] si configura come il terreno più [illegible] e prese di coscienza della realtà: il padre, la casa, la città, gli altri.

In questa ricerca di sé alcuni ambienti e persone, amici e donne, la cugina Lina, tenera e [illegible], di gran lunga le più originali delle creature femminili, hanno dimensione e vita solo in relazione al protagonista, [illegible] come lui [illegible] e commentati. Il padre. Lisa e Fenaroli (quest'ultimo a [illegible]) di rottura e delusioni [illegible] [illegible] Maestro: ed in verità rivelando [illegible] [illegible] segnano al [illegible] i momenti della maturazione pittorica attraverso un continuo alternarsi di speranze di rapporti sociali e di chiarezza e ritorni al l'isolamento [illegible] [illegible]. Ma in fondo il segno del proprio [illegible] e [illegible] la solitudine, che lo accompagna e [illegible] [illegible] a sentire come liberazione, felicità [illegible].

«Non [illegible] [illegible] un gran [illegible] [illegible] perché mi [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ragione [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ragione.

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

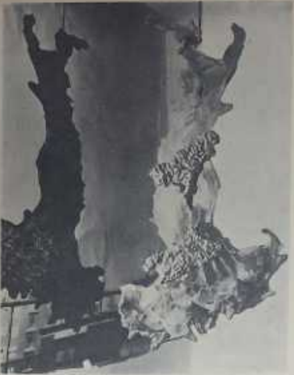
Non [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] colore, e [illegible] di [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Se Lisa [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] a [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] rapporto [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] e [illegible] ad

grado di mettere in ridicolo dell'interno. [illegible] sempre all'avanguardia, lasciare due o tre sale vuote come si possono lasciare [illegible] termini così anacronistici senza referente alcuno [illegible] [illegible] vuote fino all'atto della inaugurazione quando saranno attraversate dalla corsa [illegible] di uno dei tanti effetti contemporanei. Ancora sconvolti dalle scelte rivoluzionarie di queste proposte, siamo [illegible] da una serie infinita di [illegible] a dimostrazione che ormai la vera posizione d'avanguardia è questa.

Dalla [illegible] Grande successo anche economico di un'esposizione di [illegible] [illegible] un [illegible] industriale della carne in scatola ha acquistato ad un prezzo mai realizzato fin'ora una **stanza vuota** (o meglio, non la stanza che tra l'altro resta proprietà dell'illustre istituto culturale che la aveva messa a disposizione, ma il vuoto [illegible] della stanza). Ma è questa poi la l'**Organizzazione Lennon** di New York con [illegible] mezzi lancia la mostra di Juko Ono al **Museum of Modern Art**, ma all'inaugurazione la folla [illegible] e [illegible] intervenuti trova soltanto dei custodi sorpresi e imbarazzati nel convincere che la mostra non c'è.

È il [illegible] di queste stupidità, al [illegible] non gioverà ricerche sul [illegible] [illegible] l'area di **insensatezza** dell'arte di Gillo Dorfles, potrebbe continuare all'infinito data la [illegible] e i mezzi [illegible] dei [illegible] di [illegible].

La mostra [illegible], il gesto inutile [illegible] [illegible] per dimostrare che le esposizioni sono giocattoli assur-



7ª Biennale di Parigi: **Luciano Fabro**, L'Italia d'oro, 1971 un'estrema chiarezza concettuale degli incontri, passaggio di segmenti letterari in molte pagine quale quella della «Malasorte» metaforico e inventivo, carico d'umori nei momenti di maggior impegno sentimentale. Sono questi certamente anche i momenti di maggior intensità stilistica ed originalità:

«Mio padre ebbe varie metamorfosi nel tempo, prima durò a forma d'orso poi di drago o serpente infine d'anguilla e così pulsò via.»

«Ma già in quella voglia di rivedere Lino c'era la traccia del mio passaggio, ero il convitato nel pane che la vecchia faceva in bocca dormendo, nello sguardo della caparbia, mentre le persone rimanevano altrove il mio pensiero per non soffocare.»

Forse delude il tema personale di questo cammino di un giovane al quale manca la capacità di uscire da una visione egotistica accogliendo nella propria storia i problemi e le speranze, le illusioni e le sconfitte, le lotte della più vasta società giovanile di questi anni.

Gabriella Baroni Palli

Franco Ferrucci
L'anima nel cortile
Rizzoli, 1971, pp. 172,
Lire 2.000

di e superati, che l'arte non esiste, che tutto è arte e così via. Tutto si riduce di fronte a questa gnomica e piacevole voragine del nulla, in un gesto destinato teatralmente a sottolineare il non-senso di tutto.

E qui vogliamo a titolo di modesto promemoria richiamare alcune affermazioni di principio e motivazione, in una partecipazione inedita fra artista e critico, della partecipazione italiana alla Biennale di Parigi.

«Nell'esistenza di oggi, l'individuo non può che opporre al mondo l'anarchia della fantasia» come promessa ed un **discorso** «che vuole avere la durata del ciclo biologico della vita», dove «l'ideologia dello spazio individuale» si presenta come **momento tattico** di una «strategia più allargata: la liberazione dalla storia», in un «raccogliersi in un punto dell'immaginazione totalizzante le direzioni multiple del tempo e del proprio esercizio», per «sentirsi nella «discussione del tempo» contro «la morte dell'infinito».

Siamo di fronte ad un preciso **stato confusionale** provocato da una non bene assimilata e maturata lettura di opere filosofiche contemporanee, di Husserl (ma senza le straordinarie integrazioni di Ludwig Binswanger), di Heidegger, di Jaspers, di... un'infinità di libri che in agili traduzioni o in qualche caso persino in originale ogni tutti possono consultare. Tanto che con un ritmo che ha del maniacale si ripete la situazione felicemente descritta da Ennio Flaiano: «Aspettavano la fine dell'arte; è venuta la fine della moda. Come farfalle not-

7. Biennale di Parigi. **Giuseppe Penone,** Svolgere la propria pelle, 1971

lume. I [illegible] impazienti volteggiano attorno al lume, qualcuno finisce nella cera della candela. Alla mostra di questo genio trovai che l'unica opera esposta era una coppia di cavalli da tiro presi a nolo. Nel silenzio mondano due camerieri giravano coi loro vassoi tra gli invitati impassibili. Uno dei cavalli lordò il pavimento. L'artista prese allora a dipingerlo di celeste. «Ah, no», pensai «non si può copiare così sfacciatamente Kou

Il secondo Quasi

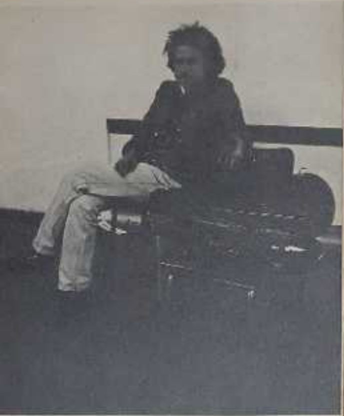
È uscito dalla Bassi il secondo numero di «Quasi», la rivista, mava, conduttrice dei discorsi, ma è proprio verso di questa classe e [illegible] «militante» (rivista «a cura di Giuseppe Favati e Giancarlo Zagarrio»). Il discorso, aperto nel primo numero, si precisa nei suoi [illegible] i quali (che fanno da testi) e con gli articoli, le prese di posizione. Così l'editoriale sull'alternativa editoriale di poesia, Giuseppe Zagarrio ripubblica il nucleo della sua relazione alla [illegible] [illegible] temi [illegible] a Trento nel [illegible] [illegible] per [illegible] informativo che [illegible] un discorso [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] non [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] che non [illegible] [illegible] della [illegible] [illegible] [illegible] nei [illegible]. Seguono i testi [illegible]: Franco Cavallo, Marcello Bellarini, Silvano Guarnieri, Gilberto Finzi, Giuseppe Favati, e [illegible] [illegible] che [illegible] [illegible] il [illegible] [illegible] [illegible]. Per due poesie [illegible] dall'America, scritte dai Gis di Fort Bliss e dagli studenti negri di Detroit e tradotte

lo bocche». Ma nessuno sorrideva. La regola del gioco impone l'elegante acutizzazione di ogni idea, e non è più un mistero che oggi il cretino è pieno di idee».

È proprio di fronte alle ripetute manifestazioni di insipienza di questi Robinson che non vogliono crescere, forse perché tra le tante malcapitate letture non hanno ancora fatta quella lucida analisi di Carlo Marx del mito del loro predecessore, ma si nutrono piuttosto soltanto di tanti poveri **Don Paolini** di ritorno? Ma, come di fronte a queste insipienze ci rendiamo conto della **necessità** contro la nostra disperazione crescente di un'**arte** e di una **cultura vere** (dopo le avvenute e le possibili contestazioni) e **universali** nel rapporto al tempo e allo spazio, in quanto sforzo di fondare su nuove premesse la **condizione dell'uomo**, da quella di **questo sistema** e della stantia **antropologia** classica-cristiana occidentale.

Dopo il nulla c'è la morte. E nessun teatro dell'assurdo può consentire la sopravvivenza una volta toccato il nulla. E gli artisti più veri, quando la disperazione ne faceva dei sopravvissuti, hanno scelto la morte: Pollock e Piero Manzoni. Non i vuoti fantasmi che esibiscono il loro risaputo complesso di Edipo nello sdoppiamento di Narciso nello specchio o nell'incontro che non avviene di **Carne umana e oro**.

Altre sono le angosce che ci toccano, quando la violenza esplode senza sosta, e le risposte, come nell'**utopia catastrofica** del **Contesto** di Sciascia, nella quale si condensa in



7ª Biennale di Parigi: **Jannis Kounellis**, Senza titolo, 1971.

tate da Gianni Toti, e propone un'altra dimensione teatrale della poesia militante (e non militantistica). I testi che seguono riaprono un altro discorso più specificamente letterario: il TAPOCHIS (non Taquini) di Gianni Toti con un corredo di segni dell'autore una specie di già quasi una caratteristica di « Quasi » quella di intercalare disegni colorati, ve di quelli di Franco Manescalchi, di Giuseppe Addamo, di Vito del I. Uno sperimentale ma già valido racconto-romanzo di Gino Gerola, la poesia e epigrammi (Antiepigrammatici) e le liriche di Giuseppe Ar... Franco Cappa (dolenti ironiche composizioni, talvolta già musicate), Daniel Vogelmann, Cesare Viviani, Pietro Tamburini, Emanuele Mandarà, Pasquale Valentini, Luca Rosi, Ferruccio Masini, più un testo inedito di Malcom Lowry chiudono un numero più che interessante, che offre l'idea concreta alla letteratura non convenuta.

E.M.

un'ultima resistenza la razionalità umana contro i dogmi della ragione. Il fracassaggio che ci riguarda è quello che si fa lucida testimonianza e cronaca della nostra condizione: e così nei **disegni** del **nuovo Bestiario** di Bruno Caruso, o la ritrovata immaginazione (ben altra cosa dell'arbitrio della fantasia) che è regola dell'arte, della capacità di trasformare un segno azzurro in un mare, una barchetta di carta nell'infanzia, un biglietto del tram in un incontro, come diceva Van Gogh una **macchia gialla** nel sole.

Perché l'**arte** è proprio ciò, capacità di vivere la dolorosità fonda delle ragioni, degli oggetti come segno di una inseparabile presenza dell'uomo; volontà di non cedere nulla, di arricchire il senso della propria esperienza perché sia nella natura e nella storia amata. Ma qui il discorso diventa un altro, e sarà tutto da fare, ma fuori dal riferimento alle ambigue stoltizie dei nostri.

È tempo di bilanci e di scelte. Ne va della dignità dell'uomo e della sua vita. Ma quanto ci sia concesso di esclamare come il bambino del noto racconto di Andersen: « E' nudo ».

Elio Mercuri

[illegible]

7ª Biennale di Parigi: **Emilio Prini**. Conferma partecipazione edizione — posta e telegrafi — relazione pubblico: Genova Emilio Prini Achille Bonito Oliva 0152580 Roma.

Giovane narrativa italiana:
un racconto di

Aldo ROSSELLI

BEAUTY CASE

75+35=una impotenza tra le altre

Aldo Rosselli ha scritto due romanzi: Il megalomane (Vallecchi) del '54 e Ottavo (Mondadori) del '58. Uscirà durante la primavera prossima il suo terzo libro, ben più consistente dei precedenti, sulle [illegible] pagine: Il [illegible] e Pentecoste [illegible] intitolato: L'ultimo e Vallecchi.

Il personaggio principale del racconto che vi presentiamo ha una sua evidenza per la narrativa industriale odierna, [illegible] Anche le donne, da cui invece di [illegible] appartamento non è più una [illegible]. Senza però con questa [illegible], non c'entra. Comunque le donne [illegible], la società dei consumi e le [illegible], sembra, come ultima [illegible]. Aldo Rosselli vive in Trastevere tra libri di letteratura americana. « Il [illegible] — dice — come gli scrittori italiani continuino a ignorare il linguaggio politico più elementare. Io è stato durante le [illegible] assemblee del Sindacato, [illegible] il signi- ficato della parola [illegible]. »

Non ricorre a trucchi, questa volta: niente ricordi, niente flashbacks, niente recuperi. Luciana è seduta davanti a me, sulla poltrona di cuoio bianco. Mi guarda, parla. All'incirca ogni anno, da una decina d'anni, rientra nella mia vita. Sempre provvisoriamente: lei lo sa e lo accetta. Due o tre settimane, poi riparte. Arriva con una piccola valigia, due o tre vestiti di ricambio, il beauty case, svelta e leggera. Suona alla porta, le apro, dopo cinque minuti l'intervallo della sua assenza è risucchiato in un'ovatta di non essere, è come che ci fosse sempre stata, serpeggia la noia e l'irritazione.

« Perché sei imbronciato? »
« Non sono imbronciato. »
« Non mi hai baciata. »
« Sei appena entrata in casa. »
« I baci si danno appena entrati in casa. »

Era appena arrivata, eppure sentivo che stavo preparando la partenza: almeno per me un dialogo di bronci e baci non dati deve preludere alla partenza. Tuttavia per quindici giorni andremo avanti come sempre, occorre dirottare il discorso su binari più festosi e accoglienti, se si vuole che l'attrito raggiunga la sua parabola quindicinale.

« Profumi di buono. »

« Colonia che m'hai regalato tu, l'altra volta. L'ho fatta durare. »

« Economa come sempre. »

« L'economia maggiore la faccio nell'amore. Razioni di quindici giorni che le faccio bastare per un anno. »

« Non sono certo stato io ad impedirti che anche da te, a M., tu abbia altre razioni. »

« Non ricominciamo. Lo sai che sono fedele, per tua fortuna. »

« Bah... un po' più d'esperienza non guasterebbe... »

« Proprio tu me lo vieni a dire. Ricordati la tua scenata di gelosia, dieci anni fa. »

« Dieci anni fa, appunto. Si cambia, no? »

« Tu no, non cambi mai, altrimenti avresti cambiato anche me, e non l'hai fatto. »

Gli occhi di Luciana erano piccoli, infossati. L'iride verde, ora vivacissimi ora spenti; la bocca stretta e mobilissima accompagnava l'allargarsi e il restringersi delle pupille con improvvisi irrigidimenti e rilassamenti delle lablea, comunicandomi telegraficamente i suoi umori accesi e aspri, talvolta dolcissimi. Avevamo convenuto che a ogni convegno i suoi capelli fossero di colore diverso: adesso erano biondi, con alcune ciocche grigio cenere, cortissime. Pareva quasi sbarazzina, sebbene sapessi, in realtà, quanto impaurita e calcolatrice fosse; mai avida però, soltanto conscia della sua insufficienza.

«Smettila di parlare, le parole tra noi non hanno mai portato a nulla di buono.»

«Proprio tu, che ogni tanto ti metti a parlare per ore e ore di seguito...»

«Non è a te che parlo, è attraverso di te ai miei fantasmi.»

«A forza di parlare [illegible] anch'io sono diventata un tuo fantasma.»

«Come ti sbagli! Fantasmi si nasce, come si nasce conti o duchi. E poi tu non sei debole o trasparente, sei bella cicciuta: lascia che ti palpeggi un po'. Ecco così, non fare la schizzinosa.»

«Mi fai male. Lasciami, aiutami a fare le valigie. Faccia presto.»

Luciana aveva sempre fatto presto, presto e controvoglia. Presto e controvoglia la possedetti la prima volta, tanto che dapprima la credetti leggera e anche puttana. Poi compresi che era stata la sua natura apatica e passiva a farla cedere. Mi rassicurai, non volevo legami con donne troppo sciolte, un certo puritanesimo mi ha sempre affascinato. Cucinava anche bene, ma solo tre o quattro cose e lei stessa poi mangiava d'appetito; era invogliante guardarla mangiare, faceva facilmente, se voleva, [illegible] su altri consueti, e predisponeva in modo che il letto non fosse mai a più di una decina di metri dalla tavola da pranzo.

