CARTE SEGRETE

18

IL CINEMA ICONICO
di ALBERTO FARASSINO

UN SOGGETTO CINEMATOGRAFICO
di GABRIEL GARCIA MARQUEZ
: eréndira

CASCELLA

SONIA DELAUNAY [illegible]

GIACOMO BALLA e la [illegible]

LA MUSICA
IL CUBANISMO
L'INNOVAZIONE
di LEO BROUWER

MURILO MENDES
GIULIO CARLO ARGAN

ROCA-REY

TAM-TAMisticagogia

MAZZULLO

LA SIGNORA LENIN
di Chlebnikov

L'ULTIMA POESIA TURCA
: KAVEL
di HUSEYIN

La vita padre
di FRANCO MOGNI

DAI POETIBILI
DIECI
AI POETUTI

HENRY MOORE

MEDVEDKIN

MUKAROVSKI

anticipi di ROMANZO OPERAIO tra " virgolette " (virgolettata)

UNO & UNA
di GIANFRANCO BIANCHI

e un TESTO APERTO
di VELSO MUCCI
IL GATTOPARDO
ARAGONesco

LE CINEDISPENSE

APRILE GIUGNO 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. 1.500	L. 2.000
ABBONAMENTO ANNUO	L. 5.000	$ 10

Da versarsi sul c. c. postale 1-51220 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza d'Aracoeli, 6
00186 ROMA - Tel. 67.90.186

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: P.za d'Aracoeli, 6 Tel. 6790186
Direttore: **Domenico Javarone** - Vicedirettore: **Gianni Toti**
Redattore: **Luigi Pescetti** - Segretaria di redaz.: **Marina Javarone**

Le arti visuali sono a cura di **Giancarlo Serafini** - Galleria «Il Collezionista d'arte contemporanea», via [illegible] 20, Roma, tel. 687.786

I manoscritti anche se non pubblicati non si restituiscono. — Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 11355 in data 3 novembre 1966

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

ELIO FILIPPO ACCROCCA

ANTONIO
D'ANDREA

Testimonianze di

GIULIO CARLO ARGAN - ALDO CALÒ
SALVATORE COMES - MANLIO GERMOZZI
ORESTE MACRÌ - NANNI MASI
MARIO SANSONE - GIACINTO SPAGNOLETTI

DE LUCA EDITORE

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

Club Amici della Scultura

GRAFICA D'ARTE CONTEMPORANEA

Via Monte Zebio 24 - Tel. 318274
00195 ROMA

E' creato per gli amanti d'arte, seleziona opere di grafica e scultura e le distribuisce in esclusiva, a condizioni particolari ai propri aderenti, come è stato per la prima nostra iniziativa il «Club della Grafica».

Gli **«Amici della Scultura»** avranno la possibilità di:

a) una consulenza gratuita (valutazioni di mercato, autenticità ecc.) su qualsiasi opera d'arte contemporanea.

b) ricevere in omaggio un abbonamento a «Carte Segrete», rivista trimestrale di lettere ed arti.

c) acquistare due sculture multiple di:

LUIGI GUERRICCHIO - «Il portatore di pane»
statua di 24 cm - a tiratura 1000

ENNIO TESEI: «Cavalli in libertà»
altorilievo in ceramica colorato a mano - smaltato in colori diversi e ritoccato a mano dall'artista

IL SIGNOR ____________ ABITANTE IN VIA ____________

____________ TEL. ____________

ADERISCE AL CLUB DELLA SCULTURA E DIVIENE SOCIO.

Si impegna a ritirare le opere degli artisti sopra indicati al prezzo di L. 130.000

☐ **in versamenti N.** ____________ **da L.** ____________

☐ **versa L.** ____________ **quale quota d'iscrizione** ____________

☐ **pagamento rateale c/c postale N. 1/41718 Grafica d'Arte Contemporanea di Alfonso Quartuccio.**

☐ **Spedizione in contrassegno.**

Le spese di spedizione sono a carico del destinatario.

Il Collaboratore   Il Socio

Paola Buzzi

Ritratto di
Paloma Picasso

Paola Buzzi ha studiato a Torino all'Accademia Albertina ed è stata allieva di Italo Cremona. Di questo artista moderno e fantasioso si direbbe che ha acquisito non pochi elementi singolari, reperibili in queste spaziose tele, dove all'indubbia capacità del disegno e della composizione si allea la varietà di un attento cromatismo.

Renzo Cortina

Galleria d'Arte Cavour - Milano

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) 54.481 - 45.043

CARTE SEGRETE

Anno VI — APRILE - GIUGNO 1972 — n. 18

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore **DOMENICO JAVARONE**

Vice Direttore **GIANNI TOTI**

Edizioni di Carte Segrete

Carte segrete

ALBERTO FARASSINO: Il cinema storico, 41

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: Eréndira (Traduzione di **Anna Scribani**), 54

VELIMIR VLADIMIROVIC CHLEBNIKOV: La Signora Lenin (Presentazione e traduzione di **Rita Giuliani**), 75

HASAN HÜSEYIN: Da «Kavel» e altri poemi (Presentazione e traduzione di **Bedrettin Cömert**), 77

VELSO MUCCI: Il gattopardo sragionato (Nota di **Mario Lunetta**), 89

FRANCO MOGNI: Frammenti da «La vita padre» (Presentazione e traduzione di [**Gianni Toti**]) 100

GIANFRANCO BIANCHI: Uno & una, 109

Dieci giovani poeti: **LUCIANO MASSIMO CONSOLI, SERGIO CORDUAS, CESARE DE SIMONE, GREGORIO SCALISE, RENZO RICCHI, IRENA CONTI, ROBERTO BUGLIANI, ANTONIO M. NATOLI, SALVATORE MAIRA, MARIAPAOLA DETTORE**, 121

Sonia Delaunay e il dinamismo del colore (a cura di **Marina Fabbri**, con uno studio di **Guy Weelen**), 13

Giacomo Balla attende ancora una rigorosa e coerente prospettiva storiografica (Nota di **Elio Mercuri**), 152

MURILO MENDES, GIULIO CARLO ARGAN: Rona Rey, ritratto degli incas, 155

Carte scoperte

Sofistica concettuale dell'arte di **Guido Montana** 170
De Toni: amore per la materia 171
Parmigianino alchimico 176
Guida alla musica spontanea 178
Le temerarie pietre di Mazzullo al Celle 180
Cultura italiana in Ungheria 182
Henry Moore e l'uomo di **Elio Mercuri** 184
La musica, il cubismo, l'innovazione di **Leo Brouwer** 186
L'estetica di Mukarovsky 193
Sipario sulla stagione romana 202
Libridine: TAM-TAM/ritrovapagine 211
Consiglio letterario segreto 214
Il diavolo dell'avvocato del: Le calcolatrici da anagrammare di **Gianni Toti** 216
La cine-dispense di Accademia 217
Malatesta di Garibaldi 224
Impraticabili di Raidis 229

Le recensioni sono a cura di: **Cesare Vivaldi, Carlo Villa, Giuseppe Prestipino, Franco Cordelli, Gianni Toti, Silvana Giorgetti**

Illustrazioni

SONIA DELAUNAY, 13, 17, 19, 21, 22, 25, 31, 35, 37

ALEXANDR [illegible], 43, 48, 51

JEAN ARP, 71

PIETRO CASCELLA, [illegible], [illegible], [illegible]

MINO MACCARI, [illegible]

LUIGI SPAZZAPAN, [illegible]

FRANCO [illegible], 121, 123, [illegible], [illegible]

MOMO, [illegible]

GIACOMO BALLA, 155, [illegible], 157, [illegible]

ROCA REY, 161, 162, 163, 164, 165, 167

PHILIP CAZA, [illegible]

ENRICO DE TOMI, 173, [illegible], 175, 176, 177

GIUSEPPE MAZZULLO, [illegible]

HENRY MOORE, [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible]

GIANCARLO CROCE, [illegible]

NEDDA GUIDI, [illegible]

Cortesia della **GRAFIBER**

"Si passerà per noi come si è passati per Cézanne„

SONIA DELAUNAY

e il dinamismo del colore

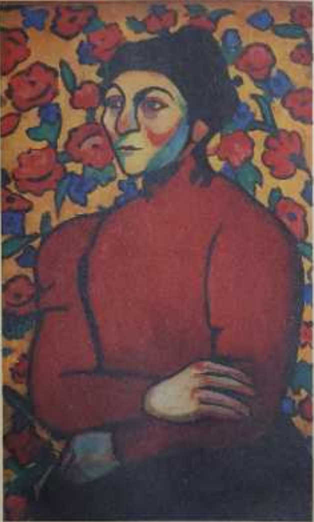
di *Marina* **FABBRI**

con una documentazione inedita sulla polemica Boccioni - Robert Delaunay

Facciamo [illegible] questa intervista con Sonia Delaunay da alcuni suoi appunti del 1968 riportati opportunamente nel catalogo della mostra (Dicembre 1970-Gennaio 1971) al «Il Collezionista» di Roma. Perché di quelle conversazioni rileggiamo il nucleo essenziale cioè la definizione di tutta la sua ricerca e di Robert Delaunay: il problema del colore, che oggi ella affida come il messaggio di un'opera alle nuove generazioni dell'arte: «Si passerà per noi come si è passati per Cézanne». Tutta la sua opera, non è che la realizzazione dell'antico sogno degli artisti: rendere dinamico il colore, secondo i principi propri di quel dinamismo orfico di ispirato alla musica secondo la definizione di Apollinaire a conclusione di una lunga stagione della poesia romantica, e che ha trovato nei tempi nostri forse la sua più perfetta e compiuta espressione. È il segreto dell'orfismo, la profonda e poetica certezza di un fondamentale equilibrio e non armonia com'è per Kandinsky, tra le forme e le cose della natura nella percezione di uno stato assoluto, del nome che stabilisce un contatto nella realtà. Il contributo più interessante di questa ricerca è la storia di Sonia Delaunay, di conoscere le sue fonti e le influenze della sua pittura: Van Gogh e Gauguin. Matisse: «Trovo che sia uno dei più grandi pittori contemporanei, malgrado la sua celebrità...». Kandinsky e i movimenti e font contemporanea del Cubismo e del Futurismo. E qui si pone dover sottolineare da un lato il suo molto giudizio su Boccioni, che «non fa altro che copiare e sfruttare i discorsi scientifici che altri e prima di lui hanno scoperto... il colore da sé solo, è quasi palpabile, è lavorato e poetico»; dove appare ancora il valore maggiore della pittura contro l'assurda pretesa di farne una scienza esatta nelle sensibilissime troppo spesso banali di tante concettualizzazioni dell'arte contemporanea. Soprattutto bisogna rilevare e mettere nella giusta evidenza il valore dei documenti allegati dalla Sonia Delaunay nei riguardi di quel dibattito sulle istanze dei rapporti tra Orfismo e Futurismo, che mostra la vivacissima polemica di Boccioni e che merita ancora di essere compiutamente chiarita. Dove a parte la questione di fondo giustamente sottolineata dal Francastel della incomunicabilità del momento orfico di Delaunay con il Futurismo («Delaunay, et ses futuristes ne parlaient pas le même langage...»), e nonostante le puntuali ricostruzioni di Maurizio Calvesi («Le due avanguardie», Lerici 1966, pp. 256 e s.) è indubbio che non si tratti di posizioni formali tra la Torre Eiffel (1910-11), e le opere di quello stesso periodo di Boccioni, ed di astratte dimensioni d'idee, ma di un vasto contesto storico culturale nel quale scambi e conflitti, se di là dalle polemiche, costituiscono un comune tessuto alle vicende degli artisti tutti, che è compito della critica oggi giudicare con rigore e ragione nei suoi significati essenziali. I documenti della Sonia Delaunay, costituiscono, dunque, la nostra conoscenza, fondata già sulla nuova edizione degli scritti editi e inediti di Boccioni (Feltrinelli, Milano 1971) e di Robert Delaunay («Du Cubisme à l'Art abstrait», Paris 1957 a cura di Pierre Francastel).