C'era tuttavia una difficoltà: per arrivare al desiderio bisognava che tutta la casa fosse intrisa dell'odore di lei; voleva che nel bagno, in cucina, in salotto, nella camera da letto, perfino nello studio, gli odori corporali di Luciana aleggiassero come se la mia casa fosse una selva in mezzo alla quale una belva guardinga fosse passata lasciando una scia di selvatico. Per questo i primi giorni erano improduttivi: solo a poco a poco, lasciando qua un paio di mutandine, là scarpette, sul letto una camicetta in cui avesse vissuto un po', [illegible] calze e [illegible] gle Luciano mi dettava il suo placido e impudico imperativo categorico: quel suo femmineo voler essere posseduta secondo tempi lunghi e immobili che via via attraverso gli anni mi accorgevo di far coincidere coi miei tempi più brevi ma anch'essi, andando avanti con la senilità, forzatamente meno aggressivi e guizzanti.

Erano passati esattamente trentasette minuti (controllati con uno sguardo di sfuggita all'orologio senza che lei se ne accorgesse) dall'arrivo di Luciana, era ancora di là a disfare la valigia e mi domandavo rabbiosamente perché, per esempio, fossi già furente, geloso del rapporto di lei con la valigia, di quel suo mettere le mani dentro l'odoroso cubo e frugare tra le vesti, ora afferrando ora scartando, con una delicata sensualità che solo a livelli più tenui riversava sulla mia epidermide rugosa. Fatto sta che ero in competizione con gli oggetti: in casa mia vi erano oggetti sublimi, da collezionista, e Luciana trovava il modo di strusciarvisi contro, di aderirvi con una totale e tenace dedizione che io ardevo spiando, maledicendomi di essermi circondato così splendidamente di poter dare tante occasioni a una donna di sfogare la sua sensualità, senza che per questo, in senso stretto, potessi rimproverarle nulla. Dovevo disfarmi dei miei oggetti, venderli, chiamare un rigattiere? Una somma cospicua l'avrei certo ricavata dalla collezione di porcellane, ma la mia successiva incapacità a [illegible] i soldi avrebbe eretto un ulteriore barriera tra Luciana e me. Infatti Luciana rimproverava a se stessa che io fossi tanto ricco, la ricchezza poteva perdonarmela soltanto se si concretizzava nelle fragili forme di Sevres, se la sua sensualità poteva incontrarsi con altro che non fosse conti in banca, titoli, interessi, profitti. Verso gli ultimi giorni dei suoi soggiorni Luciana mi prendeva la testa e tenendola sul suo grembo, arruffando i capelli con le dita, commentava: «Tu sei così ricco, ma hai una testa da povero, le guance incavate, il collo rugoso, forse senza saperlo sei nato contadino e poi sei diventato ricco ereditando da una sconosciuta benefattrice la collezione di porcellane. Fosse vero sarei felice. Dimmi che è così.»

– Tesoro, è così, non temere. Se tu ti mettessi nella bacheca accanto ai Sevres faresti la figura di una porcellana povera e rozza, ti passerei per una volgare ceramica. Mi vuoi bene, allora?

« Sì, tanto, mia povera [illegible] amichetta, [illegible] che ti pettini in giù sulla fronte i capelli d'argento, sembri di quei ragazzini che si pagano per sembrare vecchi. »

« Così? »

« No, come ti ho insegnato io. »

« Così va bene, maestro? »

« Sei la mia allieva prediletta. »

« Che voto mi dai? »

« Scarso profitto, ma dieci in condotta. »

Trascorsi quarantotto minuti dall'arrivo di Luciana, cominciavo appena adesso a distendermi; non sapevo però se era un bene o un male. In parole se la tensione durava più a lungo i frutti successivi erano più saporiti, la differenza tra cogliere tra i rovi bacche selvatiche e prendere qualche manciata di lattuga nell'orto dietro casa. [illegible] avremmo potuto trovare altri pretesti per stimolarci [illegible] malintesi, contrarietà. Un simile ardore avrebbe trovato i canali giusti per riassestarsi. Avevo la bocca secca, volevo bere, offrire da bere anche a Luciana dallo stesso bicchiere, succhiare qualche goccia di brandy filtrata attraverso le tracce di rossetto che lei lasciava sul bordo del bicchiere.

« Bevi? »

« Sì. »

« Il solito? »

« Sì. »

Non m'interessava l'età di Luciana; quando l'avevo conosciuta era un po' troppo acerba, avevo dovuto aspettare anni perché il suo corpo compatto si allentasse di quel tanto da facilitare la penetrazione [illegible], dare un respiro più ampio all'amplesso che trovava termini di affondamento e di ristagno, [illegible] di rimuginamenti e ripescaggi memoniali. Ritrovarsi con Luciana ora meglio e peggio di un'abitudine, assomigliava all'adeguamento che la sogliola trova sul fondale marino sabbioso; ma adesso la lancetta segnava lo scatto di [illegible] minuti e stavamo troppo bene insieme, noi due, temevo che la misura dei quindici giorni si trovasse ad essere subdolamente sovvertita nella clessidra della mia mente, anche una permanenza di sedici giorni si sarebbe lasciata dietro una scia di disordini che solo a poco a poco si sarebbe placata. Nelle linee del corpo di Luciana non trovavo ragioni di sconquassamenti, mi veniva naturale invece dividere quel la linea le quindici segmenti: uno per giorno: curva della spalla, avambraccio, incavo del bacino, spaccatura delle natiche, flessuosità delle cosce, doppia esse dei seni; a completare l'elenco avrei dato fondo alle quindici ricorrenti ventiquattrore in cui adagiavo le mie perplesse e tenaci esplorazioni. In fondo al tutto né sazietà né insoddisfazione, soltanto la presa di coscienza del prodotto consumato totalmente, senza residui, un'opera di pulizia di architettura geometrica ed essenziale. Tuttavia non mi andava di analizzare Luciana, ciò che contava ora che lei fosse la spina in cui infilare la mia presa e che la corrente si mantenesse alternata, con uguale espansione di luce e proiezioni di ombre che mi necessitavano per nascondere la progressiva insufficienza che era stata la base del mio bisogno di Luciana.

Davanti a me si muoveva, allungando il braccio spegneva una sigaretta, aggiustava con la mano i capelli raccolti sulla nuca, trasmetteva piccoli mugolii di adeguamento, domandava con lo sguardo scrutante e ansioso dei miopi se tutto procedesse a dovere. Immobile, seguivo il suo muoversi, soprattutto spiavo il suo accendersi, disperatamente placido scrutavo il suo nervoso agitarsi. Mi chiedevo: «Dove e quando ha avuto inizio la mia senilità? Forse già a vent'anni ero senile e inutilmente lucido nella mia follia di voler strappare qualche grammo di piacere che comunque mi è negato. Negato non da Luciana, negato da me che in Luciana misuravo l'effetto finale, il quasi incestuoso e felino attorcigliarsi nella accogliente tana del vecchio porco acquiescente che ero diventato. «Sei terribile» mi ripetevi dolcemente «ed è orribile che una donna piacente non trovi orribile che tu sia terribile, che anzi si compiaccia che tu sia come un bel cadaverino da comporre nelle posizioni le più diverse.» A voce alta e il più vellutato, dicevo: «Sai, Luciana, forse tra qualche mese riceverai un telegramma che ti avviserà che sono stato colpito da trombosi. Il dottore mi ha trovato la pressione molto alta, dice che non dovrei assolutamente né bere né fumare. Bevo e fumo, invece, e mi sottopongo allo strapazzo annuale della tua visita.» Luciana, premurosa: «Il dottore ti ha detto che anche quella cosa lì ti fa male?» «No, non l'ha detto: certo non sospettava neppure che avessi ancora certi grilli per il capo.»

Il dottore mi aveva tastato a lungo, guardato, studiato:

non aveva emesso verdetti, scosso il capo sì, ma poi anche sorriso, accompagnandomi alla porta. L'unica cosa concreta, non ambigua, era stato il conto, un conto da medico di chiara fama; la mia sopravvivenza aveva un'alta quotazione, eppure desideravo morire. Guardando Luciana desideravo soprattutto morire, morire subito oppure reincarnarmi in un giovane sbarazzino che senza spendere più di quattro o cinque parole avrebbe appagato la femmina che si annidava in Luciana, la femmina che si era sacrificata alla donna alla figlia alla madre a vecchi amori logorati in cui i corpi sono [illegible] e i sentimenti ridotti a vecchi [illegible] che si addentano senza convinzione.

« Vuoi prima mangiare o venire a letto? »

« Vorrei fare una doccia. »

« Lo sai che mi piaci sporco. »

« Rimango sporco anche se lavato col sapone, lo sai. »

« Allora ti lavo la schiena. »

« Niente in contrario. »

Prende a svestirsi spargendo qua e là [illegible] gli indumenti. Con lo sguardo [illegible] gli indumenti deposti, con le loro goffe pieghe, il corpo non mi interessa, mi costringo a non interessarmene. Persegue la sua [illegible]. Quando il mucchio è [illegible], ricordo che deve essere nuda senza giochi, e rivedo le altre volte in cui attraverso [illegible] è [illegible] allo stesso risultato. Accorro: da un mese ho comprato una saponetta Roger et Gallet, color ambra, non troppo profumata, la depongo nel [illegible] della mano, allungo il braccio, incontro la protuberanza di una scapola, strofino vigorosamente, senza scendere [illegible] nell'incavo della bassa schiena faccio una schiuma consistente e candida. Lei sorride, si divincola, dice di voler essere insaponata dappertutto, eseguo come uno schiavo affettuoso, mi piego, ansimo, sulla mia testa caduta cadono gocce d'acqua, bestemmio, mi alzo e subito mi acquieto, il gioco continua.

« Sei viscida, mi sfuggi. »

« Sei un buon saponificatore. »

« Sei troppo pulita, sporcaccione. »

« Insaponami laggiù, l'acqua è calda e mi sento liquefare. »

«No, tutto per gradi, aspetta. Leggerai più tardi, quando mi sarò abituato a te.»

«Voglio uscire.»

«No, mi piaci bagnata.»

«Sono stanca. Asciugami.»

«Ti ho comprato un nuovo accappatoio di spugna. Ti piace il colore?»

«Sì. Grazie. Infilamelo.»

Non ce la facevo più: le mosse del gioco si susseguivano troppo velocemente; arrancavo; dieci anni fa imponevo io le regole, adesso le subivo. Luciana era quasi asciutta, io sudavo un sudore maleodorante e [illegible] ora. Mi tergevo con l'accappatoio, sedendomi su uno sgabello. Tremavo. Lei quasi asciutta, in fragranza. L'esorbitanza della sua giovinezza spessa nella poltiglia di cose secche e avaramente generose; il fradiciume della mia vecchiaia decisa di amori gratuiti e [illegible], la tensione verso oggetti che non si lasciavano consumare; il mio guardingo approccio alla morte attraverso una tazzina di porcellana intatta, che a lungo, forse per l'eternità, sarebbero sopravvissute a me.

Luciana si stagliò, [illegible] verso la camera da letto.

«No, no» le gridò dietro raucamente «prima dobbiamo cenare. Mi fai imbestialire.» L'accappatoio era aperto. Le cose allora, poi, non guardare quegli sbadigli di intimità che nei luoghi [illegible] invernali [illegible] di sontuose vesti [illegible] [illegible] rivelavo totalmente nella loro pace [illegible] barocca, sempre così avevo bevuto un mezzo bicchiere di pasto, mentre ben sapevo che Luciana era una sfida [illegible] in vetro e acciaio, [illegible] e [illegible] rivelazione nella sua sapientemente [illegible] [illegible] piccolo-borghese.

«Due bocconi soltanto. Non ho la minima fame. E poi non ho voglia di cucinare.»

«Hai più fame che me, ci vedi e una voglia pazza di stare ai fornelli. Come se non ti conoscessi...»

«Due uova al [illegible] e tre foglie d'insalata, allora.»

«Chiamami quando è pronto.»

Il tempo non scorre. I [illegible] [illegible] spaccati dall'attesa [illegible] di fornelli [illegible], due uova troppo cotte e due [illegible] troppo [illegible] insalata croccante condita con parsimonia, [illegible] [illegible] di congiungimenti troppo rapidi. Sai che non [illegible] le persiane a non chiamare — che ci vuole a cuocere le uova?

«Vieni.»

«È pronta?»

«Vedrai.»

«Che significa?» Già la vedevo squallidamente nuda a servirmi le uova, con quel tanto di civetteria che le avrebbe dettato di infilarsi sulla pelle ancora odorosa di Roget et Gallet un freddoloso e allentato grembiulino.

Mi siedo a tavola senza alzare lo sguardo. Mangio, mastico, deglutisco.

«Non dici niente?»

«Cosa dovrei dire? Sto mangiando.»

«Ma non ti accorgi che stai mangiando un filetto al sangue invece di un uovo al pomodoro?»

«Scusami. Sei un tesoro. È eccellente, non sapevo di avere del filetto in casa.»

«Infatti l'ho portato io. Sai, l'ho preso dal macellaio sotto casa.»

«Vieni da me.»

«Ci sono già.»

«Più vicino.»

«Finisci almeno il filetto.»

«Troppa carne, non ce la faccio a masticarla tutta. Ho i denti cattivi, lo sai.»

«I denti cattivi, già... Che vuoi da me?»

«Mangiarti senza doverti masticare.»

«Siamo alle solite.»

Che brava ragazza, Luciana! Aveva un istinto infallibile per sapere che il ciclo era concluso, che il serpente si mangiava la coda, che le mie digestioni monotonamente aspiravano a ulteriori digestioni, a masticazioni più complesse, ai rantoli di deglutizioni superiori e definitive. Tuttavia il dottore... Per Luciana la morte era un contratto preciso, con due o tre clausole ben delimitate, per cui era questione di scivolare nel non essere in modo indolore, innocentemente, rotolando, ridendo, sguaiatamente ridendo con la bocca spalancata ad ingurgitare terra fresca e molle per piogge recenti.

«Perché alle solite? Perché devi sempre dirmi cose antipatiche?»

«Perché le meriti.»

«Perché vieni da me, allora?»

«Perché te lo meriti.»

«Sono meritorio, allora.»

«Sei un meritorio cretino — vieni qui, tesoro.»

«Devo bere qualcosa, ho la bocca secca.»

«Solo acqua, ti prego.»

«Minerale, stappa quella bottiglia.»

Lei stappa la bottiglia. Eseguiva a dovere il piccolo gesto meccanico che le avevo richiesto. Le avevo tuttavia nascosto una cosa: oggi compio settantacinque anni. C'era di che rallegrarsi, probabilmente. Probabilmente Luciana si sarebbe rallegrata. Avrebbe cercato di rallegrarmi, era tenera coi miei compleanni, con le ricorrenze che minutamente costellavano il mio perfido declino. Tutti dicevano che ero molto in gamba, facevano allusioni, ammiccavano. Non parlavo a nessuno di Luciana, pare che qualcuno l'avesse vista entrare nel mio appartamento. Il ridicolo non mi spaventava, soltanto non volevo essere costretto a comportarmi innaturalmente con Luciana, dovermi ricordare certe disparità.

L'acqua fredda mi pizzica la gola, la ingoio a piccoli sorsi, mezzo bicchiere mi basta. Non ho più sete. Luciana da un'ora e mezzo, già, mi assedia con la sua futile, leggera, furbesca presenza. La situazione è insostenibile, la soglia della stanza da letto non è ancora stata varcata e già gli appetiti sono scemati come se tremila anni di storia e civili contenimenti mi propinassero i loro solenni ammaestramenti. Il processo d'indurimento delle arterie è irreversibile, Luciana mi sfugge, la pressione alta gioca i suoi scherzi e la donna annuale proveniente da M. mi danza davanti agli occhi, oscenamente aerea e imprendibile, librandosi in un volo che mi costringe a goffamente guizzare nei miei tardi anni. No, così non va, oppure va anche troppo bene, ma bisogna che sia la fine, una fine il più possibile dignitosa. Rimane ad occhieggiarmi il mezzo bicchiere di acqua minerale rimasto imbevuto.

«Vado a stendermi di là.»

«Solo?»

«Sì.»

«Che c'è?»

A stendermi per sempre. Già, fosse così facile... Faccio i pochi passi necessari, mi butto sul letto. Quasi subito sono del tutto immemore. Eppure dall'altra stanza giungono rumori inconfondibili: tintinnii di oggetti smossi, raschiamenti, lo scricchiolio di una sedia. Le forme di una vita che va attenuandosi. E' una posizione personale, modernamente si direbbe un punto di vista.

Chiudo gli occhi.

« Devo raggiungerti? »

Perchè urla?

« Rispondimi. »

Sempre la stessa voce schietta e un tantino volgare. Non credo che possa avere più messaggi per me.

« Sei sordo? »

Dire addio non ha senso, il mio ruolo mi comanda di grugnire incoerentemente. L'incoerenza è una logica estrema e inconfutabile. Va a quel paese, se mai ti ho amata oggi i quarant'anni che ci separano sono un sogghigno che non è più equo sopportare. Forse se avessi avuto una figlia ...

« Sei insoportabile. »

« Hmm ... »

« Uffa! »

Obliterarsi: un nero di pece che allargandosi a macchia d'olio cancelli il mondo. Sgusciare per i corridoi fungoidi e imbottiti di un labirinto intestinalmente ritorto. La pace, finalmente. Ridere, ricadere all'indietro in un sogno infantile azzurro e ocra.