Robert e Sonia Delaunay in una foto del '26

Sonia Delaunay, Philomène, 1907 ▶



L'orfo - surrealismo nei giudizi di Sonia Delaunay

1) *Madame Delaunay, quale influenza hanno avuto su di Lei le ricerche degli artisti russi, come Diaghilev a Marassino, ad esempio, nel periodo immediatamente antecedente i primi fermenti del Futurismo?*

— Nessuna.

2) *Qual'era, allora, l'ambiente parigino al quale Lei apparteneva prima di incontrare Delaunay, ed all'esterno della sua influenza e di quella di Apollinaire?*

— Qui rispondere è più complicato, perché io ho subito decisamente l'influenza dei « vecchi pittori » come Van Gogh e Gauguin, piuttosto che quella dei miei contemporanei: direi che non avevo quasi avvertito l'influsso dei pittori « moderni ». Io facevo parte di un gruppo di giovani donne russe che parlavano di pittura, insieme, ed è allora che ho conosciuto Wilhelm von Uhde che divenne il mio primo marito[1], pur non avvertendone subito l'influenza né quella del suo gruppo.

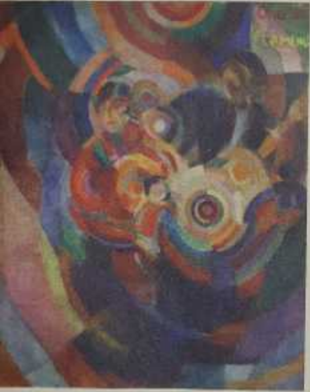
3) *Qual'è stato il suo apporto personale nell'ambito dell'Orfismo, rispetto a Robert Delaunay?*

— Non so come dirle, ma il mio apporto personale, dovunque e comunque, è sempre stato limitato al colore. Al contrario Delaunay mi ha aiutata a costruire, mentre io cercavo solo il colore, già da prima di Parigi. Sono sempre stata affascinata dal colore, e credo di aver influenzato Delaunay proprio in questo e con questo.

4) *Lei pensa che l'Orfismo abbia avuto un valore di influsso concreto e valevole sul Cubismo?*

---

[1] Wilhelm von Uhde, collezionista, sposa Sonia Terk a Londra nel 1909. Nel 1911 esce la sua prima monografia sul Doganiere Rousseau. Nel 1910 viene divorziato da Sonia, che sposa nello stesso anno Robert Delaunay.

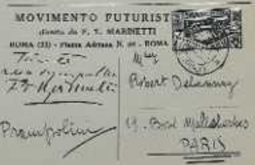


Sonia Delaunay, Chanteurs de flamenco, 1915

— No, nessun influsso sul Cubismo in sé, inteso come movimento specifico, ma in parte, come nostro contributo personale, voglio dire. L'Orfismo cioè ha un valore in sé e per sé da vedersi non in rapporto al Cubismo in particolare, ma in rapporto alla pittura in generale.

5) *Che ne pensa di Apollinaire?*

— Non saprei... Davvero non mi sono mai posta questa domanda! Era un buon amico, un vero animatore. Ha abitato da noi per sei settimane prima di traslocare, a causa di quell'affare delle statuette, rubate dal suo segretario al Louvre[2]. Fu molto seccato da questa storia e finché non fu pronunciato il non luogo a procedere; molti amici si sono



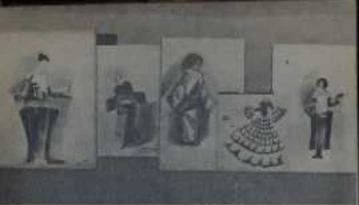
MOVIMENTO FUTURIST
(Diretto da F. T. MARINETTI)
ROMA (33) - Piazza Adriana N. 30 - ROMA

[illegible]
F T Marinetti
Prampolini

M. Robert Delaunay
19, Bd Malesherbes
PARIS

---

[2] Dopo la storia del furto delle statuette al Louvre Guillaume Apollinaire fu coinvolto anche in quella del famoso furto della «Gioconda» e, ospitato dai Delaunay, vi restò tutto il novembre e metà dicembre 1912.



Sonia Delaunay, Cinque disegni di costumi, 1922-27

molti si erano scatenati nei suoi confronti, allora noi gli abbiamo chiesto di venire a stare a casa nostra...

6) *E come avete conosciuto Apollinaire?*

— L'ho conosciuto proprio in quell'occasione. Abitavamo in campagna ed io avevo da poco avuto mio figlio*. Fu il 1912 e mio marito si recò a Parigi per firmare un manifesto, diciamo così, di solidarietà con la collaborazione di tutti gli amici di Apollinaire, allo scopo di scagionarlo e per dimostrare la sua innocenza. E così l'ho conosciuto: Delaunay lo conosceva già.

7) *Cosa pensa che Apollinaire abbia preso da quella che definiamo con parole sue, fenomeno Orfico-surrealista?*

— Posso dire che Apollinaire ha molto amato la nostra pittura, soprattutto quella di Robert. Se questa non lo ha «influenzato», ha sicuramente contribuito ad arricchirlo in molti modi.

* Charles Delaunay nacque nel 1911; in occasione della sua nascita Sonia Delaunay realizzò una coperta in tessuto applicato completamente astratta (Museo Nazionale d'Arte Moderna, Parigi).

8) Delaunay ha provato, detto o scritto qualcosa sul famoso dubbio storico a proposito di Boccioni, dato che Francastel sostiene che la famosa « Tour Eiffel » di Robert Delaunay ha preceduto le ricerche di Boccioni? Possiede dei documenti riguardanti tale polemica?

— Sì, certamente. Premesso che tutta questa polemica si svolse sui giornali dell'epoca e quindi fu pubblicata a suo tempo, ho consegnato dei documenti e delle copie su quest'affare agli archivi per il Futurismo, in Italia, essendomi stati richiesti, già una decina d'anni fa. Infine ho alcuni articoli e lettere di questa polemica.

9) Dopo il 1916 tutti i russi residenti in Europa (pittori, scrittori e poeti) sembrano aver provato il bisogno di ritornare in Russia, così Kandinsky, Chagall, Ehrenburg, Alexandra Exter. Ha provato anche Lei questo desiderio e, se sì, perché non l'ha realizzato?

— Personalmente non ho mai provato questo bisogno. E neppure ci conoscevamo tutti tra di noi: per esempio Kandinsky, non lo si conosceva che per lettera. Infatti egli aveva scritto nel 1911, avendo sentito parlare di Delaunay da una mia amica e Delaunay fu difatti esposto al primo Blaue Reiter di Kandinsky. In quel momento io mi trovavo a Parigi ed essendo a Parigi nel movimento parigino non mi veniva nemmeno l'idea di ritornare in Russia. Si dà, ora, importanza al movimento russo, ma a quell'epoca non esisteva, o perlomeno non era conosciuto come tale. *C'est de la pure blague!* Chagall è ritornato laggiù, tra l'altro, perché vi aveva la famiglia: è andato per sposarsi e, una volta sposato, ne è ritornato, come d'altronde tutti gli altri. Il primo russo che abbiamo incontrato e che apparteneva davvero a questo movimento fu Majakovsky, perché fu lui a venire a noi attraverso Diaghilev.

10) Cosa significa per Lei la vostra ricerca, Sua e di De-

Sonia Delaunay. Disegno per un tessuto di seta stampata. 1923

Sonia Delaunay, Rythme-couleur, 1938

launay, nel corso degli anni 1919-1928 durante i quali si è sviluppata tutta una serie di movimenti d'idee, di volta in volta artistiche e filosofiche, per esempio De Stijl e la Bauhaus. Considera Lei l'Arte, un fenomeno individuale oppure essa può nascere nella collettività (e intendo con ciò, le Scuole e i Movimenti)? Insomma la ricerca personale è, per Lei, più importante dell'influenza di un movimento collettivo sulla sua arte?

— Direi che la nostra ricerca è stata individuale e collettiva al tempo stesso; ma soprattutto individuale. Noi avevamo la « nostra » tendenza o piuttosto Delaunay il suo cammino, e frequentava di più pittori come me, perché aveva degli obblighi, diciamo, famigliari ed altro... Ma egli ha avuto una grande influenza e soprattutto in Germania, la Germania d'ante-guerra, dove ha esposto invitato per lettera, come ho detto, da Kandinsky. Personalmente non abbiamo conosciuto Kandinsky che nel 1938. Che Delaunay frequentasse i Cubisti, questo è un altro discorso. Il movimento cubista esisteva, ed essi esponevano nelle stesse sale; d'altronde anche Kandinsky mandava le sue tele. In quel momento io non mi mettevo avanti; mi tenevo piuttosto all'ombra di Delaunay. Lavoravo per me stessa... il primo « vestito simultaneo »... Era una attività più intima. Infine, la mia ricerca era sì parallela a quella di Delaunay, ma esse non si rassomigliavano affatto. Ho sempre avuto un temperamento diverso e mi sono sempre espressa conseguentemente al mio temperamento. Robert aveva la sua personalità che direi più dinamica. Io ero il colore e lui piuttosto il movimento, la linea. Io, come donna più sensibile nella ricerca del colore, vi giungevo attraverso la sensibilità stessa, lui invece, con il ragionamento. In arte ci si completava meravigliosamente: era l'accordo perfetto!

11) *In conclusione di una tale ricerca, del tutto coerente e precisa fondata su una idea definita dell'Arte e della presenza dell'artista nella Storia, qual'è il valore da attribuire o come crede che bisogna considerare la fenomenologia dei movimenti e delle generazioni nuove nell'arte, (1908)? In altre parole, quale rapporto vede tra i due grandi movimenti storici: 1900-1935?*

— Questo è difficile. Il 1937 sì, si può definirlo o descriverlo. Nel '37 ci siamo « espressi » in una grande Esposizione, quella Internazionale di Parigi, dove, al Palais de l'Air avevamo parecchio metraggio di pittura murale da riempire; abbiamo così raggruppato un bel po' di artisti intorno a noi, invitati a dipingere insieme a noi, nello stesso tempo. Delaunay ha dipinto dei quadri di 15 metri per 9. Erano quadri enormi. È a quest'epoca che egli ha fatto i suoi bassorilievi. Tutte queste cose, secondo me, hanno avuto in quel momento, un'influenza, se vogliamo indiretta ma precisa. Da parte mia, anch'io nel '37 ho dipinto per il Palais de l'Air duecentoquindici metri di pittura, « Voyages lointains », « Portugal », la cui maquette si trova ora al Museo d'Arte Moderna di Parigi. Per me è stato come sbocciare, un vero fiorire. Mentre il 1900 costituisce il mio inizio, l'inizio della mia espressione, tra queste due date è tutto un cammino percorso: la mia prima attività.