« E allora cosa sono venuto a fare? Rincorbellito che non sei altro! »

Aldo Rosselli

Nella Biblioteca letteraria di **CARTE SEGRETE**
sta per uscire

AMERICA POSTUMA

di Silvana Giorgetti

Diario impietoso (1950 - 1952)

bases

para el premio casa de las américas 1972

1 [illegible]

2 [illegible]

3 [illegible]

4 [illegible]

5 [illegible]

6 [illegible]

7 [illegible]

8 [illegible]

9 [illegible]

10 [illegible]

11 [illegible]

12 [illegible]

13 [illegible]

Rafael CANOGAR

primo premio di pittura alla Biennale di São Paulo

Ancora una biennale. In quest'ultima, la XI internazionale di San Paolo, il gran premio ITAMARATY è stato assegnato al pittore spagnolo Rafael Canogar. Sembra che l'insieme delle opere presenti nel padiglione spagnolo sia stato considerato fra i più attuali e dialettici della biennale. Traduco dalla rivista « ARTE » di São Paulo: ... Fra tutti i paesi, la Spagna ha inviato le opere più connesse al problema umano ... la Spagna non è paese di sole. Il tono dominante dei suoi lavori è il nero. La sua è un'arte d'impatto [illegible], tormentata, estremamente preoccupata e umana. Quest'anno la Spagna va oltre ogni giudizio. È vita, è gente, è teoria.

Partecipano oltre a Canogar: Juana Francés, Agustín de Celis, Louis Gordillo, Fernando Somoza — Amador e Alexanco scultori.

Canogar presenta 11 opere che definisce: SITUACIONES URBANAS.

Sono quadri le cui figure rilevate in nero su poliestere si evidenziano con disperata forza dialettica.

Nella sua casa, in una zona di Madrid disabitata e aggressiva, egli mi risponde con voce piana, sussurrata, quasi a confidarmi segrete voci.

D. — Rafael, con il Premio Itamaraty sei nuovamente al centro dell'attenzione delle gallerie, dei critici, dei collezionisti ... in particolare potresti dirmi qual è stata la risposta del pubblico, della gente di São Paulo alle tue « Situaciones urbanas »?

R. — Realmente sono stato a São Paulo nei giorni precedenti l'inaugurazione ufficiale e solo un giorno dopo questa... quindi ho avuto più contatti con giornalisti, pittori che con il grosso pubblico, ma la mia impressione è che la mia opera sia stata molto ben ricevuta, soprattutto fra gente giovane... ricordo un'opinione del critico tedesco Dietrich Malhow: « è la prima volta che un'arte impegnata riceve un premio in una biennale »... sì, credo sia stato un premio popolare... c'è un punto di contatto fra la mia opera e una situazione politica di mutazione, di « ebullicion » in America Latina.

D. — Ma proprio per questo, e considerando il Brasile, oggi, paese di contrasti e segrete violenze, come puoi chiarire il fatto che abbia potuto avere un riconoscimento ufficiale la tua denuncia della violenza?

R. — La giuria era internazionale, sono nove i componenti la giuria e di ogni paese, quindi questo riconoscimento ufficiale non è precisamente brasileño...

D. — E allora Scanavino?

R. — Sì, il caso di Scanavino non è chiaro... sembra che i suoi quadri non siano giunti davanti alla giuria... non figuravano nel catalogo italiano...

D. — Un premio implica una scelta e una conferma, ma spesso sottende altri interessi... per questo ultimamente è tanto scaduto il concetto di premio, di competizione.

R. — Sì, sono contrario all'arte intesa in senso competitivo, ma sembra che ancora non si è trovato un sistema ideale per sostituire i premi. L'arte non dovrebbe essere competitiva ma lo è sempre stata... l'artista è stimolato ad essere sempre più esigente. C'è sempre una competizione latente... nella vita. Comunque credo che nelle Biennali, che danno la possibilità di confrontare, di documentarsi, conoscere apporti sperimentali... sono anche un mezzo di popolarizzare l'arte. Ma si dovrebbe trovare un sistema per eliminare i premi. Nella giovane e già nota biennale di Medellin, in Colombia, i premi sono stati sostituiti da acquisti.

D. — Tu credi che questo riconoscimento sia giunto a convalidare un momento del tuo operare artistico particolarmente significativo dal punto di vista estetico-for-

Rafael Canogar, Il saluto, 1971

male o piuttosto particolarmente intenso come espressione dialettico-emotiva?

R. — Penso di aver raggiunto le due cose; non posso immaginare disuniti questi due elementi: contenuto e forma. Già come pittore informale sono stato all'avanguardia, per vari anni, dopo la crisi ho tentato vie nuove e tornando alla figurazione ho voluto dir qualcosa di valido, denunciare, ma sempre con la stessa problematica estetica. Per mezzo della plastica io desidero dare un messaggio, il contrario potrebbe essere pericoloso, scadere nel « panfleto ».

D. — Puoi chiarirmi in parte il processo attraverso il quale sei giunto dall'informale a questa espressione figurativa di denso e aspro realismo?

R. — Ho dedicato molti anni alla ricerca nel campo dell'informale, ma ad un certo momento mi sono accorto che l'informale non era più per me il grido di protesta, l'avventura, era ormai ripetizione ... sentivo la necessità di sperimentare, cercare... è stato molto difficile e graduale il passaggio. Nell'informale l'artista era profondamente immerso in se stesso... e sentii la necessità di aprirmi, di comunicare in modo più diretto. Al principio tentai di conservare la libertà della materia nell'ambito dell'espressione figurativa, come risulta dalla mia esposizione del '65 a New York, basandomi su immagini fotografiche... Poi mi accorsi che l'immagine fotografica non mi bastava più, così cercai il rilievo, per rendere la presenza dell'uomo più reale.

Oggi mi propongo anche una critica ai mezzi di comunicazione — tv giornali — perchè fanno parte della cultura dell'uomo attuale ma non comunicano più « sentimenti di un uomo verso l'altro ». Siamo saturati da queste notizie che ormai scivolano su di noi, non ci fanno dolore; quindi voglio fare un processo contrario: dai giornali tornare alla realtà, far rivivere queste immagini, far l'uomo protagonista dell'avvenimento. Ho raggiunto il rilievo come soluzione espressiva per rendere più aggressiva l'immagine, più reale la presenza umana.

D — Questo processo è molto interessante, quindi tu credi nella funzione sociale politica dell'arte?

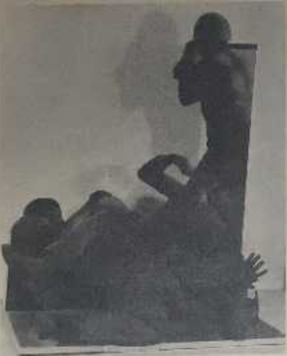
R. — Sì credo che ogni individuo debba contribuire con il mezzo che gli è più idoneo a cambiare una situazione sociale che considera statica e violenta. L'arte può stimolare a una presa di coscienza e avere una funzione politica.

D — In una recente intervista, lo scrittore Günter Grass ha definito le ideologie e le religioni « bastoni da passeggio »: tu credi nella validità delle ideologie?

R. — Io credo siano valide sempre se non si giunga a conseguenze estreme... è necessario avere un ampio campo di movimento per non soffocare l'individuo. È difficile questa domanda.

D. — Consideri insanabile il conflitto tra l'aspirazione dell'artista ad una espressione autonoma di sè e la necessità di una presa di posizione attiva nell'ambito della realtà sociale del proprio paese?

R. — È una domanda molto interessante... con la mia opera credo di esercitare una funzione d'intervento nella cultura del mio paese, credo d'essere un esponente degli



Rafael Canogar: La paliza [illegible] 1971

ideali di un certo gruppo, che desidera un cambiamento che desidera rompere con posizioni immobiliste. C'è anche chi preferisce e giudica necessario abbandonare ogni altro terreno sia politico, artistico o intellettuale, per una soluzione molto più diretta e propriamente rivoluzionaria. Ma io credo che sia possibile un mutamento anche forzando l'amministrazione.

D. — Sei contrario a una funzione violenta.

R. — Si, io so molto bene che le mie opere esprimono una denuncia della violenza.

D. — Il fatto di vivere in Spagna può aver influito alla concezione apparentemente pessimistica del tuo lavoro?

R. — Come spagnolo che sta vivendo una determinata realtà storica, è certo che in me è dovuto esprimerla anche se il mezzo fisico della violenza non ha frontiere. Ma certamente in Spagna si vive quotidianamente violenza sotterranea che non possiamo conoscere per una sorta di strutture che la rendono efficiente solo sporadicamente, [illegible] maggiore di quanto si creda.

D. — Oggi l'arte si può salvare solo attraverso una disposizione comunista?

R. — Ci sono tante possibilità nell'arte plastica ... non credo si sia detto tutto ... ma penso che l'arte di denuncia abbia una ragione d'essere più valida in questo modo in cui viene usata e fomentata ...

D. — Non hai il dubbio che questa tua denuncia, per quanto «di parte» e cerebrale, sia vana perché immediatamente assorbita da una società compromissoria o meglio da una élite capitalistica o in fondo indifferente a tutto ciò che non sia mercificazione?

R. — C'è un divorzio fra arte e società, siamo coscienti di questo problema. Si cerca così di rendere l'arte più accessibile, con il pericolo che cada in un succedaneo ... fino a che punto è lecito scendere a compromessi? ... c'è un dovere sociale ...

D. — Ma tu, con i tuoi dipinti vuoi provocare una sensazione di sgomento, e forse ... in sostanza proprio le persone che più odiano questo stato acquistano i tuoi quadri ...

R. — Sì, è un giro vizioso, un circolo. Forse un sociologo potrebbe meglio ... spiegare. Nella prima esposizione dei miei quadri [illegible] nel '67 non fu venduta una sola opera. La società ci consuma tutte le idee più velocemen-

te di quello che un artista crede. Ma queste idee possono far «riflettere e dolere», dipende dalla forma con cui si comunicano.

D — Che pensi allora della posizione radicale di alcuni gruppi di artisti che si rifiutano di proporre oggetti che inevitabilmente finirebbero in possesso delle classi privilegiate? Credi che «l'arte povera» ad esempio potrebbe essere un'autentica espressione di autonomia dell'artista?

R — Si arte povera, «land art»... forse queste espressioni tarderanno di più ad essere assimilate, ma è solo questione di tempo. In ogni modo le considero valide come revulsive, certamente sono d'accordo con ogni forma espressiva che tenti di scuotere, di rivoluzionare.

D — Infine, ho tardato a intervistarti proprio perché eri in Italia. So che hai avuto molto successo nella tua esposizione antologica organizzata dall'Università di Parma. Come ti è sembrato il pubblico italiano?

R. — Di una grande consapevolezza. Già da tempo espongo in Italia e riconosco una differenza basica di cultura, di capacità di comunicare e di coscienza critica tra il pubblico italiano e quello del mio paese. Prima di tutto in Italia c'è un gran divulgazione dell'arte per mezzo di ogni tipo di riviste, televisione, ecc. Di conseguenza un grande interesse e una preparazione maggiore anche a livello di massa.

Credo che la cultura, l'arte, possano far molto, per rinnovare, penetrare, strutture mentali e sociali.

Ed ora chiusa un po' fuori tema, vorrei aggiungere questo: per me partecipare alle biennali non significa collaborare con il sistema, ma significa, diversamente, dimostrare che la Spagna non è solo Franco, non è una determinata idea, è anche altre idee, altra gente, voglio dimostrare che in Spagna c'è spirito rinnovatore ... c'è inquietudine e credo di avere, insieme ad altri, il dovere di rappresentare questa Spagna spesso ignorata.

Miranda D'Amico

Madrid, 1971

LIBRIDINE

STORIA D'AMORE

dell'operaia-(di)-classe che va in paradiso (letterario) e di color che sanno e scrivono: "vogliam tutto"

LAVOR STORY

(petit pastiche littéraire
a Nanni SEGAL
e a Erich BALESTRINI)

Che cosa si può [illegible] di gli [illegible] realista socialista [illegible] sulla pagina [illegible] anni? La letteratura [illegible] QUINDICI anni che [illegible] COMPAGNI. [illegible] E SFASANTATRE [illegible] E la [illegible]

[illegible] L'ingresso dell'[illegible] [illegible]

[illegible] TENGO. [illegible] TENGO [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

mai posto ancora lo[illegible] il primo libro di questa serie di fab[illegible] [illegible] e [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] di [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] d'amore [illegible] a Firenze. Perché nei [illegible] dell'Italia e nell'Europa [illegible] [illegible] [illegible] per [illegible] questa [illegible] di [illegible] il [illegible] di [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] di [illegible] [illegible] di [illegible] per [illegible] qualche [illegible] di [illegible] per [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] per la [illegible] di [illegible] [illegible] alla [illegible]. Una [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] la classica [illegible] di [illegible] [illegible] un [illegible] con i [illegible]. [illegible] per [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] — Hai [illegible] [illegible] Miss [illegible] [illegible] In [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] di [illegible] [illegible] alla [illegible] come [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] nella [illegible] di [illegible] e [illegible] le [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] di [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] il [illegible].

— Non hai la [illegible] [illegible] — [illegible]

— [illegible] — [illegible] [illegible] [illegible] di [illegible] la [illegible] di [illegible].

— Non è [illegible] [illegible] [illegible] — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] di [illegible] e [illegible] [illegible] [illegible] alle [illegible] [illegible]

---

* [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] COMPAGNI.

[illegible]

[illegible]

qu'a cellula rivoluzionaria — usavano libri che volevo, tutti libri che subivo io. Il così arrivavo a essa dopo a Corea de' a Mass Media Novo. Poiché quella non poteva mica ammettere fine all'uso d'a chimera delle sensazioni retroguardia spia; c'alla [illegible] tempo de ingeri al quale fossi consumatrice presuppor dell'dipendenza culturale dal potere parallelo a quello giudiziario 's fine del secolo [illegible] corpo. Solo che i ragazzi borghesi sono quelli che predominano, mentre quelli che riescono fuori da questo strato di cellula da [illegible] di [illegible]… Andammo al Marcignano, Restaurant, un localino non lontano che [illegible] e [illegible] dia [illegible] a gente di [illegible].

Marcignano cioè al Budget, vengono a Milano che [illegible] [illegible] [illegible]…

[illegible]. Ordine di [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] — Mi chiamo Nessuno Balzardo — Jean — si [illegible].

— Io mi chiamo Jean-Jacques Rousseau — de la Tour de Nesle, [illegible] — [illegible] — Teodoro [illegible] de [illegible], [illegible] di [illegible]…

In silenzio i compagni [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] da [illegible], e [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]…

Consiglio letterario segreto

Per lo Studio
della Rivoluzione
Cinese

Taccuini Speciali
di
«IDEOLOGIE»

«Solo gli
intellettuali
[illegible] non
[illegible]
la rivoluzione» -
Mao Tse-Tung

Come volevasi
dimostrare...

Pagg. 300
Lire [illegible]

I
[illegible]
della
SPECCHIO
[illegible]

[illegible]
[illegible]

lo specchio
davanti
e dietro

Pagg. 350
Lire 2.000

Gianfranco
Vené

LA LETTERATURA FUORI
DI SÉ

Lerici editore

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Pagg. 150
Lire 1.300

Leopold Sédar
Senghor

POESIE
[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Pagg. 230
Lire [illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
ALTRI MISTERI

[illegible] editore

Tre volumi
a L. 3.200
7.000
6.000
Pagg. 360
410
350
DA [illegible]
[illegible]

Bravo...!

[illegible]

[illegible]
[illegible]

[illegible]

Vedi
Come [illegible]

gli 8 POEMI
POLITICI
[illegible]
[illegible]
[illegible]
nel maggio '69

Pagg. [illegible]
Lire [illegible]

Consiglio letterario segreto

Sebastiano
Vassalli

LA POESIA
OGGI

Quaderni [illegible]

...[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
...[illegible]
[illegible]
applauso.
Ma...

Ernesto Basilà

Il [illegible]
al [illegible]

e agli [illegible]

all'
all'
e poi
[illegible]
dell'
all'

Pag. 230
Lire 2.300

Antonio
Cremona

PASSA
UN FATTO

Ars Grafiche
Editrice Trapani

...se ci fa
un [illegible]...
...[illegible]
[illegible]...

Pag. 100
Lire 1.500

Orillo [illegible]

PAGINE
DEL PASSATO

Longanesi

Ma il passato
[illegible]
[illegible]

Pag. 128
Lire 1.200

Federico
[illegible]

IL MANO-
SCRITTO DI
[illegible]

Longanesi

Una
[illegible]
di [illegible]
[illegible]
della
biografia

Sergio Mirteli

IL CINEMA
[illegible]

Marsilio Editori

[illegible]
[illegible]
del
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Pag. 328
Lire 4.500

Antologica di Beppe GUZZI al Centro d'Arte "La Barcaccia"

Il 15 febbraio, in coincidenza con una mostra allestita alla *Barcaccia* - via della Croce 9, Roma - è apparsa una preziosa monografia su Beppe Guzzi, edita dai Fratelli Russo.

Il volume, ricco di riproduzioni a colori e in bianco e nero, è presentato da Fortunato Bellonzi. Il Guzzi si riallacciava agli esordi a una tradizione livornese tra i cui nomi fanno spicco Mario Puccini, i Bartolena e il grande Fattori, che è ormai stata dall'artista, come dire, distanziata, sebbene nessuna deviazione egli si sia concesso nello spartito pittorico che condensa la sua visione del mondo coi suoi contrasti e rotture. Una delicata spontaneità fa d'ogni quadro del Guzzi una pagina compiuta, sicché anche le angolosità, le disarmonie si sciolgono in forme e colori, vicende e personaggi.

Già Carrà, nel lontano '27, in occasione di una Mostra tenuta a Milano dal Guzzi, rilevò e confermò la freschezza lirica del temperamento

Beppe Guzzi, Pagliacci, olio, 1971

Beppe Guzzi,
Donne, olio, 1971

del pittore, volto a cogliere quel discontinuo che ogni realtà contiene e l'arte risolve fino agli approdi più astratti, quando l'astratto non è segno deteriore, ma necessità, linguaggio.

Fortunato Bellonzi, che in passato già ebbe occasione di approfondire un suo discorso critico sull'opera del Guzzi, indubbiamente colse nel segno quando illustrando in sintesi il percorso dell'artista livornese, scrisse: « il colloquio che egli aveva desiderato fin dagli inizi di tenere con gli uomini lo ha mantenuto in termini franchi e inequivoci, irrobustendolo con le salde strutture, con l'aumentato peso degli oggetti, con folgoranti accostamenti di colore Un pizzico di suggestioni metafisiche entra così nei suoi dipinti, dove quinte prospettiche e intersezioni d'ombra e di luce paiono talora insinuare un gusto astratteggiante; ma a ben considerare il cammino ormai abbastanza lungo di Guzzi, si vede che il pittore è rimasto in definitiva fedele alla strada intrapresa in gioventù ».

C. S.

LA POLLUZIONE DELLA MENTE E L'IMPERIAL-COLONIALISMO DELLA PERCEZIONE

CREATICURGIA E POLIGRIDOCRITICA

IL
BIO-
CONTROLLO
DEL
M.I.C.

ANCORA
L' IPOTESI
DELL'
ARTISTA
COLLETTIVO?

il diavolo dell'avvocato

VIDEO-
FRICASSEES
E
SUPER-
-KITSCHIGE

NUOVE
"ARTI
di
ARTI"
(NON - ARTI)?

TENDER IS THE TAPE

ALL THE MEDIA TO ALL THE PEOPLE

FIAT ODOR? ● L'ANNO DEL LIBRO 1972 ● L'INSERVIBILE SERVITÙ ● CORTÁZAR-PADILLA

Il diavolo dell'avvocato si è trasformato anche, in questi ultimi tempi, futurestesista e non ha fatto in tempo a pre-dire la video-cine-pittura, che già « galleristi » e mercanti si erano buttati sulla « cassettopittura ». Nello stesso tempo in cui — bisogna sottosopralaterallinearlo — gli allievi dell'Accademia d'Arte di Stoccolma si esercitavano in sperimentazioni che probabilmente presentavano solo qualche analogia con le « produzioni » italiane. Sembra facibile, e quindi facile: metti in mano ai pittori qualche **minitelecamera compact** e li spingi a creare telequadretti. Un'occhiata luminescenziale, uno sguardo alle crominanze, uno stillicidio di brillanze, pulsar d'argo e oscillo-deflessioni, fotonica drogata e strobovidigrafi, specchi freddi rotanti e pannelli elettroluminescenti autostereologrammi e fasci laser espansi e filtroproiettati etc.: le variazioni sono infinibili, se si vuole davvero « cogliere cinematicamente il significato » di concrezioni coloristico-luminose. Tentare, almeno. Ma ci si può tentare, oggi, solo per il mercato delle **trouvailles**, dei **gadgets** che illudono greggi di acquirenti sulla possibilità di superare la divisione del lavoro e il divorzio delle culture con una macchinetta che disegna o filmopinge? Certo, le arti sono tutte **kinoidi** ormai (e la vecchia distinzione lessinghiana fra « arti dello spazio » e « arti del temo » non risponde più alle domande dell'epoca).

Il giornale degli scrittori

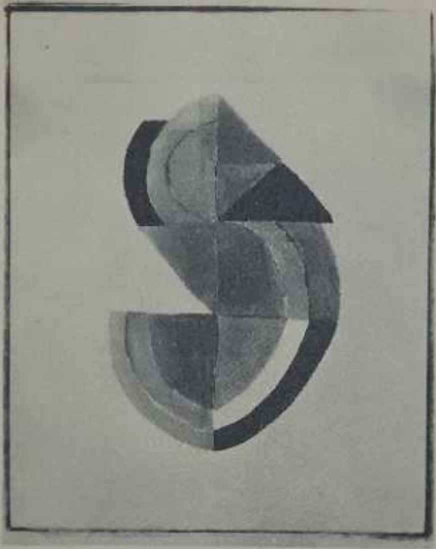
E il n. 9-11 dell'anno XXI, e chiude il 1971, ma non è il vecchio Bollettino del Sindacato Nazionale Scrittori è, finalmente, un giornale sindacale del ristrutturato, ristatuito e « sindacalizzato » sindacato, che sindacato proprio non riuscì ad essere nel quarto secolo ormai passato, ma fu soltanto una specie di « unione », di nobile accolita, di rispettabile associazione di scrittori laureati, o per lo meno, diplomati. Con questo numero l'SNS, nel nome dell'unità, del decentramento e dell'azione sindacale « si prepara », come si legge nel titolo a tutta pagina nella « prima », a « un anno di lotte di categoria ». Siamo « al giro di boa », annuncia l'editoriale di Aldo De Jaco, uno dei cinque segretari nazionali del sindacato, e bisogna nuotare ormai, a larghe bracciate, nel mare delle lotte, insieme con tutti gli altri lavoratori manuali e intellettuali. Nel Bollettino-giornale (che aspira a « rivista » o a periodico più frequente, tanto è folto di materiale) si trova il nuovo Statuto elaborato e approvato dal Congresso del 5-6 giugno del '71 e le prime prese di posizione politico-sindacali: « un impegno per il cinema » (non solo degli scrittori di cinema); la lettera del sindacato all'Unione degli Scrittori Sovietici con l'invito a un « confronto aperto » sul caso Soljenitsin e gli altri problemi della libertà letteraria e dell'azione comune possibile in Europa e nel mondo; l'intervento a favore degli « scrittori sotto processo » per reato di opinione (in Italia), e, infine, tutto il materiale informativo necessario a capire il contenzioso sulla « Cassa da aprire », che è la Cassa Nazionale Scrittori. Il paginone è dedicato agli « editoriali » che sono scesi in lotta (e che ne hanno già vinto il primo round). È la prima vera e propria lotta sindacale in cui si è impegnato l'SNS ed è un « fatto storico », letteralmente e letterariamente. I problemi degli illustratori (entrati a decine nel sindacato), dei traduttori (che si collegheranno con le associazioni di tutti i paesi del mondo », degli « intellettuali a domicilio » sono trattati da Pierluciano Guardi-

DALLA CREATURGIA ALLA CREATICA

Dopo la **creaturgia** è nata la **creatica** e possiamo solo pre-vedere ciecamente una quantità di imprevedibili altre **arti-dia-rti.** La « psico-pedagogia dell'invenzione » di Demarest & Cruel è ancora un'altra formulazione della vecchia illusoria mitologia produtiva della **cultura culturans:** la impersuasoria persuasione che si possano « tradurre gli elementi immaginativi in operazioni concrete ». Trovato i « complessi elementi strutturali che consentono e sollecitano l'operatività immaginativa » e gli psicoepistemoalgoritmopedagoghi vi forniranno « lemmi », « condotte » e « schemi di scoperta »: le « regole del gioco » insomma o « il gioco delle regole ». La creatività scientista svilupperà attitudini creative. Gli studenti che hanno scritto sui muri di Parigi « l'imagination au pouvoir » non sono forse stati i precursori di questo « potere dell'immaginazione » catturato, ridotto e dominato (da altri « poteri », « dominanti », appunto)? E' tutta questione di atteggiamento, comportamento: e dunque la creatica o « scienza della creatività » potrà sollecitare la « creazione » di creaturghi, senza che si debbano far rivoluzioni per rimuovere gli ostacoli sociali che hanno fatto di te un artista... (1)

---

(1) Parò che la video-cine-pittura verrà proiettata nel tempo-di-riposo o di mensa agli operai di certe fabbriche-pilota italiane. Che i Sindacati stiano attenti al panglossismo delle arti « al servizio di... »



Sonia Delaunay, Rythme et couleur, 1965.

gli, da Umberto Manfrin, da Donata Schiannini, da Mariapaola Dettore e Vincenzo Mantovani. Seguono « Proposte e polemiche », lettere di Geno Pampaloni e Ignazio Apolloni, e una quantità di « rapporti » dalle sezioni regionali (Lombardia, Toscana, Lazio, Liguria, Campania, Puglia, Emilia, Sicilia, etc.). Interessantissima è la lettura dell'elenco dei nuovi iscritti (quasi trecento solo dal 1° gennaio al 30 settembre dell'anno scorso, ma sono quasi cinquecento ormai: la scissione dei « destri », dei « moderati » e dei fascisti è servita a rafforzare il « sindacato di classe », evidentemente!). Come pure è interessante la prima apparizione della rubrica dell'avvocato sindacale (Giorgio Positano, laziale che sarà naturalmente affiancato dai collegi giuridico-sindacali regionali: l'SNS avrà così un vero e proprio collegio sindacale nazionale di avvocati militanti). Ultima pagina (ma solo tipograficamente), quella che ha una vera e propria sua testata: « Scrittori di teatro », a cura dell'ASST o Associazione Sindacale Scrittori di Teatro: non è dedicata solo al mondo del teatro, naturalmente, e imposta una quantità di problemi urgenti. Come si vede, lo schie

ARTI DI ARTI CON I PORTAPAK

Illudicrémi, sdiciamoli: questo concretismo post positivista e tecnostrutturocratico è tutt'uno con l'astrazionismo etereo e sacrista dell'artefatto idealizzato. E la farnesia con cui molto produttori di pittura si gettano sul **videorecording** può essere ciò non sia soltanto un'altra faccetta dello stesso prisma. Comunque, siamo forse a una fase nuova della sperimentazione. Tra i tentativi di Anselmo, Zorio, Calzolari, Merz, Penone, Boetti, Pistoletto, Prini, Kounellis, Patella, Cintioli, Mattiacci, Ceroli, Fabro, Colombo e De Dominicis lo anno scorso a Bologna (metateatro, concettualismo e **video-happening**) e le sequele di esperienze realizzate, per esempio negli Stati Uniti, dai gruppi-di-base che cercano nei **videotapes** un « mezzo » di comunicazione eversiva, corre già tutto un altro spazio problematico, teso all'azione. Che cosa non hanno fatto col loro **Porta-Pak** gruppi come i **People's Video Theater**, o i **Free-Video**, i **Video-bus**, gli **Alternative Environmental Futures**, gli **Expanded Cinema**, i **Video in the Streets**, gli **Environmental Cinema**, gli **Intermedia**, i **Video-commandos**, quelli di **Tender is the Tape** (oh dear Francis Scott Fitzgerald, questa è forse la tua « Babilonia rivisitata »! no?)... Le ricerche percettive contro il **perceptual imperialism** del **Global Village** monopolistico hanno aperto la strada **Kinetic-Experimental**, al **Design-Feedback**, alla **Solarization-Tape**, ai **Video-poems**, ai **Multi-**

Antoni Tapies, Bande gialle, 1967.

theatrical-Exercises, agli **Electronics-color-video-synthetizers**, agli **Abstracts for the Colorizer**, alla **Video-self-reflexion**, alle **Video-cybernetic-guerrillas**, alle **Video-Fricassees**, alle **Inter-action-therapies**, alle nuove **Sound-structures** degli Intermedia, ai **Video-environment** contro la **media-ecology**, alle **New-Alchemies**, alle **Video-tapsters-orgies** e alle **Video-Communities**, **Commultiuniversities**, **Videocoops**, e, attraverso l'improvvisazione, la genialoidità, la mistificazione anche, e le tensioni psichiatriche, a nuove tera-

ramento dei lavoratori delle industrie della coscienza si muove, e si articola e si aggrega liberamente e autonomamente in un vero e proprio fronte di lotta sindacale: un segno dei tempi?

C.S.

pie di multigruppi e socialità diverse, fino ai più seri **Alternative Media Projects** dentro e fuori gli **Institutes of the Arts**, in una combinazione di energie intra ed **extravideopools.** L'azione artistica è subito comunicazionale-politica, insomma e viceversa: la **video-connexion** dei **tapsters-cyborgs** è la nuova area operativa dei **Radical Softwares** che, dai mercati e dalle comunità tecnologicamente più estremizzate socialmente si espande fino a noi, presto o tardi (quando il presto è già tardi, secondo l'ottica dell'antagonismo delle classi e la conflittualità politico-estetica).

L'ECOLOGIA DEGLI INTER-MEDIA

Forse l'**environmental pollution**, la **ecologia della mente e dell'arte** sono già oggi i titoli delle nostre rubriche intelettive separate. E non si potrà veramente combattere l'**imperialization of human intellect** che facendo nostra l'azione dei **Committees for Democratisation of Electronic Media** con la stessa parola d'ordine: **All Media to all the People** = tutti i « mezzi » a tutti...

Circarama, Astrorama, Imax Image, Global Vision: i loro schermi sferici possono chiuderci in un universo immaginativo asfittico senza che abbiamo previsto la controecologia. I tempi di adattamento della specie sono più stretti e, anche senza voler essere apocalittici nè cedere alle più puerili mitosociologie, bisogna pur

---

Vicari indaga « fuori di sé »

È la terza delle « Indagini Prospettive » (la collana di saggi e ricerche sociologiche politiche e letterarie sui problemi d'attualita diretta da Corrado Piancastelli per la Angelo Longo editore, la nuova casa ravennate) questo « La letteratura fuori di sé » (pag. 150, L. 1.500) di Giambattista Vicari, il sim-patafisico direttore de « Il Caffè ». Presentato da Luciano Anceschi con critica affettuosita, il libro raccoglie una qualitativa quantita di scritti polemici, e si raccomanda proprio per la prospettività che offre: qualche anno di acuminata polemologia sull'infunzionale, ormai funzione degli intellettuali nella nostra insocievole societa.

Certo, non si può essere sempre d'accordo con Vicari, ma si può essere d'accordo nel non trovarcisi, sicut erat in vobis, come volevasi dimostrare, etc. Vicari provoca, lucidamente illudicero, e chiama la letteratura a uscire « fuori di sé », dai

Antonio Scordia, In the summertime, 1969

rendersi conto della urgenza di anticorpi non regressivi. Tra poco avremo oltre al **Varioscopic Cinema**, con tutte le sue funzioni ipercettuali regolabili, e al **cinema-fantasmatico**, l'**Aromarama**, il cinema olfattivo e quindi l'**aromatica** o **creaticaturgia degli odori**. Con una ricchissima trama di potenzialità olfattive sta per essere portato a termine, da Charles Weiss, **Focus**, storia di un giovane che cerca di liberarsi dalla soggezione a un ambiente dominato da tecnomatriarche, caratterizzate ognuna da un odore...

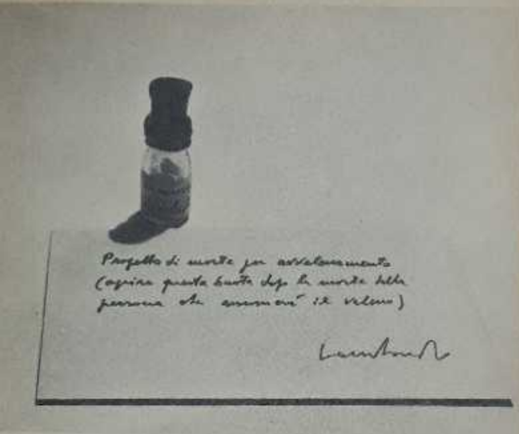
suoi gangheri magari, e nello stesso tempo le nega questa possibilità, o la rimette in dubbio, in questione. Si veda, fra tutti, il saggio n. 12 intitolato « Il progetto: un ricambio? ». In questo, con la massima disponibilita libertaria e innovatrice, Vicari gioca la carta della saggezza conservativa dei beni culturali di cui si sente, in qualche modo e parte, depositario proprio mentre ne cura ca: «...ma, sui muri, è sempre uno scrivente: anche lì l'intelligenza non sciopera, non sospende il giudizio. Non si diserta il campo scambiando la stilografica col pennello. E allora?», rifacendosi alle definizioni tautologistico-insociologiche di Franco Ferrarotti: «Cultura e letteratura sono complesso o costellazione di esperienze condivise da una data società letteraria, in un ambito ben definito». Dove non si muove un passo avanti. Ora, come è possibile questo tranquillo (trans quietem illam) fin de non recevoir? Prima dei poeti murali, non era stato Mallarmé a scrivere nelle Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire che «dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif» e che «le cas d'un poète en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau»? E, ancora, che «l'attitude du poète, dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui»?