12) *Lei pensa che la sua ricerca possa essere un messaggio per le nuove ricerche nell'arte?*

— Ne sono convinta: perché abbiamo scoperto e specialmente in Portogallo e in Spagna, le qualità del colore puro, che tanto ci sono servite nel nostro lavoro. Di quel periodo restano quadri e documenti, testimonianze: per quel che mi riguarda è il « periodo portoghese ». Il colore per me è il Portogallo. Sono « sbocciata » in Portogallo. Dal '15 al '18 troviamo tutte le ricerche di movimento e di colore, insomma tutte le « qualità colorate » che ci sono proprie e che nessuno ha ancora capito. Si ama il colore, ma non lo si capisce. Io sono convinta che le generazioni a venire vi troveranno qualcosa e allora, piuttosto che fare tentativi incerti e addirittura assurdi, come si fanno oggi, troveranno là, un mezzo perfettamente semplice di sviluppare il colore. Delaunay diceva: « Si passerà per noi come si è passati per Cezanne, perché Cezanne aveva trovato qualcosa che ha « servito » a tutti i pittori moderni. Un qualcosa decisamente tecnico-coloristico se volete: lo stesso è accaduto per noi. Abbiamo sviluppato e studiato il colore e conosciamo delle cose, sul colore, che gli altri ignorano. In fondo dovrei proprio scriverle. Sono molto poche le persone che hanno capito il colore: è una scienza antica e sempre nuova, che noi conosciamo e, forse io, meglio di Delaunay, ma poiché noi si è sempre lavorato insieme ci siamo, se volete, scambiati le nostre « scoperte ». Forse è perché ho molto lavorato con i tessuti, e questo mi ha in un certo modo sviluppato l'occhio tanto da aver ora acquisito una totale libertà; nessuno, in fondo, si interessa praticamente al lato pratico di questa tecnica anche se poi tutti sono pronti ad amarla o apprezzarla, se volete, ed è per

►
Sonia Delaunay. Composizione. 1951

questo che oggi io mi esprimo come un poeta, faccio ciò che sento, è la mia poesia; è una questione di libertà che nasconde, però, nel suo fondo una conoscenza specifica ben più profonda. Dovrei proprio trovare uno specialista scienziato che mi aiutasse ad esprimere, per mezzo delle parole, ciò che abbiamo trovato e scoperto ed espresso attraverso la nostra pittura! La nostra ricerca è messaggio, sì: un messaggio colorato.

(3) *Vorrei chiederle di concludere dicendoci ciò che non le è stato chiesto e che Lei invece avrebbe voluto lo fosse.*

— Vorrei dire qualcosa su Vasarely, il quale finge di scoprire delle novità, ma non mi sembra giunga ad altro che copiare e sfruttare i ritrovati scientifici che altri e prima di lui, hanno già ritrovato. Ma è necessario vedere coi propri occhi! Il colore lo si sente; è quasi palpabile e lavorarlo è poesia. In Vasarely invece esso diventa noioso, meccanico, necessariamente e aridamente ripetuto. È chiaro che ciò che si sente e si vuole dire non può non essere espresso che da se stessi. Altra è stata la mia ricerca, altra quella di Delaunay e così anche quella del pittore che sento a noi più vicino, questo grande mal conosciuto, Matisse. Venne varie volte a trovarci, sempre interessato a ciò che facevamo. Aveva molta simpatia per noi e noi per lui, benché fosse più anziano; ci si comprendeva a fondo. E amava i nostri quadri. Temo che sia uno dei più grandi pittori sconosciuti, malgrado la sua celebrità, perché la sua è una celebrità popolare che non segue il corso di ciò che egli ricercava. E in questo somiglia a Delaunay, è ciò che è accaduto anche a lui. Ora però spero che tutto stia per schiarirsi. Il prossimo inverno, credo, ci sarà una retrospettiva a noi dedicata all'Orangerie: è l'ora! Ci sarà la riscoperta di Delaunay.

Parigi, aprile 1972

Robert e Sonia Delaunay con Matisse al «Pavillon de l'air» nel 1937

La "simultaneità" dei futuristi e la polemica di Boccioni e Apollinaire con Robert Delaunay

Parigi ...

Gentile Signorina,

Con la sua lettera, Ella mi ha chiesto di fornirLe alcuni elementi relativi alla polemica sorta tra R. Delaunay e Boccioni e nella quale intervennero alcuni pittori futuristi.

Ella troverà, qui acclusi, parecchi documenti che ho fatto ricercare nei miei archivi, che ho fatto ricopiare interamente o, di cui in qualche caso, ho fatto fare degli estratti relativi al soggetto che ci interessa.

1) Lettera di Boccioni pubblicata da « Der Sturm » nel n. 190-191 del 15 Dicembre 1913, sotto il titolo « Simultaneità futurista », in cui l'autore attacca direttamente Delaunay

Insistiamo sulla priorità delle nostre ricerche sulla simultaneità, conseguenze fatali della sensibilità futurista di cui noi siamo gli interpreti.

Vediamo con piacere propagarsi dappertutto l'influenza delle nostre valide SCOPERTE, soprattutto in Francia e nell'opera di Mr. Delaunay, il quale, ossessionato dalla simultaneità, vi si specializza, come se si trattasse di una sua propria scoperta.

Siamo felici, inoltre, di constatare che il nostro grande amico ed alleato Guillaume Apollinaire — l'audace poeta di « Alcools » — ci rende giustizia a questo riguardo, nella sua bella rivista « Soirées de Paris » (15 Novembre 1913).

« Delaunay, che con la sua insistenza ed il suo talento ha fatto proprio il termine di « simultaneo », che egli ha mutuato dal vocabolario dei futuristi, merita che, d'ora innanzi, lo si chiami così come egli si firma: « le Simultané ».

Anche per la mia scultura Apollinaire constata nello stesso articolo la priorità della simultaneità scultorale che apparve per la prima volta nella mia esposizione di sculture futuriste (Parigi. Galleria La Boëtie. - Giugno 1913).

Milano, 25 Novembre 1913
BOCCIONI, Pittore e Scultore.

2) Lettera di R. Delaunay pubblicata da « Der Sturm » nel n. 194-195 del 15 Gennaio 1914, dal titolo « Lettera aperta allo Sturm », in cui l'autore risponde alla lettera sopra citata. Poichè i caratteri tipografici e la punteggiatura di detta lettera, riprodotta da questo giornale, sono difettosi, ho fatto procedere a ricerche per ritrovare i testi originali di G. Apollinaire, ai quali Delaunay si riferisce ed Ella li troverà in allegato. Si tratta

I) «*Les Soirées de Paris*», *n. 18, del 15 Novembre 1913, sotto il titolo di* «*Chronique Mensuelle*» *(Boccioni omette di citare questo testo).*

... Delaunay, che con la sua insistenza ed il suo talento ha fatto proprio il termine di 'simultaneo' che egli ha mutuato al vocabolario dei futuristi, merita che d'ora innanzi lo si chiami così come egli si firma: il Simultaneo.

Prima presentazione dei prismi. Scultura Simultanea.

Di questi egli espone tre esempi:

Cheval prisme;
Soleil lune;
Parisienne prisme électrique
Oiseau prisme du matin.

L'idea, dovuta all'autore, era stata comunicata a Delaunay, Gleizes, Léger, Duchamp-Villon, qualche mese prima dell'esposizione di Boccioni. Si trattava di organizzare prima di tutti gli altri una esposizione di sculture nuove. L'autore è felice che qualcuno l'abbia infine compresa.

(Estratto)

G. A.

II) «*Les Soirées de Paris*» *n. 19, del 15 Dicembre 1913, sotto il titolo* «*Le Salon d'Automne*» *(seguito).*

I filosofi, innanzitutto e, a quanto io ho detto, confondono tutta la nuova pittura con la pittura futurista. Ora, non esiste, in Francia, pittura futurista nel senso dei manifesti pubblicati a Milano.

Io ne ho pubblicato uno che non era particolarmente futurista che esaltava vari tentativi nuovi e, pubblicandolo, i futuristi hanno semplicemente dimostrato che essi tenevano a non essere tenuti fuori dallo sforzo generale di modernità che si è manifestato nel mondo intero, ma in modo più particolare in Francia.

Il futurismo non ha scarsa importanza ed i suoi manifesti redatti in francese non hanno mancato di influenzare la terminologia che viene usata dai pittori più moderni.

Dal punto di vista artistico, esso rappresenta una tentamonismo dell'azione esercitata nel mondo intero dalla pittura francese a partire dall'impressionismo sino al cubismo incluso.

Ma i futuristi non hanno trovato qui nessuno che li abbia seguiti e questo genere di pittura del movimento rapido è rimasta stazionaria dove essa è nata.

(Estratto)

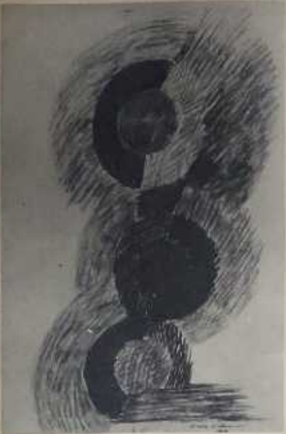
G. A.

III) *L'« Intransigeant » del 4 Marzo 1914. Articolo di G. Apollinaire dal titolo « La Vie Artistique », in cui l'autore, dando il resoconto del Salon des Indépendants, osserva che la tela di Delaunay « Disque solaire simultané forme, au grand constructeur Blériot » presenta un carattere di futurismo vorticoso.*

Salon Central... Robert Delaunay realizza le proprie ricerche di composizione con il colore ed ecco il titolo della sua composizione: Disque solaire simultané forme; au grand constructeur Blériot (1913-1914). Il punto e virgola esplica qui senza dubbio un ruolo importante, il punto quale fine, la virgola come filo di Arianna attraverso tutti questi labirinti di un futurismo vorticoso. Insomma un talento. La sua influenza è stata eccellente su Orenon, il cui grande quadro, così gradevole, merita più attenzione delle opere precedenti di questo pittore.

IV) *L'« Intransigeant » del 5 Marzo 1914. Lettera di R. Delaunay, con la quale egli si scaglia contro il termine di futurista usato da G. Apollinaire a proposito delle sue opere, in contraddizione con i due articoli apparsi su « Les Soirées de Paris » sopra menzionati.*

A proposito della critica dedicata dal sig. Guillaume Apollinaire — sotto la sua sola responsabilità — al Salone degli Indipendenti, abbiamo ricevuto le seguenti lettere che, per amore di imparzialità, abbiamo il dovere di porre sotto gli occhi dei nostri lettori.



Sonia Delaunay, Rythme-couleur, 1958

Signore,

voglia permettermi di rivolgermi alla Sua cortese imparzialità, a proposito di una critica più personale che artistica, del sig. G. Apollinaire. Libero, il sig. Apollinaire di farsi Apostolo del futurismo in Francia, mentre tutti gli artisti francesi non lo considerano che come un movimento straniero che non li interessa. Ma io non permetto che un critico, il quale, per definizione, dovrebbe essere consapevole, possa commettere sul mio conto un tale errore, che si presta ad intollerabili equivoci.