Bisogna capirsi e capire, dunque. Nessuno, fra noi «cartai segreti» e non, si vuole ni-

lorate », lo « splendore fatuo », il « fascino sospetto » dell'azzurro sempre e troppo azzurro dei quadri « ingenui » anche se talvolta vi si riconoscono « lampi di tempesta, crepitii di sinistri ammonimenti ». Le mode inseguono i naïf, insomma come si inseguono i **kitsch**, cambiati di segno: da **kitschig** a **camping**, purché soccorrano alle stanchezze degli occhianti, che hanno da nutrirsi di sguardi e « oggettualità indefinite » più che mai oggi che le crisi sono tutte metacrisi e la metacritica tenta di salvare il suo oggetto. Come se ormai ci si potesse nascondere che si tratta d'altro...

E ADESSO LA PUPPIFICAZIONE

I naifisti teorico-pratici come Arsen Pohribny o Anatole Jakovsky continuano comunque e tenacemente a organizzare mostre e dimostrazioni di **naivetè** artistica, mentre si consolidano anche per i profani, davanti-al-tempio delle arti resistibili, i nomi d'orientamento: da Ligabue a Covili passando per Ghizzardi e Rovesti, dagli jugoslavi agli italo-ungheresi, da Generalic a Marinka Dallos, dai vecchi ai giovani, laureati e laureandi in **volkkunst** (si veda l'ultima esposizione internazionale di pittura naive a Luzzara, fin d'anno '71) come tornano a specificare i tedeschi intanto intenti alla **Puppifikation** (la mostra **Die Puppe**, a Berlino, non è stata solo il momento di lancio e rilancio dell'oggetto macrodomestico, ma l'allargamento di una nuova dimensione del consumo: la utilità della « cosa » parodistica e **naif**: il letto a forma di donna, la pol-


Progetto di morte per avvelenamento
(aprire questa busta dopo la morte della
persona che assumerà il veleno)
Lombardo

Sergio Lombardo, Progetto di morte per avvelenamento, 1970

trona a forma di guance posteriori, gli attaccapanni fallici etc., con le più famose fotomodelle riprodotte a grandezza naturale, Helga Diener prima fra tutte, e le **Figure** di Allan Jones, Hamilton, Ramos etc. come elementi di arredamento componibile scomponibile).

Dall'**ingenuità** autentica a quella mascherata o smascherata fino alla **kitschizzazione** delle mostre che si preparano per l'ultima apologia dello scarto o per l'esorcismo della polluzione (l'inquinamento ornamentale

chilista estetica. Ma lo sciopero dell'intelligenza vuol dire una cosa precisa: lottare contro la controparte, non subire più la servitù intellettuale nei confronti di coloro che si chiamano editori e sono soltanto padroni, per esempio. E muoversi per cambiare epoca e società, «mettere da parte i mezzi viziati» che si possono offrire allo scrittore: i libri, anche, con l'ideologia

dominante che è implicita nella loro stessa struttura e nei modi di produzione e distribuzione di oggetti e di senso, etc.
Nonostante le ventate restauratorie (e Vicari ne sa qualcosa, lui che ha il merito di aver organizzato l'anno scorso a Pesaro il primo convegno d'allarme sulla « restaurazione letteraria », anche se non mancarono d'infiltrarcisi gli emissari degli editori a fare il pre-battage pubblicitario di operazioni restauratorie dirette dagli editori sulla testa degli stessi « editoriali »), la poesia, la letteratura come forma potenziale e contraddittoria di coscienza umanizzantesi e disalienantesi sono sempre più nelle strade e sui muri che nelle librerie e nelle pagine. Pochi giorni fa, nella metropolitana di Parigi, sopra un manifesto in cui la starlette di turno — racconta Julio Cortazar, di passaggio a Roma per visitare il suo amico Toti — presentava il corpetto che sostiene senza sostenere, si leggeva una scritta che, secondo le leggi francesi, poteva costare due mesi di carcere al suo autore:

POETES DE MURAILLES
REVEILLEZ-VOUS!

— perché no, perché sì?), è tutta una articolazione di vero e di falso. Da un lato le energie latenti dell'immaginazione sociale, delle arti selvaggio-popolar-nazional-planetarie urtano contro la dura crosta dell'attuale organizzazione culturale per affiorare alla superficie dei non-pubblici e affermare il proprio diritto a una considerazione meno interessata — di qui la importanza esemplare della Università Popolare di Luzzara prevista, progettata, progettizzata (e chissà quando attuata), a titolo di segnaletica politico-culturale non fosse altro —; e dall'altra la cattura continua dello « strano » straniato e straniante come valore di novità, persino dello scaduto rinnovato, cambiale in bianco del « potere spirituale dominante » in mano ai trafficanti di farfalle...

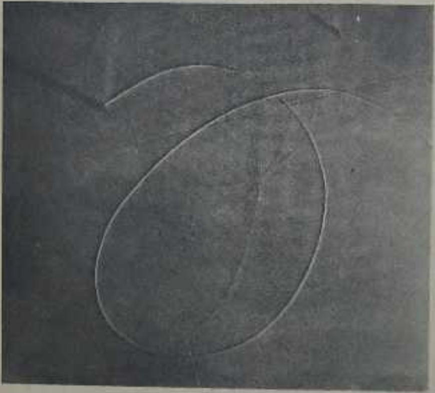
Ma l'**ingenuità** non è dei **naifs**, che continuano a cercarsi e a tentare una autoidentificazione dell'immaginazione nazionale subalterna nella trasparenza della loro mimesi a-tecnica, inneutrale e inneutralizzabile nonostante tutte le intrusioni dei protrudenti mercatori. Semmai di quanti si illudono di contenere queste latenze subcoscienziali, affidando subito allo sfruttamento le tecnologie che all'altra finestra si affacciano. Già la possibilità di utilizzare segnali tridimensionali **laser** ha strappato pareti, schermi, tele lenzuoli quinte preparando lo spazio dell'ultima teatro-pittura(cine-tele-cassetto-visiva, naturalmente) E già nel prossimo film di Antonioni avremo un anticipo di **cine-cubico...** Oppure già gli informati pensano al **Vario-70** (presentato all'Istituto di Cinefototecnica di Mosca e al padiglione sovietico di Osaka quale primo modello di **cinema varioscopico a polifotogramma**, capace di proiettare fino a dieci e più film simultaneamente su schermi alti trenta metri) come alla occasione tecnica tanto sognata da Einsenstein di liberare il cinepittore (o cinescultore, se si vuole) dai vincoli del quadro fisso.

L'ARTISTA COLLETTIVO E' IN ARRIVO?

Finalmente il futuro presente e « varioscopico » e nel corso della proie-

Un poeta nato a 75 anni

Un generale di brigata (di complemento, non di carriera, dio ce ne scampi), a settantacinque anni di età, pubblica un libro di poesia. Non e una notizia?



Guido Strazza, Meridiana VII, 1971.

Non «fa notizia»? Fa notizia, ma la fa talmente che nessuno l'annoterà in un quotidiano come un piccolo «segno del tempo». Si chiama Francesco Toti, il general poeta (al secolo, funzionario dello Stato, esatto exactor **di esigenze «condotte a termine», «perfette» secondo l'etimo, eppure umanamente contraddette), e il libro si intitola con sommessa semplicità: «Pensieri e** ricordi **» (50 pagg., senza prezzo naturalmente). Di solito, le recensure letterate, i supercilianti critici non si interessano di queste floralie umane, di queste crescite biologiche di sensibilità della specie, esemplate in azioni che sono estremi vitali di frontiera. Ma invece di catalogare avvenimenti-sintomo come questi tra l'inavvenimenziale dei poeti rabboschivi, dovrebbero invece studiarli attentamente così come Leo Spitzer studiava le lettere dei prigionieri italiani in Austria durante la prima guerra mondiale. I sentimenti più convenzionati si liberano nel linguaggio dalla loro ganga retorica, e allora il vecchio generale di complemento parla al padre morto da decenni come se parlasse a suo figlio, a suo fratello, davanti al tempo hanno la stessa età («ora i tuoi figli sono vecchi e stan-**

zione il formato e le dimensioni delle immagini si diversificano e acquistano, secondo scena e sequenza, proporzioni differenti, orizzontali, verticali, sclimbe e plurime. La pittura e la scultura, cinematografate o televisive pluridimensionalmente su spazi aperti ai colori teatralizzati come personaggi, sfuggono ancora più lontano dalle mani umane che manovrano soltanto altre mani meccaniche, prolungamenti sensori per tattilità e sguardi ugualmente prolungati ed estesi dal sistema nervoso centrale alla presa (di-visione e del-mondo) più lontana. Nove macchine da presa, e poi nove proiettori o un proiettore a nove obiettivi, scorrenti lungo un arco attorno all'oggetto: e già la politecnotettura è possibile, i polifotogrammi e le polisequenze offrono il massimo della informazione estetica nel minimo tempo ottico... Gli artisti dovranno combinarsi in **équipes**, organizzarsi in **troupes**. L'artista collettivo è già una necessità tecnica...?

IL BIOCONTROLLO DEL M.I.C.

Apocalissando, ciò sarebbe «rimuovendo ciò che nasconde» e non rinascondendo sotto apocalittiche previsioni la crescita delle dimensioni operative della tecne-tecno-logia (arbitrariamente neologizzando anche, per comprendersi o de-com-prendersi), dovremmo però continuare a esplorare tutto l'arco del fronte: dai **naifs**, cioè dalle **nuove arti popolari**, fino a quella ipotesi di piastrine applicate al cervello dei laureandi di Berkeley e collegate alle centrali di comando per l'integrazione totale degli ingegni, e il loro **biocontrollo** che, denunciata dal movimento studentesco americano come oggetto di studio presso i centri del **Military-Industrial Complex**, non è affatto così paradossale come sembra supporre — **telenaivement** — Massimo Rendina, amministratore delegato dell'ERI, edizioni radiotelevisive, nel suo aggiornatissimo e acuto **Rapporto 1971 sui nuovi mezzi audiovisivi**. La stimolazione diretta del cerebro è già una concreta possibilità e viene studiata proprio da artisti-scienziati che progettano di coinvolgere tutti i sensi umani in operazioni combinatorie di interferenze sensoriali in modo che si possa vedere, sentire, degustare, odorare e trattare artisticamente secondo provocazioni, disordinazioni sregolamenti, progetti poetici totali (dal disegno elettronico all'elettroimmaginazione per esempio: non prediceva Marx che, nella sua continua mediazione con la natura, l'uomo crea i suoi **sensi umani**, i suoi **sensi sociali?** Qui la parola « mediazione » può assumere anche un'altra valenza: **media**zione, azione **media**ta proprio dai **media** del futuro **media**to nell'im**media**to futuro semplice).

POLITIC-CEREBR-ART

Del resto, siamo arrivati già alla **cortical-art**, musical-visuale. Pierre Henry, coinventore della musica concreta con Pierre Schaeffer ventidue anni fa, consacratosi all'elettroacustica, da quando è entrato in contatto con il gruppo ARTEC di Roger Lalosse

chi...»), ed è stanco di (non da) morire, fa un bilancio della vita, e non ha da ricordare che un solo « compagno fedele: il dolore ». Due guerre, molte rivolte, risoluzioni, dittature, conflitti sociali vissuti dentro e fuori della mischia (più dentro che fuori, si capisce): eppure è la guerra il punto infuocato della memoria (« poi tutto precipitò nel nero bitume / solo i giorni felici della guerra / rimasti con i ricordi a tenermi compagnia... / la trincea divenne la mia casa / dormii vicino ai morti...). È una constatazione che fa paura quando è fatta da un uomo che ha vissuto (« or sono settantanni che venni alla luce / credete sia poco?») e conclude che non ha mai trovato la felicità (forse ora, la piccola felicità di soffrirsi tutta la sensitività del dirselo). Fa ricordare le amare note di guerra di Teilhard de Chardin quando osservava la tremenda feroce solidarietà mortale che unificava gli uomini nelle trincee, facendoli sentire specie perduta, divisa unita, morte suicida, angoscia totale e maternità, paternità, fraternità, filialità confuse nell'odiamore di classe rovesciato. « Il passo dell'uomo è un volo di foglie / o primavere »... annota il poeta naïf nientaffatto

ingenuo: «la nube del giorno più buio / è quella che vedo più chiara nell'ultima ora... navigare vorrei / le strade del mondo sono tante...». E l'irriducibile dell'uomo è ancora lì, vigilante sulle proprie debilità. La religiosità è vaga, panteistica, facile, semplice, non complicata da teologemi. Un documento? In un certo senso sì, ma soprattutto testimonianza, di quelle della poesia che è la memoria dell'uomo e che non è privilegio dei laureati...

giovanni terra

e con la macchina, da questi costruita, che è capace di captare l'elettricità cerebrale e di tradurla in suoni e colori seguendo l'attività caratteristica di certe zone della corteccia, ha inventato — ha cioè applicato l'invenzione, la **trouvaille** tecnica — l'arte corticale. Niente di meno complicato, come applicazione, ma le conseguense zono più complicabili di quanto non si pensi. Si tratta della pura applicazione audio-visuale dei principi della elettroencefalografia o scrittura elettrica cerebrale e del perfezionamento a fini artistici dei procedimenti di autocontrollo psichico che hanno trovato negli Stati Uniti il nome di **yoga elettrico** e, presso gli alti comandi militari, quello non troppo segreto di **politic-bio-control.** Bastano tre elettrodi sul cranio: due per le onde **alfa** (rilassamento, inattenzione, riposo) e **beta** (veglia, attenzione, attività) e il terzo per il segnale artefatto(legato ai movimenti del globo oculare). Sette generatori di suoni elettronici sono modulati allora da queste onde cerebrali e riflettono esattamente la curva e il ritmo dell'attività psichica dell'elettroesecutore. Nello stesso tempo, sullo schermo televisivo si può osservare il viso del corticalartista che passa dal blu del riposo al rosso dell'eccitazione, e poi a tutte le sfumature immaginabili del suo sensorio espresso in suoni e colori.

Eccoci così alla musica e alla pittura e presto forse alla scultura (con i laser e gli ologrammi) composta con i rumori corporali (nel senso delle variazioni elettroniche, si capisce, ma anche in quell'altro senso —

SPERIMENTAL - CINEMA

"Niente meno di più"

« Niente meno di più »: alcune scene dal film di Luigi Faccini, presentato alla Mostra di Pesaro e nel ciclo degli « Sperimentali » televisivi. Fra gli attori Bruno Cattaneo, Ernesto Colli, Laura De Marchi e Gianni Toti. Il soggetto e la sceneggiatura sono di Faccini e di Paquito Del Bosco. Nelle foto, Laura De Marchi, Bruno Cattaneo e Gianni Toti e i ragazzi dell'Appennino Ligure che hanno partecipato alla storia dei contraddittori rapporti tra un don Milani dei nostri giorni e personaggi emblematici della dialettica politica.

Il mistico assassinato

Il problema dei rapporti con il Terzo Mondo, la critica all'ideologia del Terzo Mondo è al centro di Charles del Divino Amore, **l'ultimo dramma di Franco Molè, recentemente presentato dallo stesso Molè e dalla sua compagnia alla Ringhiera a Roma e in molte città italiane. Protagonista del dramma è Charles de Foucauld, un « piccolo fratello di Gesù », nato a Strasburgo nel 1858 e morto assassinato in Marocco, un paese per il quale Charles de Foucauld aveva speso quasi tutta la sua vita.**

Il protagonista è ovviamente il perno dell'intera vicenda: ma anche nel senso che il suo **caso personale, il** suo **modo di vivere quel problema risulta prevaricante rispetto all'oggettività del problema stesso. In altri termini le angosce di Charles, il suo misticismo, la sua ansia di futuro e il peso del suo passato « europeo » sono tangenti psicologiche lungo le quali corre il dramma quasi per in-**

tero, offuscando in un caso di coscienza una situazione molto più grave ed estesa. Forse Mole ha avvertito il rischio del teatro-documento ed è quanto ha tentato di evitare arricchendo di sensi e significati psicologici una vicenda che però, alla fine, procede, paradossalmente, come una vicenda di teatro « borghese ». Come se una certa esperienza del teatro avesse avvertito l'autore su tutti i pericoli del teatro, ma non avesse potuto salvarlo da un eccesso di esperienza, dal rischio della sovrabbondanza, della « confusione » dei piani e delle intenzioni con i risultati.

Molè conferma del resto le caratteristiche sceniche del suo teatro: in uno spazio così ristretto come quello della « Ringhiera » la gestualità e anzi la sonorità del gesto di quella recitazione acquistano un rilievo particolare, talvolta eccessivo. Si tratta di un teatro di parola nel quale, però, la parola viene continuamente sottolineata dal gesto e dall'affollamento in scena dei movimenti e dei significati che si vogliono trasmettere: alla lunga è la velocità d'esecuzione, la secchezza, l'incisività di certi momenti privilegiati che si trovano a dover combattere, formalisticamente, il privilegio

suggerisce il diabol-advocat. Pierre Henry non ne ha tratto, per la verità, niente di molto diverso dalle composizioni che realizzava anche prima — ma perché avrebbe dovuto esprimersi diversamente, in fondo? **Variazioni per porte e sospiri**, elettrosuonate o **Variazioni per palpebra e sonno** (suggerisco?) corticalcolorsuonate. Pierre Henry è sempre Pierre Henry. Ma per mercati e mode e culturemi, questa estensione artistico-sensoriale si teme già possa dar luogo a una sorta di neo-naturalismo musical-pittorico o a improvvisazione elettroacusticopittorica libera e di massa, forse anche a un nuovo dilettantismo o snobismo. O a una musicopittura naïve, deculturata eppure a livello tecnologico contemporaneo: una vera e propria contraddizione, come tutte quelle che derivano dall'ineguale sviluppo culturale dei soprasviluppati sottosviluppanti e dei sottosviluppati che solo apparentemente la tecnologia sovrasviluppa mettendoli a contatto con **gadgets** sensoriali falsamente decodificabili (persino il cinema o la televisione sono mantenuti a questo stadio di sottosviluppo: mistificata estensione sensoriale, in realtà intensione sublinguistica, data l'inalfabetizzazione di massa e il mancato approccio con le lingue e i linguaggi speciali delle nuove forme tecnologiche di comunicazione).

Corticalpoiesi e biocontrol, varioscopia e neo-paleo-**naif**, **superkitsch e camping**-cassette: le futurestesie si moltiplicano, e su questo sempre più curioso terreno di combattimento le forme artistiche o « sensibilistiche »

«Charles del Divino Amore» di Franco Molé rappresentato alla Ringhiera di Roma (nella foto: Barbara Simon e Franco Molé)

delle contese storiche di classe si aggrovigliano («annodano lenticchie», ciò è negli etimi, almeno). Il futurestetista diabolico, forse dovrebbe ora preparare le futuranestesie...

Diavolo d'un avvocato del diavolo! Tutta questa pre-post-messa per arrivare a? Affascinati come siamo tutti dalla liberal-democratico-social-avvocatura dei poveri e degli afflitti, degli umiliati e degli offesi, degli operai e dei contadini, degli sfruttati e degli oppressi — i quali invece ci chiedono soltanto di combattere la nostra battaglia, senza fare gli avvocati che quando siamo avvocati (e allora il

«contenutistico» che altrimenti si arrogano tutti gli altri momenti del dramma, fino alla realtà di una retorica già in atto, già prorompente e distraente.

f.c.

I Creditori del Porcospino

«Che cos'è la politica? L'arte di governare ovvero l'arte della classe superiore per tenere soggette le classi inferiori... Che cos'è la politica estera? La collaborazione tra le classi dominanti delle diverse nazioni... Che cos'è la

classe superiore? Fu- cavalli, governanti... Chi sono le classi inferiori? I proletari, i dominati... Quali sono le cinque maniere principali della classe superiore? Religione, Politica, Leggi, Scienza, Arte e Morale. Chi si pone queste domande « chi si dà queste risposte certo non sorprenderà se [illegible], ma [illegible] amanti quando si apprende che ne è autore August Strindberg, e che non degli autori che la cultura [illegible] per alcuni fu stata a rappresentare [illegible] del [illegible] [illegible] [illegible], a [illegible] di « [illegible] », chi si pone queste [illegible] dopo [illegible] di « [illegible] » o di [illegible] [illegible] [illegible] dal limbo in cui era stato relegato.

Strindberg non era dunque soltanto un [illegible], ma anche [illegible], e [illegible] di se stesso: per il grande drammaturgo [illegible] anche i « [illegible] dell'anima » erano uno dei punti focali attraverso cui [illegible], « [illegible] » [illegible] i suoi [illegible] ai [illegible], le [illegible] formazioni, le [illegible] il [illegible] dell'« [illegible] » borghese. Il triangolo di [illegible] (1908) come in que-

più diabolicamente possibile) ci vuoi parlare ancora delle ultime ri-co-pressioni? Degli insegnanti destituiti giù « da noi », perché non fanno più oppure a sé stessi la spia delle « assente »? Degli scrittori vietati dalla polizia più o meno segreta, e manicomiati o processati, poi forzati ai lavori nelle varianti socialiste del capitalismo, e nei paesi socialisti di stato o socialisti di transizione, o di socialismo capitalistico di stato o di capitalismo socialistico di stato? (L'Unione degli Scrittori Sovietici non ha risposto alla [illegible] inviatale dal Sindacato Nazionale Scrittori Italiani — vedi il bollettino 9-11 del novembre '71, il primo dopo la ristrutturazione [illegible] del vecchio sindacato — e [illegible] [illegible] verifica sui rapporti tra Stato e neo- o [illegible] intelligenzia, [illegible] [illegible] [illegible] di [illegible] italiano, chiamato ogni giorno a intervenire per difendere questo o quel [illegible] delle « industrie della coscienza » in Italia, e fuori d'Italia, intrattenere relazioni soltanto diplomatico-culturali?) Oppure dell'**Anno del Libro 1972**, indetto dall'UNESCO, per porre il problema della lettura (ok, non dei lettori!) ai lavoratori dei libri o ai padroni (editori) allo stesso modo? No, l'avviato e il diavolo reciproco non possono con i loro tempi [illegible] di riflessione (teoria pratica) per periodi né lunghi né brevi, troppo o pochi, inseguire le cronicità stretta. Più congeniale è funzionare e la trattazione dei problemi che continuano a riproporsi nel tempo (di concentrazione oligopolistica, per non dire di concen-

Beni Moretti e Steffen Zacharias in una scena di «Memoriale delle rovine» di Andrea Frezza, il giovane regista de «Il gatto selvaggio».

tramento mentale) della cultura, senza essere stati risolti e per lo meno correttamente impostati. Per esempio, abbiamo fatto **l'avvocato del diavolo** e **l'avvocato di Cuba** nello stesso tempo nella «question padillare» di Heberto Padilla. E forse né il diavolo né l'avvocato, occupati a scoperchiare le pentole, sono riusciti a mettere bene sul fuoco la Padilla cubana. E allora continuiamo a far parlare gli interloquenti di tutto il mondo, sia quelli che hanno preso cappello una prima e una seconda volta (cappello ideologico che a volte era invece una solenne «cappella») e, da inesperti cacciatori d'errori-orrori politici, invece di pennuti o di allignanti ombre

sti giorni a Roma è stato possibile verificare attraverso l'iniziato programma lanciato dal «Porcospino», non è altro che un punto di passaggio, una «figura» emblematica dentro tali verifiche, secondo il modulo di un teatro che nella dizione totalmente straniata di Paolo Bonacelli, Carlotta Barilli e Carlo Montagna (tre attori da annoverare tra i migliori della loro generazione) non ha più di naturalistico altro che un contatto «viscerale» ineludibile con la realtà, dentro nel suo

fuore dunque la validità delle risposte date alle domande. (Nelle [illegible] scritte e [illegible] nel volumetto di [illegible] «La parola ai [illegible]».

Il sogno del naturalismo, dall'interno di questo teatro borghese, [illegible] parziale e compimento. L'identificazione autobiografica si stabilisce per lo spettatore nel giudizio della tragicommedia [illegible] di un naturalismo [illegible] nella propria [illegible] rifiutata alla [illegible] anche attraverso il suo «fallo» nella dimensionalità dell'esistenza. Il bene e il male, in uno svolgimento che va continuamente dalla [illegible] alla [illegible] al [illegible] [illegible]. Le [illegible] culturali, [illegible] rapporto [illegible] [illegible] della [illegible] al [illegible]. Il matrimonio nel teatro di Strindberg [illegible] nella sua [illegible] l'aspetto [illegible] ogni «contatto» [illegible] [illegible] alla struttura della [illegible] [illegible], l'infanzia al punto di [illegible].

Nonostante l'assenza di un [illegible] che [illegible] [illegible] i [illegible] in cui [illegible] [illegible] il [illegible] [illegible]

Fango presa - pelelle - Julio Cortázar, per esempio, lo scrittore franco-argentino-cubano, che già una volta era intervenuto a favore di Padilla e che, si tenne all'accordo di [illegible] o sospetti di [illegible] ideologica d'ambiguità, secondo alcuni degli intellettuali europei di sinistra. Ed interrogato ancora, [illegible] sua [illegible] ad Haydée Santamaría, direttrice de **la Casa de las Americas**, una lettera e un testo poetico (chiamiamolo così. Cortázar stesso ha precisato e discusso e [illegible] che non è un vero e proprio poema ma un testo a frasi [illegible] — e magari frammenti fossero, [illegible]). La lettera è questa.

Querida Haydée (2) nella misura dell'umano, dispongo adesso di tutti gli elementi di giudizio (3) per farmi un'idea precisa dell'episodio che si è finito per chiamare «il caso Padilla» e sue ripercussioni. Posso, dunque, dire la mia parola, individualmente, senza concederle altro valore che quello della sincerità e della solidarietà. Voglio che Lei la conosca direttamente. Non è una lettera, né un saggio, né un documento politico ben ragionato: è ciò che nasce da me in un'ora molto amara nella quale però c'è, ciononostante, una piena fiducia in molte cose, e soprattutto nella Rivoluzione. Accetti queste pagine che devo diffondere il più possibile per

---

(2) «Querida» anche [illegible] dell'[illegible] e dall'[illegible] [illegible]

(3) [illegible]

dissipare un tanto grande equivoco come quello che mi conferma ogni giorno la stampa internazionale. Accetti anche, come sempre, l'ammirazione e l'affetto di chi continua ad essere il suo amico.

Julio Cortázar

Ed ecco il testo poematico intitolato:

POLICRITICA EN LA HORA DE LOS CHACALES
(Policritica nell'ora degli sciacalli)

Creditori hanno offerto un'immagine di Strindberg violentemente contraria rispetto a quella del teatro borghese che dell'autore svedese si è impossessato in omaggio alla propria illuministica spregiudicatezza. Strindberg esce dai cliché del patetico, dell'isterismo e del semplice caricaturale: torna ad essere eversivo, una macchina insolita, crudele, totalmente desublimata.

f. c.

Carlotta Barilli e Carlo Montagna in una scena di «Creditori» di Strindberg, al Teatro dei Satiri, Roma

A che serve scrivere la buona prosa,
a che vale ch'io esponga ragioni e argomenti
se gli sciacalli vogliono, il branco si butta contro il verbo
lo mutilano, gli tirano via ciò che vogliono, e lasciano il resto
e fanno nero il bianco, segno più il segno meno,
gli sciacalli ci sanno fare con i telex,
sono le forbici dell'infamia e del malinteso,
branco universale, bianchi, neri, albini,
lacchè se non firmano e ancora più sciacalli quando firmano,
a che serve scrivere misurando ogni frase,
a che serve pesare ogni azione, ogni gesto che spieghi la sua condotta,
se il giorno dopo i giornali, i consiglieri, le agenzie,
i poliziotti travestiti,
gli assessori del gorilla, gli avvocati dei trusts
si incaricheranno della versione più adeguata per il consumo
di innocenti o di crapuloni,
e fabbricheranno una volta di più la menzogna che corre, il dubbio che s'installa,
e tanta buona gente in tanto popolo e tanto campo di tanta terra nostra,
che apre il suo giornale e cerca la sua verità e trova
la menzogna col suo bel maquillage, i bocconi già pronti, e inghiotte
bava prefabbricata, merda in pulite colonne, e c'è chi crede
e credendo dimentica il resto, tanti anni d'amore e di lotta,
perché così è, compare, gli sciacalli lo sanno, la memoria è fallibile
e, come nei contratti, come nei testamenti, il giornale di oggi con le sue notizie
invalida tutto ciò che precede, e affonda il passato
nell'immondizie di un presente trafficato e mentito.

Allora no, meglio essere ciò che si è,
dire ciò che ti brucia la lingua e lo stomaco, ci sarà sempre chi capirà
questo linguaggio che viene dal fondo,
come dal fondo sgorgano seme latte spighe.
E chi speri altro, la difesa o la sottile spiegazione,
la recidiva o la fuga, niente di più facile che
comprare il giornale made in USA o leggere i commenti a questo testo,
le versioni di Reuter o della UPI con le quali sciacalli presuntuosi
gli daranno soddisfazione, o gli editorialisti messicani,
brasiliani o argentini tradurranno per lui, con tanta generosità,
le istruzioni del Chacal che ha sede a Washington,
mettendole in perfetto castigliano, miscelate con saliva nazionale,
con merda autoctona, facile da inghiottire. (4)

Non mi scuso di niente, e sopra tutto
non scuso questo linguaggio,
e l'ora del Chacal, dei sciacalli e di quanti obbediscono:
li mando tutti alla puttana madre che li partorì,
e dico ciò che vivo e sento e soffro e spero.

---

(4) Un solo esempio: «Padilla riacquista la libertà dopo una dichiarazione autocritica in cui confessò di aver fornito informazioni segrete a Cortazar... etc.» (Cablo della UPI, Parigi, 12.5.71, pubblicato nel «El Andino», periodico argentino - nota di Conzaari).

Spiegazione del titolo: Parlando dei complessi problemi cubani, un'amica francese mescola i termini «critica» e «politica», inventando la parola «policritica». Ascoltandola pensai (sebbene in francese) che fra «poli» e «tique» si situava la sillaba «cri», cioè «grido». Grido politico, critica politica nella quale il grido sta come un polmone che respira: così l'ho intesa sempre, così continuerò a sentirla e a dirla. Bisogna gridare una politica critica, bisogna esercitarla gridando ogni volta che la si crede giusta: solo così potremo finirla una buona volta con gli sciacalli e con le iene.

Ogni giorno, sul mio tavolo, i ritagli-stampa: Parigi, Londra,
New York, Buenos Aires, Mexico City, Rio. Ogni giorno
(in poco tempo, appena due settimane) la macchina montata,
l'operazione compiuta, i liberali inquieti, i rivoluzionari confusi,
la vociferazione stampata, i comodi compunti,
alleanza di sciacalli e di puri, il bianco felice, tutto va bene.
Mi costa impiegare questa prima persona del singolare, e ancora più mi costa
dire: questo è così, o questa è una menzogna. Ogni scrittore, Narciso,
si masturba difendendo il suo nome. L'Occidente
lo ha riempito di orgoglio solitario. Chi sono io
di fronte a popoli che lottano per il sale e la vita,
con che diritto devo riempire le pagine con negazioni e opinioni personali?
Se parlo di me è che forse, compagno,
laddove tu troverai queste righe,
mi aiuterai, ti aiuterò a uccidere gli sciacalli,
vedremo più limpido l'orizzonte, più verde il mare e più sicuro l'uomo.
Parlo a tutti i miei fratelli, però guardo verso Cuba,

non conosco maniera migliore per abbracciare Latinamerica.
Capisco Cuba come solo si capisce l'essere amato,
i gesti, le distanze e tante differenze,
le collere, i gridi: sopra a tutto c'è il sole, la libertà.
E tutto comincia per l'opposto, per un poeta incarcerato,
per la necessità di capire perché, di domandare e sperare;
che ne sappiamo qui di ciò che succede là, tanti noi che siamo Cuba,
tanti che ogni giorno resistiamo all'illusione e al vomito delle buone coscienze
dei disincantati, di quanti vedono mutarsi questo modello
che immaginarono per conto loro e nelle loro case, per dormire tranquilli
senza far niente, senza vedere da vicino, luna di miele a modico prezzo
con la loro isola-paradiso lontana abbastanza per essere davvero
il paradiso, e che di colpo trovano che quel loro cieluccio bello
gli sta cadendo nella testa.
     Hai ragione, Fidel: solo nella mischia
si ha diritto allo scontento, solo dal di dentro deve uscire la critica,
la ricerca di formule migliori,
     sì, però dentro è tanto fuori a volte,
e se oggi mi separo per sempre dal liberale alla violetta,
da coloro che firmano virtuosi testi
per-ché-Cu-ba-non-è-ci-ò-che-e-si-go-no-i-lo-ro-sche-mi-da-scri-va-nia,
non mi ritengo un'eccezione, sono come loro, che avrò mai fatto io per Cuba
più che amarla, che avrò dato per Cuba che sia più
di un desiderio, di una speranza.
     Però adesso mi separo dal loro mondo ideale,
dai loro schemi, precisamente adesso quando

mi si mette alla porta di ciò che amo, mi si proibisce di difenderlo,
è adesso che esercito il mio diritto a scegliere, a stare ancora una volta
e ancora di più con la tua Rivoluzione, mia Cuba, alla mia maniera.
E la mia maniera torpida a manate, è questa,
è ripetere ciò che mi piace e ciò che non mi piace,
accettando il rimprovero di parlare da tanto lontano
e nello stesso tempo insistendo (quante lo avrò fatto per il vento)
sul fatto che io sono quello che sono, e non sono nulla, e questo nulla
è la mia terra americana, e come io possa e dove io sia continuo a essere
questa terra, e per i suoi uomini scrivo
ogni lettera dei miei libri e vivo ogni giorno della mia vita.