Io non sono e non sono stato mai futurista, nessun critico ha potuto mai ingannarsi al riguardo. Sono sorpreso dell'ignoranza del sig. Apollinaire per quanto riguarda i contrasti simultanei che formano la costruzione e la novità della mia arte.

Voglia gradire, ecc....

Robert Delaunay

Segue la risposta del sig. Ottmann, sopra citata nell'articolo di G. Apollinaire.

V) *L'« Intransigeant » del 7 Marzo 1914: « Une querelle artistique ». Risposta di Carrà, Papini, Soffici*

Un disputa artistica.

A seguito della pubblicazione nell'Intransigeant delle lettere dei signori Robert Delaunay e Henry Ottmann, abbiamo ricevuto dai signori Carrà, Papini e Soffici, a nome del movimento futurista, una energica protesta. Ne riportiamo il seguente brano:

« Il carattere futurista delle composizioni del sig. Delaunay è stato segnalato numerose volte (v. in particolare le Marches du Sud-Ouest) dai critici d'arte francesi. Abbiamo sempre riconosciuto l'influenza che ha esercitato su di noi il movimento della pittura francese del diciannovesimo secolo, ma non permettiamo che qualcuno che ci ha seguito ci spogli dei nostri sforzi, e sfidiamo il sig. Delaunay a provare l'anteriorità dei suoi lavori rispetto ai nostri. Quanto al carattere universale del Futurismo, esso è oggi sufficientemente provato in tutto il mondo per consentirci

di lasciare senza commenti l'apprezzamento che il sig. Delaunay fa su questo movimento nella sua lettera ».
Seguono una risposta del sig. Romiré ed una proposta di arbitrato del sig. Gaston Michell, segretario della Confraternité artistique.

VI) *Estratti vari di un manoscritto di R. Delaunay, in cui egli precisa alcune delle sue idee.*

Lettera aperta allo Sturm.
17 Dicembre 1913.

Mio caro Walden,

Quanto a scrivere come Ella mi propone in risposta alle teorie sovversive nello Sturm, 2° fascicolo di Dicembre, io lo considero al di fuori della mia arte. Ho un perfetto disprezzo per questo genere di dispute sulle parole e questo articolo è scritto troppo puerilmente.

Se lo si raffronta al testo di Apollinaire nelle « Soirées de Paris » n. 18, si legge:

« Delaunay, che, con il suo talento e la sua insistenza ha fatto proprio il termine 'simultaneo'[1], che egli ha mutuato dal vocabolario dei futuristi, merita che d'ora innanzi lo si chiami, così come egli si firma, « le Simultané ».

Prima presentazione dei prismi scultura Simultanée di cui egli espone tre esempi:

Cheval prisme
Soleil lune;
Parisienne prisme électrique.
Oiseau prisme du matin.

L'idea[2] dovuta all'autore, era stata comunicata a Delaunay, Gleizes, Léger, Duchamp-Villon, Marcel Duchamp qualche mese prima della mostra di Boccioni. Si trattava di organizzare prima di tutti gli altri una esposizione di scultura nuova. L'autore è felice che qualcuno l'abbia infine compreso.

---

[1] A tale riguardo alcuni scritti in data 20 e 27 Dicembre 1913 dicono che la parola « simultaneo » (parola francese molto antica) non ha per me valore altro che in termine di mestiere dei contrasti simultanei e forme (si possono citare le sue teorie poetiche).

[2] Negli stessi scritti in Dicembre ad Apollinaire lo stesso constatava che egli ha scritto più sopra a proposito delle sue idee, che non hanno nulla in comune con la mia scultura che egli non ha giammai visto.

In compenso nell'articolo dello Sturm, datato Milano 25 Novembre 1913, si legge:

Per quanto concerne la mia scultura anche Guillaume Apollinaire constata nello stesso articolo (Soirées de Paris) la priorità della simultaneità scultorale.

Vediamo con piacere propagarsi in ogni dove l'influenza delle nostre valide scoperte soprattutto in Francia.

Siamo felici di constatare che il nostro grande amico ed alleato Apollinaire, l'audace poeta di Alcools, ci rende completamente giustizia nella sua bella rivista nel n. 19 di Soirées de Paris - Salon d'Automne. Di seguito si legge:

« Non esiste in Francia pittore futurista nel senso dei manifesti pubblicati a Milano ».

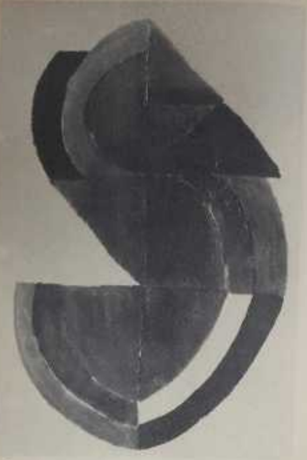
Io ne ho pubblicato uno che non era particolarmente futurista, che esaltava vari tentativi nuovi e, pubblicandolo, i futuristi hanno semplicemente dimostrato che essi tenevano a non essere tenuti fuori dallo sforzo generale di modernità che si è manifestato nel mondo intero, ma in modo più particolare in Francia.

Il futurismo non ha scarsa importanza ed i suoi manifesti redatti in francese non hanno mancato di influenzare la terminologia che viene oggi usata dai pittori più moderni.

Dal punto di vista artistico, esso rappresenta una testimonianza dell'azione esercitata nel mondo intero dalla pittura francese, a partire dall'impressionismo sino al cubismo incluso.

Ma i futuristi non hanno trovato qui nessuno che li abbia seguiti e questo genere di pittura del movimento rapido è rimasta stazionaria dove essa è nata ».

La lettura di queste citazioni testuali è tanto suggestiva che lascio la parola a coloro che, per interessi che ignoro, le hanno male interpretate. Non ho nulla da rispondere. Apollinaire ha chiesto a Cendrars, una settimana prima



Sonia Delaunay, *Rythme-couleur* 1963

del Salon d'Automne di Parigi, le date delle opere che avessero attinenza con il Simultaneismo in generale per pubblicarle a Parigi così come lo saranno a Berlino.

Si abbia, miei cari, i miei saluti « simultanei ».

Alla lettura di questi documenti appare evidente che questa polemica verte su due punti:

a) Precisa anteriorità delle ricerche simultanee di Boccioni rispetto a quelle effettuate da R. Delaunay.

b) Il termine « simultaneo » era attinto dalla terminologia futurista?

Ora, Delaunay ha dipinto:

1) « Premier cercle » nel 1906.

2) « Manège électrique » (conosciuto anche sotto il titolo: Manège de cochons - nel 1907.

3) Tour Eiffel: « La Tour s'adresse à l'univers mouvement profondeur », 1909.

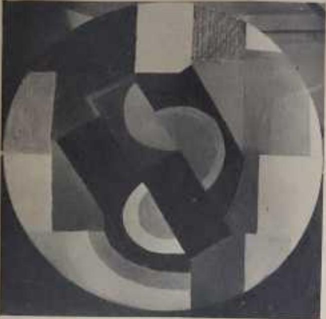
— Data del Manifesto futurista: 8 Marzo 1910.

— Data della prima Esposizione futurista a Parigi (Galleria Bernheim, il giovane) 5 Febbraio 1912.

Delaunay non ha mai nascosto di aver letto gli studi scientifici del chimico francese Chevreul che, nel 1839, pubblicava « Della legge del contrasto simultaneo dei colori », e, nel 1864 « Dei colori e della loro applicazione alle arti industriali, con l'aiuto di cerchi cromatici ».

Delaunay non ha mai tenuto segreto il fatto che questi studi furono per lui temi di meditazione. Ma Delaunay non aveva nulla di uno scienziato ed egli ha trasposto i pensieri di questo uomo di scienza su di un piano strettamente plastico e poetico. D'altra parte egli ha affermato in parecchie occasioni di aver preso il termine di « contrasto simultaneo » dal vocabolario di questo scienziato.

Mentre G. Apollinaire scrive in « Les Soirées de Paris » 19 Dicembre 1913: « Non esiste in Francia un pittore futurista nel senso dei manifesti pubblicati a Milano ». « Ma i futuristi non hanno trovato qui nessuno per seguirli e questa pittura dal movimento rapido è rimasta stazionaria la



Sonia Delaunay. Grand Tableau rond. 1907

dove è nata », per contro sembra che G. Apollinaire e Delaunay abbiano avuto una conversazione in cui si scambiarono a cuore aperto diverse idee, poiché a proposito della scultura di Delaunay, G. Apollinaire scrisse nel n. 18 del 15 Novembre 1913:

« L'idea, dovuta all'autore (ossia a G. Apollinaire) era stata comunicata a Delaunay, Gleizes, Léger, Duchamp-Vil-

lon, qualche mese prima della mostra di Boccioni. Si trattava di organizzare prima di tutti gli altri una esposizione di scultura nuova. L'autore è felice che qualcuno l'abbia compreso ».

Dopo aver dichiarato, nel 1913, che non c'era in Francia alcun pittore futurista nel senso dei manifesti pubblicati a Milano, G. Apollinaire, nel 1914, parla, all'improvviso, di futurismo, a proposito dell'opera esposta da Delaunay. Vi è in ciò una contraddizione. Sembra che essa derivi da un contrasto sorto tra Apollinaire e Delaunay a proposito di Cendrars. Delaunay, carattere focoso, dinamico, impulsivo molto preoccupato dal problema della simultaneità, desideroso — come tutti i creatori — di far comprendere esattamente il senso delle sue ricerche, che egli desiderava non veder confondere con il futurismo di cui non condivideva le convinzioni, doveva accogliere con gioia tutte le manifestazioni che servivano a sostenere il suo pensiero. Egli dovette proclamare ad alta voce che Cendrars, in poesia, aveva scoperto per primo la simultaneità e che questa aveva influenzato la forma del suo poema « Les Pâques à New York ». Prova ne è, sembra, nella cura che Delaunay ha preso di precisare, in un testo intitolato: « Simultanéisme de l'Art Moderne Contemporain » (Ottobre 1923):

« La necessità di un soggetto nuovo ha ispirato i poeti lanciandoli su di una nuova via, e mostrando loro la poesia della Torre che comunica misteriosamente con il mondo intero. Raggi di luce, onde auditive sinfoniche.

Le officine, i ponti, costruzioni in ferro, dirigibili, gli innumerevoli movimenti degli aeroplani, le finestre viste simultaneamente dalle folle.

Queste sensibilità moderne si incontrano simultaneamente ».

Cendrars (Aprile 1912), scrive « Pâques à New York », passeggiando la notte di Pasqua nei quartieri della città, sotto i ponti sospesi, nei quartieri cinesi, tra i grattacieli, in metrò (opera apparsa nell'Ottobre 1912). Di ritorno a Parigi, egli andò a trovare Apollinaire in piena sincerità d'arte.

Questo incontro ha fornito ad Apollinaire motivo di emulazione, egli pubblicò « Zône » (Novembre 1912 in « Soirées de Paris », ripubblicato in « Sturm » ed in seguito in « Alcools »).

Delaunay non era un logico: il suo spirito poetico, il suo gusto del paradosso dovevano rendere più difficilmente comunicabile la sua teoria — ed una teoria, ai suoi inizi è sempre imprecisa — soprattutto quando essa attinge la sua parte migliore da un sentimento lirico della vita. Apollinaire ha usato all'improvviso, il termine di futurismo a proposito di Delaunay, perchè, forse, era dispiaciuto di vederlo prendere con troppo entusiasmo le parti di Cendrars e di crederlo meglio compreso dal poeta di « Pâques à New York » che da lui stesso.

Ma dall'esame dei testi prodotti, delle date fin qui riportate, risulta evidente che questa polemica si basa sul significato molto diverso che le due parti davano alla stessa parola. Mentre i futuristi vedevano nella parola 'simultaneità' la concomitanza e l'interpretazione di azioni diverse, Delaunay considerava una nuova concezione della pittura pura, un termine qualificante, una nuova esperienza plastica.

L'essenziale è di aver dimostrato con dati precisi il punto di partenza delle ricerche di Delaunay, che alcuni hanno troppo spesso tendenza — per ignoranza, per superficialità di spirito, o per desiderio di semplificazione — a confondere con certi tentativi del futurismo.

Voglia gradire, gentile Signorina.

Guy Weelen

È uscito

ANNE LOCHRAD

MAGNELLI

Opere 1907-1939
Volume primo
a cura di
GIANCARLO SERAFINI

L. 4000

Edizioni di **CARTE SEGRETE**

dalla pratica significante alla pratica filmica: aperture e ipotesi della **cinesemiologia**

IL CINEMA ICONICO

e la semiotica della produzione filmica

di *ALBERTO FARASSINO*

Questo testo rappresenta la stesura scritta (ma tale da non snaturare e trasformare la originaria destinazione orale) di una comunicazione tenuta al 3° Colloquio Internazionale di Semiologia del cinema, organizzato a Bruxelles dal collettivo [illegible]. Questo colloquio di Bruxelles non voleva essere una neutrale e democraticistica parata di interventi più o meno brillanti, suo scopo era non tanto di dar conto, quanto di inserirsi nella lotta ideologica e nel dibattito teorico allora in atto nella cultura francese tra due distinte concezioni del cinema e della riflessione su di esso. Questo intervento si poneva in questa prospettiva dalla parte della linea teorica rappresentata in quel momento dalle riviste Tel Quel *e* Cinéthique *in difesa di una considerazione materialistica e marxista del fatto cinematografico. Ciò al di là di alcune critiche che alla seconda delle due riviste venivano mosse come contributo a un superamento di tendenze settarie intrinseche in alcune sue prese di posizione.*

Il fronte ideologico è ora alquanto diverso. Da un lato le istanze di Cinéthique sono state in certa misura recepite e poi sviluppate dai Cahiers du Cinéma (che allora, a dispetto delle dichiarazioni, parevano ancora rimasti dall'altra parte della barricata), dall'altra Cinéthique si è spostata su nuove e meno specifiche problematiche, abbandonando i temi di riflessione che qui le vengono attribuiti (problematica dell'«illusione di realtà», definizione di «cinema materialista» ecc.).

La distinzione in un certo senso « stilistica » dell'intervento è anche parzialmente [illegible] a una [illegible] che [illegible] e [illegible] senza pretesa di chiarire: a privilegiare polemicamente l'aspetto materiale della produzione filmica portano a trascurare il problema della produzione di « senso » (ideologicamente qualificabile) che in essa si [illegible], e rischiano di [illegible] una considerazione riduttiva e in definitiva meccanicistica del fenomeno filmico.

[illegible] queste considerazioni, e [illegible] alcuni elementi [illegible] poco chiari, che [illegible] che questo [illegible].

a.l.

« Il pensiero di Marx sfugge al presupposto occidentale che consiste nel ridurre ogni prassi a una rappresentazione (visione, ascolto): esso studia come *produttività* (lavoro più permutazione di prodotti) un processo che si presenta come comunicazione (il sistema dello scambio) ». In questa denuncia che Althusser porta a tutta la cultura occidentale, cultura della parola e del senso, è già iscritta l'applicabilità del discorso non solo alle pratiche economiche, ma anche ai processi simbolici, e si pongono le premesse per lo smascheramento dell'operazione ideologica tendente a negare l'esistenza (idealismo) o la pertinenza (strutturalismo) dello spazio della produzione dei segni, riassorbendolo e vanificandolo nelle classificazioni volte a normalizzare e programmare la circolazione e la circolabilità del senso.

La semiotica, fin dal suo nascere, si è mossa all'interno di quel presupposto, ha accettato di essere la scienza dei *sistemi di segni* e di diventare così, il più delle volte, la sanzione ufficiale del già strutturato e del già significante. Evitando di scindersi sui nodi teorici discriminanti, ha cercato una artificiale vitalità ancorandosi su false opposizioni, di cui la principale è rappresentata dalla classica alternativa francesi/anglosassoni, Saussure/Morris, strutturalismo/comportamentismo. Nucleo del falso problema la famosa questione del *referente* o *denotatum*: la « cosa », l'« oggetto », di cui un segno sarebbe il sostituto [illegible]. Per gli anglosassoni il referente, pur distinguendosi dal significato, è, con differenti sfumature, pertinente o addirittura interno al

concetto stesso di segno (definizione Peirce-Morrisiana del segno iconico, triangolo di Ogden e Richards, semantica di Ullmann).

Completamente opposta è invece la tradizione saussuriana: esclusione dalla lingua non solo del referente, ma di qualsiasi elemento positivo, la Lingua come puro sistema di differenze. Tutto ciò che è fuori dall'oggetto-segno non solo non pertinente, ma nemmeno definibile prima di essere verbalizzato. L'alternativa si presenta così marcata e plateale da farsi accettare come valido luogo interlocutorio e soprattutto da imporre prese di posizione. La semiotica cinematografica, al suo nascere, non era abbastanza forte da rifiutare il taglio ideologico che emerge da una *querelle* voluta e condotta dai linguisti e, tirandosi dietro i residui del vecchio linguaggio saggistico, finiva per schierarsi di fatto dalla parte anglosassone, con l'argomento della natura « realistica », « naturalmente riproduttiva » del cinema.

Il triangolo di Ogden e Richards serviva spesso a fondamento della non-codificabilità del linguaggio filmico: le immagini venivano appoggiate alla realtà, con « un sistema di valori che ne rendesse conto senza affidarsi al *deus ex machina dell'analogia*. Se così ci si sottraeva all'illusione normativa, alla pretesa di una monosemia dell'immagine, si ricadeva però nell'illusione analitica: la discussione non usciva dai limiti angusti di un unico asse: rapporti fra immagine e cosa, quest'ultima nobilitata da nomi meno quotidiani (realtà profilmica, oggetto dinamico) ma sempre considerata in maniera riduttiva e non dialettica, qualcosa che semplicemente è lì. I tentativi di rendere più analizzato il discorso non sono stati pochi: dal « ritorno a Peirce » e alla sua ripartizione dei segni, al tentativo-proposta di una semiologia della realtà in grado di pre-articolare l'universo prefilmico, alla ricerca dei tratti cinesici e percettivi che sposterebbero su un piano di relazioni fra codici analogici il problema del rapporto immagine-realtà. Quello che è comune a molti di questi approcci è il tentativo di manipolare un rap-

---

"LA FELICITÀ,, del "CHAPLIN ROSSO,,

« La felicità » di Aleksandr Medvedkin è finalmente stato recuperato e doppiato al pubblico in versione europea.

La SLON di Parigi ha realizzato una nuova edizione del film « girato » [illegible] anni fa dal « maestro del cinetreno », un « Chaplin bolscevico » come lo definì Eisenstein. Il film — presentato già al Festival di Berlino e di Pesaro — si aprirà presto anche al grande pubblico italiano. Nella foto: Medvedkin oggi. Il cineasta, con cui il « Chaplin rosso » girava per la Russia cinematografando insieme con operai e contadini e riproiettando i film sul posto, a due [illegible] di « [illegible] », il [illegible] fantastico e le [illegible] [illegible]. Passano gli anni ma è, alla fine, il genio creativo e visionario vince!

"Un des films les plus drôles qui se puissent voir."
(Jean-Louis Bory)

studio alpha 25 rue de la harpe paris 5e 033.39.47

posto, avvertito come semplicistico e mal posto, ma senza metterne in discussione in maniera radicale lo statuto teorico dei suoi termini costitutivi. Così a un atteggiamento in definitiva metafisico nei confronti della Realtà fa da *pendant* un atteggiamento estetico nei confronti dell'Immagine. La quale in ogni caso e per vie sempre più traverse, parlerebbe comunque il reale: ne sarebbe un metalinguaggio in definitiva abbastanza credibile.

Tale atteggiamento di gran parte della critica e della semiotica dell'immagine non è che il ricadere, a livello di riflessione teorica, nel medesimo inganno cui soggiace lo spettatore cinematografico durante qualsiasi proiezione: l'*impressione di realtà*. Questa nozione, già osservata ai laboratori di filmologia sperimentale, diviene così un utile termine di confronto anche nel lavoro teorico sul cinema e sui segni visivi. E non è tanto un problema di analogie più o meno marcate, di fattori determinanti più o meno attivi. Si tratta di riconoscere come dato pratico di partenza (ma poi anche di ricordare) che la « realtà » al cinema si dà come *effetto*, che esso è il frutto di un'illusione o più precisamente di abitudini percettive risalenti a codici culturali ben individuabili e storicizzabili. È solo attraverso la totalizzazione delle parziali analogie percettive, attraverso un'operazione retorica insomma, che si è sempre detto che la peculiarità del linguaggio filmico consiste nel fatto che in esso si coglie immediatamente il referente.

Ciò che si coglie è invece un'*impressione di referente*: le operazioni di selezione, inquadratura, illuminazione, ripresa; l'inserimento in uno schema prospettico monocentrico fanno sì che il dato (trasparente) al cinema, sia solo uno pseudo-referente. Lo si potrebbe definire *filmato*, chiamando *filmante* tutto quel complesso di fattori tecnici che trasformano un referente in filmato. Come avviene per l'opposizione classica significante/significato, anche i termini dell'opposizione filmante/filmato sono definibili solo reciprocamente. Al di fuori dell'opposizione c'è solo una realtà inerte da una parte, apparecchiature inerti dall'altra. I fatti referenti, così come le cineprese, i parchi lampade, gli strumenti di ripresa sonora non sono pertinenti finché una interazione non nasce fra i due termini della coppia. Tale interazione non è altro che il lavoro messo in atto dal personale tecnico e artistico, l'uso degli strumenti, che trasforma questi in filmanti e i referenti in filmati. Chiameremo tale lavoro *pratica filmica*. Prodotto di tale pratica è, evidentemente, il *film*.