Commentario degli sciacalli (via Mexico, riprodotto con giubilo e galloria a Rio de Janeiro e a Buenos Aires): « L'adesso francese Julio Cortàzar... etc. ». Di nuovo il patriottismo da coccarda, comodo e profittevole, di nuovo la bava dei risentiti, di tanti che se ne restano nei loro pozzi senza far nulla, senza essere sentiti più in nessun posto salvo che nella loro casa all'ora di pranzo; come se in qualche cosa io lasciassi d'essere latinoamericano, come se un cambiamento di livello di passaporto (e neppure c'è, però non ci mettiamo mica a spiegarlo, allo sciacallo pedate, e basta) potesse cambiare il mio cuore, la mia condotta, la mia strada. Troppo grande è il disgusto per continuare a parlare di questo. La mia patria è un'altra cosa, o infelice nazionalista! Mi ci soffio il naso con la tua bandiera di paccottiglia, dovunque tu stia. La rivoluzione pure è un'altra cosa; al suo termine, molto lontano, c'è un magnifico rogo di bandiere, un falò di stracci macchiati da tutte le menzogne e da tutto il sangue della storia degli sciacalli e dei risentiti e dei mediocri, e dei burocrati, e dei gorilla e dei lacchè.

Ed è così, compagni, se mi sentono a La Habana, in qualche posto,
ci sono cose che non mando giù,
ci sono cose che non posso mandar giù in marcia verso la luce,
nessuno arriva alla luce se alla luce tira fuori i putridi fantasmi del passato,
se i pregiudizi, i tabù del maschio e della femmina
stanno ancora nelle sue valigie,
e se un vocabolario di casisti quando non di energumeni
arma la burocrazia dell'idioma e dei cervelli, condiziona i popoli
che Marx e Lenin sognarono liberi dentro e fuori,
in carne e coscienza e amore,
in allegria e lavoro.
Per questo, compagni, so che posso dirvi
ciò che credo e ciò che non credo, ciò che accetto e ciò che non accetto,
questa è la mia policritica, le mie ferramenta di luce, i ferri del mio mestiere
e so di questo combattimento contro tanto nemico, a Cuba,
so di quest'isola di gente intera che mai dimenticherà riso e tenerezza,
che li difenderanno innamoratamente,
che cantano e che bevono fra un turno e l'altro della mischia,
che fanno la guardia fumando, che sono quelli che cercò Martí,
che sono la firma di sangue dei loro morti,
nell'ora di cadere davanti a sciacalli di dentro e a sciacalli di fuori.
Non sarò io che proclamerò al divino bottone inutilmente il coraggio di Cuba
e la sua lotta: sempre c'è qualche jena truccata da giudice, o poeta,
o critico, pronta a cantar le lodi di ciò che odia fin dal profondo
delle sue viscere, pronta ad asfissiare le voci di coloro che vogliono

il vero dialogo, il contatto in alto e in basso:
il contatto con quest'uomo che comanda nel pericolo perché il popolo
conta su di lui e sa
che sta lì perché è giusto, perché in lui si definisce
la ragione della lotta, del duro cammino,
perché giudica la sua vita con Camillo e con il Che e tanti che popolano
di ossa e di ricordi la terra della palma;
e il contatto, anche,
con l'altro, con il semplice compagno che ha bisogno della parola
e della rotta per spingere meglio la macchina per tagliare
meglio la canna.
Nessuno speri da me un facile elogio,
ma oggi è più che mai tempo di decisione e di acque chiare:
chiedo dialogo, incontro nelle burrasche, policritica quotidiana,
non accetto confessioni che arrivano sempre troppo tardi,
non accetto risa di farisei convinti che tutto va bene dopo ogni esempio
non accetto l'intimidazione né la vergogna. Ed è per questo che accetto
la critica vera, che viene da colui che sopporta e agguanta il timone,
di quelli che lottano per una causa giusta, qua o là, in alto e in basso
e riconosco l'idiozia di pretendere di saper tutto da uno scrittoio
e cerco umilmente la verità nei fatti di ieri e di domani,
e ti cerco la faccia, Cuba molto amata, e sono colui che da te venne
come si va a bere acqua, con una sete che grappolo o canto
sarebbe stata poi.
Fatta da uomini, Rivoluzione,
sarai piena di errori e svenimenti, di lacrime e assenze,

però alla fine del giorno tu mi comprenderai,
me e quanti siamo, sotto tanti orizzonti, brani d'America
latina, e torneremo a vederci, uniti, carajo!
contro jene e maiali e sciacalli di qualsiasi meridiano,
contro i tiepidi e i fiacchi e gli scribi e i lacchè
a Parigi, a La Habana o a Buenos Aires,
contro il peggiore che dorme nel migliore, contro il pericolo
di restare in piena rotta impantanato, di non tagliare
i nodi a colpi di machete nudo.
così io so che un giorno torneremo a vederci buongiorno Fidel,
buongiorno Haydée, buongiorno Casa mia,
buongiorno mio posto fra gli amici, nelle strade,
buongiorno mia bettola, mio amore,
mio piccolo caimano ferito e più vivo che mai.
Io sono questa parola mano a mano come altri sono tuoi occhi e muscoli,
tutti insieme andremo alla zafra futura,
alla raccolta dello zucchero di un tempo senza imperi né schiavi.
Parliamoci, questo è esser uomini; all'inizio
è stato il dialogo. Lascia che ti difenda
quando si affaccia lo sciacallo di turno, fammi stare lì. E se non vuoi,
senti, compare, dimentica tutta questa crisi a buon prezzo.
Cominciamo di nuovo, tu di là tua, io qui sto, qui ti aspetto;
prendi, fuma con me, il giorno è lungo,
il fumo scaccia i mosquitos. Sai,
non sono mai stato tanto vicino a te,
come adesso, da lontano, contro vento e marea. Nasce il giorno.

Cresce «Utopia»

Utopia cresce: la bella commerciale (nel senso che non «rivende», ma «cede», e non contempla il prodotto libri, specchi; ma no, la sua pensierosa ecc.) diretta da Mario Spinella e scelta da un gruppo [illegible] «agenti» e animata di «lavorazioni della [illegible]» (Michele Cortellazzi, Franco Fergnani, Sergio Fenzi, Virginia Finzi Ghisi, Bianca Fontana, Lucio Franchi, Maria Grazia Meriggi, Luciano Parmezin, Tullio Perlini, Alberto Stefani, Luigi Tassinari, Gian Enrico Rusconi, [illegible] Vanacchi, Ugo Karsten, Aldo Tagliaferri, Gianni Scalia. [illegible] degli ultimi numeri, gli articoli sempre agili e gli [illegible] sono documenti dall'esterno guidati nella seconda pagina. Primo «Il progetto di lavoro aperto» come giustamente si definisce senza preferire un relativo [illegible], per ragioni di [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] di [illegible] [illegible] di identificazione [illegible]. Dal [illegible], come hanno detto

E questo è tutto. Ma quanto è questo? Un documento triste, e volontariamente e ferocemente allegro, sincero e di sinistra, una testimonianza violenta, fuori di sé, incontrollabile e infatti incontrollata, uno sfogo dal profondo, una arrampicata in discesa, una dichiarazione d'amore e di disperanza invincibile e infatti invita solo [illegible] di sentimenti che vorrebbero salire alla forma critica della [illegible], quella utopica, non utopistico-ideologica, e non ci riescono. Dinanzi al malessere politico ci si schiera in armi, ma non si spara con le armi dell'amore: ci si arrende, e questo è forse l'unico modo di convincere. Fra i cani selvaggi, dopo il duello d'amore, lo sconfitto offre la gola all'avversario, e il segno basta: il segno della convinzione. La vinzione è la vera vittoria, forse...

Ma allora? Io posso essere croupier o piano, o lavorator di metalli come Gonzalez, ad esser quanto lui convinto dell'amor de la Cubanía universal. Che cosa cambia? **Asi yo sé que un dia volveremos a vernos**...

Un amico comune, Federico Álvarez, spagnol-messicano-cubano, ha scritto, in una esasperata polemica per un [illegible] messicano Gabriel Zaid (che non giudico né posso giudicare e che molto probabilmente si è comportato male con Cuba), ricordando che Morelos prese partito anche lui, radicalmente: «**Siervo de la Nacion**» proclamandosi. E ha ripetuto poi la frase di Martov a Lenin: «Noi siamo servi». In questa frase, rispondessa

Lenin — traduce con notevole nitidezza la psicologia dell'intellettuale borghese, che si considera uno spirito eletto. La sovversione sta bene quando si sollevano gli elementi avanzati contro i regressivi, quando l'ala rivoluzionaria è quella che si leva contro l'ala opportunista. Però, quando si tratta della insurrezione degli opportunisti contro i rivoluzionari, non sta più bene... » E allora Alvarez, mio buon amico, si è creduto autorizzato a concludere: « Sì, bisogna dirlo, « Non servire », ma bisogna dirlo alle oligarchie, all'imperialismo, no alla Rivoluzione... ».

A che cosa portano le citazioni estratte dal contesto polemologico di un intricato momento politico! Del passato, per di più. Come se fosse un articolo di legge divina. Come se non fosse passato più di mezzo secolo. Come se niente fosse cambiato e niente dovesse cambiare. Allora vien fatto di aggiungere versi, o segmenti di impensiero che va a capo per non diventare frase, appunto, frasi da citare.

L'INSERVIBILE SERVITU'

serve a tutti
uno che serva o
  che voglia servire

anche alla rivoluzione?

servire il popolo servire il partito
servire la rivoluzione servire

non servivamo già dio?

vano gli utopisti: non è certo questo « che [illegible] » dicevamo dopo la lunga parentesi, ma sì, che errore, è non utopisticamente ma [illegible], cioè nelle connessioni [illegible] e scritturali della « forma utopica della coscienza sociale ».

Si sente ormai che le formule [illegible] non bastano più e che la stessa [illegible] delle fabbriche [illegible] e richiede una articolazione più puntuale, una [illegible] più irregolare e [illegible] regolarità. Già, però, i limiti di ciascuna si sono precisati al punto che, dopo solo una dozzina di numeri, si potrebbe realizzare una antologia di « [illegible] » o [illegible] le [illegible] i contributi convergenti. Ma questa è solo una constatazione. In realtà le alternative [illegible] sono a così [illegible] e ciascuna in ogni riga lo stesso spirito di [illegible] che [illegible] e il [illegible] che [illegible] per la [illegible] della società nella [illegible] « [illegible] », nel [illegible] — non « storico », ma della storia [illegible] — [illegible] al tempo stesso la [illegible] di [illegible]. [illegible] di [illegible] con i tempi [illegible] brevi né lunghi: quelli che deriveranno dall'azione piu riflessiva e dalla riflessione teorica delle prassie.

Le ricerche sulla produttività del pensiero gramsciano, sull'erotismo e la sessualità, sui rapporti fra il freudiano e il marxiano, sulle diverse forme di coscienza religiosa, i ricuperi creativi dei maggiori pensatori marxisti, la segnalazione organizzante dell'iniziativa alla « base culturale », etc. vanno integrandosi con un ricorrente intervento sulle questioni musicale, cinematografica della letteratura di consumo, della sensibilità e affettività umanizzanti del cinema etc. C'è da sperare che la strutturazione elastica che oggettivamente si intravede nello sviluppo della ricerca operativa dimostri la reale possibilità di fusione tra le forme di coscienza e di azione purtroppo, ancora oggi, in scissione continua — non solo nella sfera culturale tradizionale o in quella che si vuole fare organica in modo nuovo fra le energie sociali emergenti. Una utopia anche questa? Certo, una u-u-u-topia, Erealpotuhwon...

ma il popolo il partito la rivoluzione
sono padroni hanno bisogno di servitù?

io sovverto tu sovverti egli sovverte
siamo sovvertenti che sovvertiamo!

i sovvertimentistici però...

i patetici servi dicono: a quel padrone
no di certo a quest'altro si evvivano
popolo partito rivoluzione padroni

inservibile servitù dove ti
nascondi adesso?
  nella cucina
dell'irrivoluzione con nuovi padroni
e nuovi servi?
  il popolo diciamo il popolo che cosa
è il popolo le classi diciamo non
hanno bisogno di servi
  il popolo non è
più popolo:
  non serve
    e si serve da solo.....

come il diavolo dell'avvocato
e p.c.c.
  giannitoti

Franco MANESCALCHI

La metaforamorfosi su Bruno SCHULZ

Le botteghe color cannella, quanto è rimasto dell'opera narrativa dello scrittore ebreo-polacco Bruno Schulz (*) è un testo esemplare della letteratura mitteleuropea novecentesca ed il documento straordinario di una contaminazione estetica in cui sono coinvolti momenti e motivi di una sensibilità non solo letteraria, ma ricca di tangenti figurative e speculative proprie del surrealismo e dell'esistenzialismo. Peraltro, il libro presenta una struttura che si differenzia dal romanzo a intreccio tradizionale e dalla eterogenea raccolta di racconti. Si direbbe un affresco « tabulare », una serie di pannelli anagrammatici in cui personaggi ed ombre nascono, muoiono e risorgono per una sorta di estro fenomenico che segue esclusivamente le dissolvenze interiori ed il prismatico variare del tempo-caleidoscopio (pensiamo all'alternanza fra tempo « legale » ed « illegale », fra cronaca e fantasia).

Ed in questo « affresco » pullulano analogie surreali, oscillanti fra la mitica festosità chagalliana e la secca esemplarità kafkiana. Si possono catalogare immagini «tessili», che sono al centro di questo « romanzo » perché il nodo schulziano è la « bottega di stoffe » del padre:

« (tessuti) catene montuose, imponenti massicci, linee dei continenti, ampie vallate, paesaggio autunnale, terra di Canaan, montagne sinuose di tessuto, alte cascate di stoffa chiara », « un immenso registro (le stoffe) di tutte le tinte dell'autunno ». E ancora: « accampamento di stoffa », « accampamento di lenzuola », « nastri e bordure di boschi », « bordure di crepuscoli ». Il mondo di Schulz è intrecciato e metallico di [illegible] tessile. Altre prominente ne sono le «pomeriggi gialli di agosto» – il pseudo materia astrusa» – i «modelli del trito» – «la fresca sostanza fogliare» – «la leggera e ingannevole vita di materia scadente» – in questo mondo novecentesco «siamo proprio al fondo, alle oscure fondamenta della [illegible]» e la finale [illegible] (come non collegarla alla fine del film «Odissea nello spazio»?) e una sfida allo uomo «molecolare» e modali della materia, [illegible] sottoposte alla prestidigitazione di Schulz alla [illegible] (o [illegible] di [illegible] alla teoria galvanica e meccanica del medesimo. C'è persino, in questo [illegible], un approccio alla natura naturale e stagionale.

---

* Bruno Schulz - Le botteghe color Cannella - Einaudi 1970.

«[illegible] immensa piccola variopinta che si sfaglia» – «il vecchio e spesso tronco dell'estate» – «giorni pianeti selvatici» – «giorni-granai» – «giorni-cartoccio di mais» – «una folla di teste di peperoni» – «il mondo intero cominciava ad [illegible]» – «lampadari come vecchi cardi» – «[illegible] nel mezzo dei lampadari» – «il torpido germe del [illegible] maturo» – «letti come barche» – «l'aria si frantuma in pollini d'oro, in frulli [illegible]» – «blocchi come lava». Altrove (Agosto) la natura si sfrena in lussuria di [illegible] e la vegetazione abitata da «pan in fuga precipitosa verso le selve nere» è «piena, [illegible] e [illegible]».

Ma Schulz ha un registro di metafore compiutamente barocco ed [illegible] il suo discorso con [illegible] e [illegible] insoliti ed eccentrici:

«[illegible] libri» – «tempesta della città» – «enormi rettangoli di luce [illegible] come pagine di un libro immenso» – «l'astratto tratteggio della notte estiva» – «in mezzo ai vetri di certi libri passano a volo di rondini... bisogna leggere nel volo di questi uccelli» – oltre «i quadri colorati del paesaggio» – «la porta si chiudeva come una bocca» – «redazione definitiva dei giorni» – «[illegible] cartaceo di verdi giornate» – «la pergamena del cielo, antica illustrazione» – «giorni bibliotecari» – «mattinate-palinsesti».

Vi sono poi le grandi metafore notturne (la notte è qui placenta di tenebre):

«la trasformazione del cielo, le metamorfosi delle sue molteplici volte [illegible] sempre più ingegnose configurazioni non avevano fine...» – «[illegible] stellare della [illegible] della notte» – «[illegible] della notte» – «notte nera materiale da costruzione » — « la materia morta delle tenebre », « le nere lagune del sonno » — « [illegible] vortici e dei [illegible] » — « mulinelli di tenebre si introducono sotto le palpebre » — « luce mistificata », frammento resto di « [illegible] » — « lampioni come fanciulli [illegible] », « la grande impresa della notte » — « esantema oscuro delle aurore ».

Un ricco campionario di analogie e [illegible] esemplificabili anche col cannocchiale [illegible] e mobile — come una farfalla di certo [illegible] di certo » cavalcato dall'autore tra [illegible] dei clienti del negozio paterno se **Sanatoria**.