Pare dunque di poter riscontrare una perfetta omologia fra le due serie: significato-significante-significazione-segno e filmato-filmante-pratica filmica-film, ma non nel senso che questi termini siano solo l'applicazione di quelli in ambito cinematografico. Si tratta invece di due forme diverse: quella del senso e dello scambio da una parte, quella del lavoro, della « produzione del senso anteriore al senso » dall'altra. Parlare dell'una, della pratica filmica, non vuole dire escludere definitivamente l'area della significazione, anche perché i due sensi esistono solo l'uno in rapporto all'altro. Ma di fronte a una tradizione interpretativa sempre e solo rivolta alla ricerca e alla discussione degli elementi del senso, sempre gingillantisi con i significati (sociologismo) o con i significanti (formalismo) si impone ora, storicamente, un'operazione critica sulla scrittura, sulla produzione, sul lavoro. La critica della significazione ha sempre trascurato, quando non teoricamente escluso (Saussure) l'ambito della scrittura. Ciò è tanto più evidente nel caso del cinema. A livello divulgativo i libri che parlavano in qualche modo di tecnica o scrittura filmica avevano titoli come « Le meraviglie del cinema », « I misteri dei teatri di posa ». A livello scientifico l'operazione era ancor più ambigua: trasformare in *segni* i momenti del lavoro di produzione, segni non aventi altra funzione che di essere sostituiti da quelli « propriamente » cinematografici: il cinema come segno di segni; la realtà come « tendente » alla significazione, « disponibile » ad essere trasformata in segno. L'atteggiamento ideologico occidentale rivelato da Althusser è qui in tutta la sua evidenza; la frattura epistemologica operata da Marx e da Freud è nascosta, negata, ridotta all'opposizione ideologica realtà/segno, versione semiotica di quell'altra opposizione fra natura e cultura che è la marca di ogni pensiero idealistico.

Il lavoro teorico del gruppo di « Tel Quel » si muove invece nella direzione opposta: individuare anche nell'ambito delle pratiche sovrastrutturali lo spazio aperto e analizzato da Marx a livello di prassi economica. Ed è in tale spazio che si situa questo discorso e che deve situarsi in generale ogni tentativo di studio « referenziale » del cinema: nel senso di studio dei filmati — e quindi necessariamente anche dei filmanti — sia in sé che nella misura in cui si iscrivono nel film e nei suoi aspetti segnici. Filmati e filmanti intrattengono rapporti di differente specificità e situati a livelli diversi: un film lo si conosce in maniera completa e non mistificata quando si conoscono tutti questi rapporti. Non basterà più studiare per esempio, attraverso un'analisi del *récit*, i rapporti esistenti fra i « personaggi » di un film: dopo aver riconosciuto come un « personaggio » non sia altro che il valore di scambio di un'altra realtà — un attore che esercita un lavoro — *anche* questo spazio dovrà essere oggetto d'indagine, nei suoi rapporti che non sono più attanziali, e non sono solo *poetici* (rapporto attore-testo da interpretare), ma costituiscono veri e propri nessi dialettici in una pratica filmica organizzata per ruoli (rapporti attore-regista, attore-produttore ecc.). Tutto ciò è oggi disconosciuto e nascosto: qualificato come non pertinente dalla Scienza; ridotto al livello di pettegolezzo fra gli addetti ai lavori, poiché è stato confinato dalla critica ufficiale fra le cose che non si devono sapere. Pensiamo invece che la semiotica filmica debba occuparsi anche di questo, perché questo è l'universo concreto in cui si esercita la pratica filmica.

Obbiettivo ultimo sarà la possibilità di una visione globale, un sistema o un codice della pratica filmica. Bisognerà trovare un criterio unificante per una quantità di elementi che appartengono a serie diverse (uomini, attrezzature, capitali, legislazione ecc.). Utilizzando, come già prima si è fatto, un modello saussuriano per un ambito che Saussure disconosceva, bisognerà considerare gli elementi del fare filmico come valori di un sistema e definirne la natura e le leggi. Ciò non vuol dire dare un senso a ciò che è fuori dal senso, integrare l'uso nello scambio trovando *cosa significa* un dato elemento di pratica filmica, ma « costruire una nuova scienza, dopo che si sia definito un nuovo oggetto: il la-

voro come pratica semiotica diversa dallo scambio ». (Kristeva)

Tale oggetto, nel caso del cinema, ha già se non altro un nome: il luogo di tutti i filmati e di tutti i filmanti, il luogo in cui si attua la pratica filmica è ciò che comunemente viene chiamato il processo di produzione del film. Il compito oggi non è di « faire la sémiologie du cinéma » (Metz), ma di fare la *semiologia del processo di produzione del film*, trovandone il o i codici. Ma se di pratica produttiva si tratta, l'ipotesi che immediatamente si affaccia è che per essa valga la descrizione economica, quella che nel *denaro* trova l'elemento codificatore comune. Soluzione che per il cinema sembra imporsi poiché in esso (a differenza di quanto avviene per esempio in letteratura, dove l'aspetto economico interviene solo al momento della riproduzione in serie di un prodotto confezionato artigianale) la scrittura stessa è resa possibile solo per l'impiego di un capitale, per la mobilitazione di un apparato costoso e complesso. Il cinema cioè non pare solo *paragonabile* a una merce, non pare verificare l'omologia del produrre (Rossi-Landi; Goux) per la semplice ragione che esso è una merce. Ciò perché il sistema della produttività filmica è il sistema di produzione capitalista: il codice scritto di tale sistema sarebbe la descrizione datane dall'economia marxista. La codificabilità del cinema, cercata a lungo livello di significazione, pare situarsi a livello di pratica: fra tutte le « *paroles* » produttive pare possibile individuare un numero limitato di codici o modelli di produzione; a noi interessa, qui e ora, il modello capitalista.

Ipotesi e perplessità, si è detto. Tale descrizione economica rende conto della contraddizione specifica del fare cinematografico, o la consideriamo tale per una semplice comodità di reperimento? Il corretto rilevamento delle contraddizioni in un prodotto in cui coesistono l'aspetto mercantile e l'aspetto simbolico non può essere frutto di scelte intuitive e di improvvisazione. Anche perché il problema non è senza specifiche conseguenze, sia a livello di lavoro artistico che di prassi politica. La lotta di classe nel cinema è lotta fra immagini borghesi e immagini rivoluzionarie oppure fra chi, lavorando con e su queste immagini, produce plusvalore e chi ricava profitti? Alla constatazione marxiana « La borghesia crea un mondo a sua immagine » si dovrà rispondere con *British Sounds*, « ma allora compagni distruggiamo quest'immagine » oppure: « compagni, distruggiamo la borghesia »?

Problemi e alternativa, che si vuole solo indicare, ma sottolineando come essa sia in ogni caso tutta al di qua della scena della significazione e dello scambio, situandosi a livello della produzione delle immagini e dei suoni. Il cinema che oggi si qualifica rivoluzionario si rivela così come cinema della *delega*: il lavoro politico viene negato nel suo luogo specifico, luogo della produzione o della scrittura, per essere affidato alle qualità rivoluzionarie di certi film. Rivoluzione significata circolante, e perciò accettata, anche se a svolgere il ruolo dell'opposizione costituzionale, dal sistema dello scambio, rappresentato dalla Critica. Ciò che la critica rifiuta non è il prodotto o il film rivoluzionario, ma è il film che rifiuta di essere inserito nel circuito del senso, e nel caso vi venga immesso, si rivela non consumabile, o non rispondente agli accordi. *Vento dell'est* di Godard come le auto *fiat* uscite boicottate dalle linee di montaggio a seguito degli scioperi selvaggi fanno infuriare i *consumatori*, che pretendono prestazioni adeguate al prezzo pagato. Tutti e due questi tipi di prodotti rivelano le condizioni conflittuali, di lotta dura in cui sono stati fatti; le condizioni della produzione si iscrivono in maniera palese nel prodotto: non più prodotto finito ma prodotto imperfetto. E la convergenza con posizioni provenienti da universi culturali assai diversi sono sorprendenti.

J. G. Espinosa: « oggi il cinema perfetto dal punto di vista tecnico e artistico è quasi sempre un cinema reazionario ». « L'arte oggi dovrà assimilare una quota di lavoro perché il lavoro possa assimilare una quota di arte ».

Ma non sempre la lotta politica nel momento della produzione è così dura da lasciare tracce evidenti nei prodotti destinati allo scambio; in casi meno conflittuali le condizioni produttive si iscrivono nei segni del film secondo modalità più sottili, molteplici, non sempre di immediata decodificabilità. E in ogni caso, se il luogo privilegiato della prassi politica è quello in cui si esplicano le contraddizioni principali, esiste pur sempre un livello simbolico, in cui la lotta non è attuata ma significata, discussa, criticata: livello secondario ma non mistificato se in esso si esercita un lavoro concreto, articolato sulle contraddizioni della produzione e sull'azione politica diretta. Livello in cui la semiotica conserva una sua utilità e non solo per verificare se ci sia stata, in un lavoro, lotta o acquiescenza al sistema, ma per individuare le forme e i modi delle differenti pratiche filmiche, per rivelare nel film le tracce del lavoro che l'ha prodotto superando l'ideologia del prodotto come indipendente dai rapporti di produzione (la critica « artistica » del film). Ipotizzata una circolarità fra produttività e significazione, la semiologia dovrà ricostruire il codice attraverso cui l'una si riveli nell'altra, instaurando le condizioni per una fruizione dell'opera che sia *lettura*, e cioè ancora lavoro, e non *consumo*.

In questi spazi la semiotica classica può ancora dare i suoi frutti, se le nozioni e gli strumenti metodologici da essa elaborati verranno ricondotti nei termini delle opposizioni reali. Particolare interesse sembra avere, in questa nuova prospettiva, il recupero della tripartizione dei segni proposta da Peirce: essa potrà dare una prima classificazione dei rapporti fra produttività e significazione distinguendo relazioni di tipo *indessicale* fra un segno e un filmante (es. lo schiacciamento dell'immagine, indice dell'uso del lungo focale), di tipo *simbolico*, cioè codificato seppur debolmente (il campo-controcampo, simbolo di una pratica filmica hollywoodiana), e infine di tipo *iconico*, in cui il lavoro di produzione è rivelato in maniera analogica, cioè *mostrato*. L'iconicità, in tale accezione, può funzionare a diversi livelli e a diversi gradi di efficacia. Dagli esempi di « cinema nel cinema » che, se mostrano alcuni momenti del lavoro filmico, lo verisimilizzano, reinserendolo nella logica del senso e « riproducono il meccanismo dell'illusione che per altro verso denunciano » (Macherey); a quelli che, rivelando non elementi isolati della pratica filmica ma tutto il loro processo produttivo si sottraggono all'illusione di realtà, si danno come prodotti di un lavoro e non come « finestre aperte sul mondo »: i film « materialisti » difesi da *Cinéthique*. Questa nozione, nel senso in cui è usata da *Cinéthique*, presuppone però che fra scrittura e significazione possa esistere solo un rapporto di tipo iconico, che il lavoro produttivo debba essere graficamente *rivelato* dal film, così come Poe fece con « Genesi di un poema ». La conseguenza è che il lettore non può far altro che aspettare i film « giusti », in definitiva non più di una decina in tutta la storia del cinema. Ma non è tanto il numero più o meno elevato di film ritenuti validi che crea perplessità, quanto il principio stesso di dividere i film in idealisti e materialisti, utilizzando cioè categorie appartenenti alla logica della significazione per oggetti che si vorrebbe situare in una scena diversa.

La distinzione non andrà fatta allora sui prodotti, ma sul produrre: non esistono propriamente prodotti idealisti e prodotti materialisti: esistono però un modo idealista e un modo materialista di considerare un prodotto destinato allo scambio. Così non esistono due categorie di film, ma due modi di studiare e analizzare il cinema: la semiotica della significazione e la semiotica della produzione, il consumo passivo e la lettura come ricomposizione di un testo, la fiduciosa attesa del senso e l'attiva costruzione del senso. Il cinema iconico può rappresentare, in un momento di ancora insufficiente elaborazione teorica, l'elemento di rottura nei confronti di una prassi mistificata e la matrice di una metodologia che sappia, al limite, confrontarsi su ogni film

Un soggetto cinematografico
dell'autore di

CENT'ANNI DI SOLITUDINE

ERÉNDIRA

di GABRIEL GARCIA
MARQUEZ

UNA RI-PROPOSTA DI
"LETTERATURA CINEMATOGRAFICA"

di Margot Bonnerot

«In quella occasione arrivò una donna così grassa che quattro indios dovevano trasportarla a braccia su un seggiolone a dondolo, e una mulatta adolescente dall'aria avvilita che la proteggeva dal sole con un ombrello. Due anni prima, molto lontano di lì, la ragazza si era addormentata senza spegnere la candela e si era risvegliata circondata dal fuoco. La casa dove viveva con la nonna che l'aveva allevata, era ridotta in cenere. Da allora la nonna la portava di villaggio in villaggio, prostituendola per venti centesimi, per ripagarsi del valore della casa incendiata. Secondo i calcoli della ragazza, le mancavano ancora dieci anni a settanta uomini per notte, perché doveva pagare anche le spese del viaggio, l'alimentazione di entrambe e la paga degli indios che trasportavano il seggiolone».

Il soggetto del film è lo sviluppo del brano tratto da Cent'anni di solitudine

1

ESTERNO DESERTO MEZZOGIORNO

L'imponente vecchia avanza a cavallo di un asino attraverso il deserto, senza perdere la sua aria di grandezza. Sta contando un mucchio di biglietti di banca. Eréndira cammina al suo fianco, reggendo sulla sua testa l'ombrello sgangherato, al quale è stato aggiunto un bastone perché guadagni in altezza. Dietro di loro camminano quattro indios che caricano le suppellettili dell'accampamento: la statua, materassi, fagotti di vestiti e il baule con le croci dipinte. C'è un sole infernale.

Finito di contare il denaro, la nonna se li mette in tasca, poi dalla stessa tasca tira fuori una manciata di qualcosa in grani che comincia a ruminare con aria pensosa, mentre parla a Eréndira:

NONNA: Se le cose continuano così, mi avrai pagato il debito in otto anni, sette mesi e undici giorni.

Eréndira, che si tiene appena in piedi, tenta una protesta:

ERÉNDIRA: L'altro giorno mi hai detto che non mancavano più di cinque anni.
NONNA: E che non avevo calcolato la paga e il mangiare degli indios, e altre spese minori.

Eréndira sospira:

ERÉNDIRA: Ho vetro tritato nelle ossa.
NONNA: Cerca di dormire.
ERÉNDIRA: Sì, nonna.

Chiude gli occhi senza fermarsi e, dopo qualche secondo, la sua espressione ci suggerisce che cammina dormendo.

Improvvisamente la macchina da presa arretra e vediamo che il fotografo segue la carovana a una certa distanza, pedalando in bicicletta, stordito dalla polvere e dal caldo.

2

ESTERNO DESERTO GIORNO

Un gruppo di missionari di varia età se ne stanno piantati spalla a spalla in pieno deserto con i crocifissi alti, come cercando di sbarrare il passo a Satana. Un vento biblico scuote loro le sottane bianche e le barbe patriarcali.

È un vento così intenso che a malapena riescono a tenersi in piedi. Sul fondo si scorge l'edificio della missione, una prominenza coloniale piantata nella solitudine del deserto, dal campanile minuscolo sui muri scabrosi e calcinati.

Il missionario giovane che sembra comandare il gruppo mostra con l'indice una riga di un colore molto vivace, dipinta come su una strada, e grida:

Missionario giovane: Non passare questa riga!

I quattro facchini indios che trasportano la nonna sull'improvvisato baldacchino di tavole, sentendo il grido si fermano. Nonostante sia seduta sul duro piano del baldacchino, la nonna conserva la sua aria di grandezza, sotto l'ombrello sconquassato attaccato a un bastone ancora più lungo, che Eréndira sostiene sulla sua testa. Al grido del missionario la nonna dice:

Nonna: Il deserto non ha padroni.

Miss. giovane: È di Dio!

Lo dice con tanta autorità che la vecchia si confonde. Il missionario giovane ne approfitta per continuare:

Miss. giovane: E lei sta violando le sue sante leggi con il suo immondo commercio.

La vecchia reagisce:

Nonna: Non capisco i tuoi misteri, figlio.

Miss giovane: Quella creatura è una minorenne.
Nonna: Ma è mia nipote.
Miss giovane: Tanto peggio. La metta sotto la nostra protezione con le buone, o dovremo ricorrere ad altri metodi.

Spaventata dalla minaccia la vecchia cede:

Nonna: Va bene, torno indietro. Ma presto o tardi passerò, vedrai!

Fa un gesto agli indios che fanno mezzo giro, e la carovana si allontana dal convento. Il fotografo la segue in bicicletta.

3

ESTERNO BARACCA NOTTE

La baracca povera e rabberciata della nonna sotto la luna splendente. Alcune ombre bianche, indefinite, scivolano intorno ad essa.

4

INTERNO BARACCA NOTTE

Nell'interno della baracca, ove filtra il chiarore della luna, la nonna dorme su un giaciglio improvvisato ed Eréndira sul suo materasso posto su delle casse. Tutto lo spazio è riempito dal respiro della vecchia.

Le ombre bianche che abbiamo visto all'esterno penetrano nella tenda, strisciando cautamente come i «commandos» militari: sono sei novizie indie, forti e giovani, dagli abiti bianchi che sembrano fosforescenti ai raggi della luna. Senza il minimo rumore ricoprono Eréndira con il velo della zanzariera, l'avvolgono senza svegliarla e la portano fuori come un gigantesco pesce catturato con una rete.

5

ESTERNO. BARACCA. NOTTE

Le novizie tirano fuori Eréndira dalla baracca, sempre avvolta nella zanzariera e con lei salgono sul camioncino delle missioni. L'operazione è stata diretta dal missionario giovane che occupa il posto vicino all'autista. Anche questi è un missionario. Quasi senza rumore, il camioncino si perde nella notte del deserto.

6

ESTERNO. PIENO DESERTO. GIORNO

Un nuvolone oscuro, come un enorme agnello solitario nel cielo ardente. Si odono colpi di fucile.

7

TOTALE

Come guardando dalla nuvola vediamo il deserto infinito e, perfettamente al centro, due minuscoli esseri che guardano verso l'alto: si tratta della nonna, seduta su una sedia troppo piccola per lei, e di un ufficiale di polizia che spara verso la nuvola con un fucile, cercando di bucarla perché piova. Intorno a loro sono sparsi vari tipi di recipienti: bidoni vuoti, casseruole, barili, caldai di varia grandezza.

L'ufficiale di polizia è un sessantenne corpulento che se ne sta a torso nudo nonostante il sole infernale, ma con il berretto regolamentare in testa e una pistola da guerra nel cinturone-cartucciera. Spara verso la nuvola con un fucile nuovo, perfetto; le scariche sono serrate, ansiose, ma fa le pause necessarie per dire alla vecchia, continuando a sparare:

SINDACO: I *padrecitos*[1] hanno il diritto di trattenere la bambina finché non sia maggiorenne... oppure finché si sposa... Io non posso far niente.

---

[1] I piccoli padri (i religiosi missionari).

Oppressa dal sole di fuoco e dal peso della disgrazia, la vecchia insiste:

NONNA: Allora, perché lo tengono a fare il sindaco?

L'ufficiale lascia partire una nuova scarica e risponde:

SINDACO: Per reprimere il contrabbando.

Poi, vedendo che la nuvola gli è scappata, comincia con un tono diverso, come avesse scordato la pena della vecchia:

SINDACO: Mi è scappata viva. Sei anni fa ne presi una proprio in mezzo al cuore: piovve tutto il pomeriggio.

Poi si porta una mano alla visiera, scruta l'orizzonte, e parla alla vecchia senza guardarla:

SINDACO: Quello che le serve, è una persona molto importante che garantisca per lei... che garantisca della sua moralità con una lettera firmata. Non conosce nessuno?

Col deserto infinito come sfondo, la vecchia risponde con una solennità sconsolata:

NONNA: Sono una povera donna sola nell'immensità del deserto.

Sempre scrutando l'orizzonte, l'ufficiale comincia a bassa voce:

SINDACO: Allora, se l'è portata via il *carajo**, sia detto con tutto il rispetto.

---

* Imprecazione: Il pene.

Sta per continuare, ma in quel momento vede qualcosa che gli fa dimenticare la vecchia e il suo insolubile problema. Caricando il fucile in tutta fretta, come in una guerra disperata, grida:

Sindaco: Ecco che ne arriva un'altra, bella bassa e carica!

ESTERNO. DAVANTI AL CONVENTO. GIORNO

Il convento riverberante sotto il sole tenace del deserto. Un angolo più ampio ci permette di vedere la tenda della vecchia, al limitare della luce colorata, come la tenda di un guerriero solitario in permanente stato d'assedio ad un castello medievale.

Molto vicino alla baracca gli indios si stanno costruendo una piccola tettoia per proteggersi dal sole e mettere al riparo le loro amache di sete; c'è anche il fotografo intento a caricare i suoi strumenti sulla bicicletta. Sull'entrata della baracca è seduta la vecchia, ieratica, in pieno sole sotto l'ombrello, con gli occhi fissi sul convento. Dopo qualche secondo, dice:

Nonna: Vedremo chi si stanca prima, loro o io.

La vecchia guarda poi la bicicletta carica, senza mutare espressione.

Nonna: Dove vai?

Mentre sale sulla bicicletta, il fotografo risponde:

Fotografo: Dove mi porta il vento. Il mondo è grande.

Con appena un leggero sospetto di indignazione sul volto, guardando di nuovo verso il convento, la vecchia replica:

Nonna: Non tanto quanto tu credi. Ingrato!

Il fotografo si allontana in bicicletta, mentre la vecchia continua a fissare la prominenza arida della missione.

9

ESTERNO. DI FRONTE AL CONVENTO. CREPUSCOLO

Dal punto in cui sta la vecchia sentiamo cadere la notte sul convento: la campana dell'angelus, gli ultimi raggi di sole sull'orizzonte, le luci che si vanno accendendo alle finestre, il silenzio che diventa puro e profondo via via che va calando il vento.

Sulla porta della baracca la vecchia continua a fissare il convento così intensamente che si dimentica di chiudere l'ombrello anche se è già caduta la notte. Sotto le tettoie vicine, gli indios dormono nelle loro amache.