La prestidigitazione metaforica

Perciò il racconto si coinvolge in un gioco di prestidigitazione, in un **falso storico** frivolo e [illegible] che si realizza nel quadro della [illegible] originaria, nello analogismo [illegible] di un mondo fatto a dimensione d'uomo: tesa alla [illegible] della **primavera** e perciò è la creazione del suo opposto dell'inferno [illegible] una contraddizione [illegible] fra invenzione e storia, fra rivoluzione e conservazione sintetizzata — nell'ordine — nelle figure di Francesco Giuseppe I e dell'arciduca Massimiliano: « Il mondo si distendeva felicemente in tutti i suoi modi e le sue gesta. Francesco Giuseppe I sentì [illegible] come un peccato personale », « (Francesco Giuseppe) si faceva di una [illegible] sempre [illegible] » — « già il nome Massimiliano [illegible] il sangue nelle vene », « come il destino di quello sventurato Massimiliano anche il mio era il destino di Abele »).

Il gioco di queste contraddizioni è certamente letterario, tanto è ricco di metafore, sganciato dall'orizzontale descrizione veristica o naturalistica, ma da questo gioco nasce uno stretto rapporto col « sfacimento storico dell'impero asburgico e con la civiltà scaturita dalla rivoluzione industriale (il cui modello è qui l'America) verso le quali l'autore rivolge l'appassionata attenzione: si veda l'enumerazione dei [illegible] francobolli esotici. Pura, la terra del [illegible] rade anche questo [illegible] Bianca, la fanciulla-angelo proveniente da uno stato americano (« nel quale i parchi sono solo un preludio »), si porta dietro in esilio una camera di schiavi negri ed offre un ordine interiore mirabile, **manichinico**, ma proprio per questo oggettivo ed indiscutibile. Ma dei personaggi parleremo dopo; ora, l'ordine che Schulz oppone è egualmente rigoroso e sorretto da una forza **viva** che appunto nell'ordine futuro si realizza. La misura schulziana si verifica soprattutto nel **Libro** dell'innocenza umana, in cui si narra dei fatti felici che scorrono dietro il paravento della quotidianità e di cui la Bibbia — offertagli dal padre come testo esemplare — non è che una falsificazione moralistica. L'ordine suddetto è anche leggibile nell'album dei francobolli che documenta il mondo nuovo e le società fantastiche/liberali; altrove è individuabile nel corpo dei pompieri, organismo prometeico e donchisciottesco caduto in disfacimento in una storia senza « voli ».

Dunque, per Schulz è possibile parlare di polarità multipla, dal sotterraneo al solare, dal presente rivoluzionario al futuro (remoto) ordinato; dalla notte (e quanti universi notturni ruotano — si è veduto — in questo testo) ai giorni più nitidi; dal sensualismo panico al distaccato esoterismo. Ma la condizione umana espressa da Schulz è ferma e consiste in un incubo storico ed interiore le cui variazioni letterarie servono soprattutto come declamazione metaforica di tale estraniamento. Non dimentichiamo quanto è leggibile nel racconto **La stagione morta**:

« Quale scarso significato abbiano, in fondo, contro ogni apparenza tali episodi (**le metamorfosi paterne**) risulta dal fatto che quella sera stessa mio padre sedeva come al solito dietro le sue carte ».

Oppure

« Non bisogna infatti dimenticare che la maggior parte di ciò che stiamo qui raccontando può essere imputato a quelle aberrazioni estive, a quelle semirealtà canicolari ... ».

O, infine:

« Chiedo scusa se descrivendo queste scene piene di enormi affollamenti e baraonda cadrò in esagerazioni prendendo involontariamente a modello certe vecchie incisioni nel gran libro dei disastri e delle catastrofi del genere umano. Ma esse mirano a una sola protoimmagine ».

Questa finzione letteraria diviene tuttavia l'unica concretezza che il narratore riconosce, oltre le mode ed i modi della natura naturale e della storia alienata. D'altronde tutto, in questo libro, si muove sul piano di fuga; il presente coincide con « la stagione morta », l'eternale rappresenta « lo sfacelo del tempo » ed è sostanziato da un « tempo multiplo ma usato, consumato dagli altri, un tempo logoro e bucherellato in più punti, trasparente come un setaccio »; il pensionato rimpicciolito è « portato sempre più in alto, verso gli spazi gialli ed inesplorati dell'autunno »; il padre « vola impazzito », ecc.

I deuteragonisti

Si è così nominato il vero medio e deuteragonista di questo romanzo, il padre che — distaccatosi ormai dai « labirinti di calcoli » e rivoltosi introspettivamente al « labirinto delle proprie viscere » — « mostra con fierezza le splendide decalcomanie colorate con cui aveva accuratamente adornato le pagine del libro mastro ». « Fu allora (continua Schulz) che ci accorgemmo di come mio padre stesso rimpicciolendo di giorno in giorno simile a una noce che si secchi dentro il guscio », « ma il suo stato di salute, l'umore, la vivacità parevano migliorare ».

Infine: « Da quel momento ripudiammo mio padre. La somiglianza con uno scarafaggio appariva ogni giorno più chiara: mio padre si era trasformato in uno di essi ». Il riferimento a Kafka è lapalissiano, pure — in questo testo — circola un'ironia nera ma divertita che fa differire profondamente i due discorsi. Peraltro le metamorfosi paterne vanno dall'uomo allo scarafaggio e dallo scarafaggio all'uomo, come si può leggere nel racconto finale **La cometa** in cui il padre è nuovamente « umano ».

Vediamo dunque la traccia disegnata dal padre in queste pagine: avvoltoio impagliato, condor, topo, mosca, moscerino, gattino, scarafaggio, ecc. sono, in definitiva, variazioni favolose. La molla di tutto questo è un gioco di « numerosi io contrastanti », la furia di una ribellione prometeica magnetica: « faceva scaturire dal nulla quelle escrescenze della vita (**gli uccelli**) »; creatività sempre delusa e potenziale:

« nel folto delle tappezzerie volavano avanti e indietro sguardi eloquenti, sussurri di lingue velenose, zig zag di pensieri ». Perché il padre, nonostante l'evidente complesso edipico, è di una spanna inferiore all'autore: ha, come l'amico Rudolf, possedeva il **Libro** senza comprenderlo, vivendolo oscuramente. Schulz invece riesce a fare il sogno « del Giuseppe biblico », ha capacità profetiche e, al fondo dello sciame di fazzoletti colorati estratti dal cappello prestidigitatorio, riesce a vedere il nero fazzoletto conclusivo della notte esistenziale, riesce a mettere a confronto fantasia e coscienza sul filo prestigioso di un illusionismo deluso, senza speranza.

Altra figura di grande rilievo, come si è scritto, è Bianka (« tutte le linee della primavera confluivano in Bianka »), fanciulla-angelo abitante tuttavia in una extraterritorialità « tropicale, coloniale ed estremamente cinica »: nella sua casa « la penombra verde-torbido che vi regnava era rigata acquosamente dalle imposte delle gelosie » (e qui « torbido » è anticipazione preziosa dell'avverbio « acquosamente »), e questo clima « chiuso » si collega ad un punto del **Sanatorio all'insegna della clessidra**: « il paesaggio aveva il fondo di un immenso acquario; alberi, persone e case si fondono in nere sagome oscillanti come piante sottomarine ». Ma Bianka, in sostanza, è solo il punto focale del fallimento fantastico e storico a cui va incontro Schulz in questa sua abnorme « ricerche »: essa ha, come i personaggi svegliati dall'autore nel panottico (Garibaldi, Mazzini, Vittorio Emanuele II, ecc.) una forte componente manichinica, cioè meccanica e clownesca. Infine essa si porta dietro una caterva di schiavi negri e raffigura senz'altro un modello edonistico del matriarcato borghese mascherato sotto l'ordine sociale ed il decoro economico. La primavera, « stupida e facilona » e così « imbottita di negri », ed il sogno finisce nonostante il caparbio impennarsi « dell'unicorno cileno », nell'album dei francobolli e con l'arrivo del « messaggero dalla maglia color lampone » che rimane coinvolto nei suoi « cerchi mitologici » da un « comune trucco meccanico » e da un zigzagare scarafaggesco.

Franco Manescalchi

ROMEO LUCCHESE

BRANCACCIO

Ritratto dell'Artista
di
RAFFAELE CARRIERI

DE LUCA EDITORE

Un luogo di sogno che sta nascendo giorno per giorno

«MARINA VELCA è di più delle altre zone climatiche residenziali perché è particolare, perché ha una ubicazione felicissima, perché è un luogo di sogno che sta nascendo giorno per giorno...»
Con queste parole si apre uno degli oltre cento articoli pubblicati dalla stampa quotidiana e periodica che espressamente si sono, fino ad oggi, interessati di MARINA VELCA.

PERCHE' MARINA VELCA E' DI PIU'?

MARINA VELCA, che sorge sul mare dell'etrusca Tarquinia, si differenzia nettamente da altre zone del genere, perché concepita e progettata con i più moderni criteri dell'urbanistica residenziale che si riscontra in iniziative del genere solo in Paesi più progrediti come, ad esempio, taluni Paesi nordici e gli Stati Uniti.
Profilata dal suo armonioso tracciato viario interno, Marina Velca si suddivide in nuclei, o villaggi in mezzo al verde e circondati da zone verdi, con al centro di ognuno di tali villaggi una parte condominiale con campi da tennis, giardini collettivi, zone gioco per bambini, ecc.
Il tema di fondo che ha ispirato l'impostazione e la realizzazione di Marina Velca è l'impiego del tempo libero che la civiltà dell'automazione, dei computers e dei consumi rende sempre più abbondantemente disponibile.

L'IMPIEGO DEL TEMPO LIBERO A MARINA VELCA

La soluzione più appropriata di questo problema per l'uomo d'oggi, che passa le giornate seduto negli uffici o in automobile, è indubbiamente l'esercizio di uno sport: ebbene Marina Velca sta diventando il Centro Sportivo privato più importante sul piano nazionale per la numerosità e la varietà dei suoi impianti: trenta campi da tennis, di cui due in erba — gli unici in Italia —; un Campo da Golf a nove buche, che presto verrà raddoppiato; un Centro Ippico con campo ad ostacoli ed un Galoppatoio di circa cinque chilometri; un grande Campo Sportivo adatto per tutti gli sports collettivi; due piscine di dimensioni olimpiche; una darsena per piccoli natanti, vela, sci nautico, ecc.
Inoltre uno degli alberghi previsti, il primo che è già in corso di realizzazione, conterrà anche un teatro, che consentirà, tra l'altro, anteprime teatrali e cinematografiche, convegni e manifestazioni culturali e mondane.

«FELICISSIMA UBICAZIONE»

Tra le numerose componenti che caratterizzano la «felicissima ubicazione» di Marina Velca, vi è quella di poter essere raggiunta attraverso una comoda autostrada, in un'ora d'auto da Roma, e soprattutto quella di poter consentire un altro particolare impiego del tempo libero, che consiste nelle innumerevoli alternative di gite ed escursioni che offre il suo retroterra, la favolosa Tuscia: infatti racchiude nell'arco di 30-60 km. e cioè a meno di un'ora d'auto, città e centri famosi per arte e storia, come Tuscania, Viterbo, Bolsena, Montefiascone, Capodimonte, Bomarzo, Caprarola, Orvieto e tante altre località, come due tra i più suggestivi, più alti ed incantevoli laghi d'Italia, il lago di Vico ed il lago di Bolsena, i verdissimi Monti Cimini, i Monti Tolfetani, le stupende e misteriose foreste della Tuscia.

Inoltre non appena sarà terminata la costruzione dell'autostrada Tarquinia-Terni-Rieti, saranno raggiungibili in un'ora o poco più d'auto città come Spoleto, Assisi, Perugia, Todi, Gubbio e sarà perfino di gran lunga più agevole che non da Roma, raggiungere, nei mesi invernali, i campi da sci del Terminillo.

«300 GIORNI DI SOLE» SLOGAN DI MARINA VELCA

Infatti quando, nei lunghi mesi invernali, a Roma o a Viterbo è cattivo tempo, a Marina Velca vi sono almeno ottanta probabilità su cento che splenda il sole, come si rileva dalle statistiche degli ultimi cinquanta anni!

MARINA VELCA E' UN'ISOLA DI VERDE IN MEZZO AL VERDE

perchè confina con terreni a tale destinazione vincolati da particolari situazioni giuridiche cosicchè essendo sorta in zona vergine senza contatti con l'edilizia disordinata e casuale tipica d'altre spiagge resterà garantitamente tale senza compromissioni di alcun genere.

A MARINA VELCA LE FAMIGLIE RESTANO UNITE

Spesso la seconda casa per fine settimana e vacanze, anche se ubicata in zona amena, ma priva di distrazioni o diversivi per l'impiego del tempo libero e di locali per divertimenti, è destinata, quando i figli sono ormai «cresciuti», ad ospitare solo gli anziani genitori o a rimanere vuota, a Marina Velca per la varietà e numerosità degli impianti sportivi, delle attrezzature al mare e dei locali serali, i figli «cresciuti» restano uniti alle famiglie, perchè non trovano altrove tutte le alternative per impiegare il tempo e per una vita di società, come a Marina Velca.

A MARINA VELCA IL MARE E' PULITO

dai rilievi statistici pubblicati in recenti carte geografiche dei mari delle coste italiane, quello di Tarquinia risulta tra i più puliti d'Italia,

MARINA VELCA E' DUNQUE DI PIU'

non solo per iniziativa dei suoi realizzatori ma anche per merito della natura: più alternative di ogni genere per l'impiego del tempo libero, più elevato tono urbanistico, più garanzie dal rischio di una invasione di brutture nel suo circostante territorio, più agevolmente raggiungibile da Roma o dalle altre località del suo retroterra, più verde, più giorni di bel tempo, più sole

MARINA VELCA E' UNA RESIDENZA DI PRESTIGIO

VENDONSI LOTTI ANCHE CON PINETA ADULTA VILLE E VILLINI GIA' PRONTI

PER INFORMAZIONI E VENDITE:

ROMA Via Guattani, 14 Telefoni: 856.389-856.883
MARINA VELCA 0766/86635 - 0766/86788
Facilitazioni di pagamento

L. 1300

1972

CARTE SEGRETE

17

Altra religione il folle crede d
Folla d'esaltazione va l'uomo.

Della sua fede segue i dettat

lecere i bianchi orizzonti, str
Nudo il suo culto. Più non gl

la pone. E sulla tomba depone

Canto d'Occidente, canto d'u
Splendida afata speranza il s

cambierà rotta il sole e sor
Ma allora, troppo felice, de

Con un allegro tango imbrog
e sugli altri pianeti dora sc
Canto d'Occidente, canto d'O

Il canto che in sbuffi di va

CHE NASCA UN UOMO

Dal grembo della terra nost
intrisa di lacrime calde,
nasca un giorno un uomo!
dal fondo dell'anima nostra
che nell'attesa ardente si n
di un gesto nuovo.

Che nasca un uomo
senza stella in fronte
conquistatore con la sua p
di questa nostra quanto rap

rore

e
o

a vela
a noi

cchio
anchio
rizia

i e generosi!
i d'amore
ide

tti i peccati del mondo
mani sulle sue spalle
orate dalle dita del dio.

sta
ggio, una pallida moneta
mba gli occhi grigi di cenere.

Altre religione il fedele crede dell'Occidente mirabile
Folle d'esaltazione va l'uomo se in sua irriscattabile
[celino.

Della sua fede segue i dettami. Il cielo lo scruta, per lui la
[terra,
lacera i biondi orizzonti, strappa le vesti alla natura
Nudo il suo sullo. Più non gli manda il cervello 'gli argini
[Sottera

lo pose

Canto d
Splend

cambia
Ma alt

Con se
e sugli
Canto d

Il canto

CHE N

Dal gr
intrisa
nutica
dal fo
che n
di un

Che n
senza
conq
di qu

Che al fiore ci porti
il sangue che gli occhi
accesi per secoli spenti
riaccenda di fiamme!

Venga un uomo a inventare
un'epoca nuova, a generare
una nuova sposa, a far vibrare
le corde di canti nuovi!

questo è nuovo uomo.

Altra religione il folle credo dell'Occidente mirabile!
Folle d'esaltazione va l'uomo, in un suo indecifrabile
[delirio.

Della sua fede segue i dettami: il cielo ferisce, perfora la
[terra,
lacera i bianchi orizzonti, strappa le vesti alla natura.
Nudo il suo culto. Più non gli morde il cervello l'enigma.
[Sotterra
lo pone

Canto d
Splendi

cambio
Ma allo

Con un
e sugli
Canto d

il canto

CHE N

Dal gr
intrisa
rosca
dal fo
che no
di un

Che n
senza
conqu
di qu

Che al bagliore ci porti
il sangue, che gli occhi
nostri per secoli spenti
raccende di fiamme!

Venga un uomo a inventare
un'epoca nuova, a generare
una nuova epopea, a far vibrare
le corde di canti nuovi!

giusti di nuovo uniti.