Sulla faccia da sonnambula della vecchia, alterata dal vento e dalla veglia, vediamo passare le ore della notte; sentiamo i versi degli animali lontani, le sirene tristi delle navi sul mare, le raffiche di venti perduti. A un certo punto la vecchia impassibile chiude l'ombrello e si butta una coperta sulle spalle. Sbadiglia di fame, di sonno, di sete, ma continua il suo granitico assedio.

10

ESTERNO. DAVANTI AL CONVENTO. NOTTE

Un'interminabile fila di camion enormi, chiusi, lenti, passano di fronte al convento, molto vicino alla tenda della vecchia. Le uniche luci sono intermittenti: fanali colorati che danno ai camion un misterioso aspetto di alberi ambulanti. A grandi lettere, molto visibili, portano scritto sulle fiancate: LATTE CONDENSATO. COOPERATIVA DEL CARIBE, S. A.

La vecchia, involta nella coperta, vede passare davanti alla porta della sua tenda l'interminabile fila di camion. L'ultimo si ferma molto vicino a lei, fa marcia indietro e un uomo scende dalla cabina di guida per sistemare qualcosa dalla parte del carico. Sembra un guerrigliero: porta un cappello con la tesa rovesciata, stivali alti, due cartucciere incrociate sul petto, un fucile da guerra e due pistole alla cintura. La vecchia gli dice:

Nonna: Me ne vendi una cassa?

Contrabbandiere: Siamo qui per questo.

Tira fuori una grande cassa dalla parte posteriore del camion e la mette vicino alla vecchia, dicendo:

Contrabbandiere: Fanno cinquanta *pesos*.

Nonna: Sciacallo!

Contrabbandiere: Nessuno rischia la pelle per meno.

La vecchia prende qualche biglietto dalla tasca.

Nonna: Ne ho solo trentacinque.

Il contrabbandiere, che ha fretta, prende il denaro:

Contrabbandiere: È sua!

Monta nella cabina del camion che si mette in moto immediatamente, per raggiungere il convoglio.

La vecchia, attonita, apre la cassa di cartone sulla quale si staglia la stessa scritta del camion: LATTE CONDENSATO COOPERATIVA DEL CARIBE, S.A. Alzato il coperchio la vecchia scopre che all'interno non vi sono scatole ma bottiglie. Ne prende una e fa un gesto di rabbia con la bottiglia in mano, come se volesse scagliarla contro i camions che si allontanano. È una bottiglia di whisky.

11

ESTERNO. DAVANTI AL CONVENTO. ALBA.

Dal punto in cui sta la vecchia si profila la sagoma del convento alle prime luci del giorno. Albeggia: si accendono le luci alle finestre, la campana chiama alla messa, da lontano arriva il suono del mattutino.

12

ESTERNO. TENDA DELL'ASSEDIO. ALBA

Sul viso devastato della vecchia si riflette un chiarore fivido, le sue palpebre lottano per chiudersi, ma la sua volontà monolitica ha la meglio sulla stanchezza.

13

ESTERNO. DAVANTI AL CONVENTO. ALBA

Le luci dell'alba scivolano sulle mura del convento, che vediamo per la prima volta a distanza ravvicinata. In questo momento si comincia a percepire, remoto, l'ultimo brano dell'Oratorio di Pasqua di J. S. Bach.

14

INTERNO. CONVENTO. GIORNO

Una serie di immagini vorticose col sottofondo dell'Oratorio di Pasqua, ci rivelano in modo quasi brutale la vita interna del convento.

Vediamo nella stalla un gruppo di novizie che mungono, con le maniche delle tonache arrotolate fino al gomito, e vediamo una di loro dare una tremenda manata a una vacca per farla stare tranquilla.

Vediamo nella panetteria missionari di ambo i sessi, bagnati di sudore, che tirano fuori gli ultimi pani dal forno.

Vediamo nel *patio* altre due monache prendere acqua dalla cisterna per annaffiare l'orto che hanno fatto sorgere dalla riarsa terra del deserto, e altre monache rimuovere la terra come contadini provetti, con vanghe e zappe.

Vediamo una monaca che cerca di catturare un maiale in un porcile; la vediamo scivolare col maiale ribelle afferrato per le orecchie; li vediamo tutt'e due rotolare nel fango mentre altre due novizie, protette davanti dal grembiule di cuoio, afferrano l'animale, lo immobilizzano e lo trascinano; vediamo che una di esse lo scanna con un coltello e che tutte sono sporche di sangue e fango.

Vediamo nella caciaia un gruppo di monache con le vesti rialzate sino al ginocchio, che saltano scalze su una tavola per ammassare il formaggio.

Vediamo missionari di ambo i sessi che eseguono lavori di falegnameria.

Vediamo, nell'interno dell'edificio, il febbrile lavoro delle cucine, delle stirerie, delle lavanderie.

Vediamo anche della stessa età di Eréndira vestite di ruvidi camiciotti bianchi che strofinano scale, spazzano saloni, battono tappeti con grandi scope di rami, imbiancano scale con la calce.

Vediamo, come periodica immagine, una monaca giovane, la più bella del mondo, che sta seduta di fronte a un armonium portatile. È quella che stava eseguendo l'Oratorio di Pasqua.

In un chiuso salone enorme, vuoto, dalle pareti bianche e nude con piccole finestre dalle quali penetra l'accecante chiarore del deserto, vediamo Eréndira. Sta seduta su un panchetto molto basso, proprio al centro del salone vuoto e indossa il camiciotto bianco e ruvido delle novizie. Una monaca finisce di tagliarle i capelli con un paio di forbici per potare, lasciandole appena qualche ciocca corta e disuguale. Poi si alza, si scuote i capelli di dosso, si toglie delle ciocche dal collo, poi riceve dalla monaca un secchio e una spazzola. Con la stessa umiltà sottomessa con cui lo faceva in casa della nonna, Eréndira s'inginocchia e comincia a strofinare il pavimento del salone, mentre vanno sfumando le note delle ultime battute dell'Oratorio di Pasqua.

15

ESTERNO. UN VILLAGGIO QUALSIASI. GIORNO

Un agente della polizia insegue un uomo, lo arresta e lo trascina fino al camioncino dei missionari che aspetta poco lontano. La donna dell'uomo arrestato, incinta di più di sette mesi, lo afferra per la camicia perché non scappi. Sulla piattaforma del camioncino vi sono altre donne incinte con i propri uomini, vari agenti di polizia armati, due monache e due missionari sudici e una cassa di mercanzie: collane false, tagli di stoffa, vestiti da donna. Il missionario giovane viaggia vicino al conducente, lo stesso della notte del sequestro di

Eréndira. Appena salito l'uomo che hanno acchiappato, il camioncino si mette in moto tra le risate e i fischi dei curiosi che si erano radunati per assistere allo spettacolo.

16

ESTERNO SECONDO VILLAGGIO QUALSIASI GIORNO

Un'india incinta spinge la carrucola di un pozzo nel *patio* di casa sua. Il lavoro è sfibrante, fatto più per una mula che per una donna incinta; sotto una tettoia vicina al pozzo l'uomo dell'india dorme placidamente nella sua amaca di rete. Il camioncino delle missioni, che arriva in questo momento, si arresta di fronte al pozzo. Il missionario giovane scende e parla alla donna in lingua *guajiro** (con la traduzione nei sottotitoli):

MISSIONARIO GIOVANE (in guajiro): Vieni, mamma, che dentro ti facciamo sposare.

Senza fermare la carrucola la donna risponde:

INDIA (in guajiro): Neanche per sogno, padre. E meno ancora adesso che sto per avere un ragazzino.

MISSIONARIO GIOVANE (in guajiro): Sarà un figlio illegittimo.

INDIA: Non fa niente, padre. Adesso il mio uomo mi tratta bene. Se lo costringo a sposarmi, dopo si sente legato e si rifà su di me.

MISSIONARIO GIOVANE (in guajiro): E se ti abbandona?

---

* Guajiro: lingua degli indios di Colombia, Venezuela, ecc.

Senza fermare la carrucola, l'india guarda l'uomo addormentato e risponde con un sorriso carico di malizia.

INDIA (in guajiro): Non mi abbandona, padre. Io so perché glielo dico.

Il missionario giovane fa un cenno ai suoi compagni sul camion che gli consegnano un taglio di seta a grandi fiori stampati. Lo stende davanti agli occhi dell'india come fanno i venditori ambulanti e le dice:

MISSIONARIO GIOVANE (in guajiro): Toccala.

L'india ferma la carrucola, valuta il tessuto con le dita e sorride:

INDIA (in guajiro): È per me?

MISSIONARIO GIOVANE (in guajiro): Tutta, ma se ti sposi.

Senza pensarci sopra, l'india grida a suo marito:

INDIA (in guajiro): Pancho, alzati, che andiamo a sposarci.

Sale sul camion. L'uomo lascia l'amaca, si avvicina come un sonnambulo, gli agenti della polizia lo aiutano a salire sulla piattaforma. Prima che il camion si metta in moto, è di nuovo addormentato.

17

ESTERNO DAVANTI AL CONVENTO. GIORNO

Una folla sparsa si dirige al convento, alcuni a piedi, altri in groppa agli asini; si scorgono alcune donne, piuttosto vecchie, vestite da spose al braccio dei loro fidanzati indomenicati. La maggioranza è gente povera, indios scalzi. Il camioncino dei missionari e qualche altro veicolo sconquassato passano carichi di coppie. Le campane del convento rintoccano con un ritmo di festa.

Seduta sulla porta della sua tenda, in disordine e invecchiata, la nonna contempla la sfilata. Ad un tratto vede arvicinarsi un ragazzo dall'aria ingenua, i capelli da indio tagliati pari intorno alla testa e vestito di stracci, che avanza a cavallo di un asinello così piccolo che i suoi piedi si trascinano quasi per terra. Ha i denti molto grandi e in una mano ha un cero con un nastro di seta. Quasi spinta da una improvvisa ispirazione, la vecchia gli fa un cenno con la mano e gli grida:

Nonna: Senti, figlio, vieni qua. Che vai a fare a quella festa?

Il ragazzo un po' intimidito arresta l'asino davanti alla tenda.

Ragazzo: I *padrecitos* mi fanno fare la prima comunione.

Nonna: Quanto ti hanno dato?

Ragazzo: Venti *pesos*.

La vecchia si mette la mano in tasca, tira fuori un rotolo di biglietti e dice:

Nonna: Io te ne do cinquanta, non perché tu faccia la prima comunione, ma perché ti sposi.

Il ragazzo guarda affascinato i biglietti.

Nonna: Prima. Qui c'è la metà...

18

INTERNO. ENTRATA DEL CONVENTO. GIORNO

Il portiere del convento apre la porta per far passare Eréndira, accompagnata da una vecchia monaca. Indossa il camicione pulito e stirato delle novizie e ha i capelli corti. Su questa immagine continuiamo a udire la voce della nonna fuori campo:

Nonna (off): ... dopo sposato ti do il resto. Vieni, mettiti questi pantaloni puliti, mettiti questa camicia con le ma-

> anche spiegare perché non si noti che il morto era più grande di te. Dammi quella candela. Meglio che porti questo mazzo di fiori, perché vedano le tue buone intenzioni. E ricordati bene, mai a bocca chiusa, ché con quei denti nessuno crederà alla tua faccia da fidanzato.

Mentre trascorrono le istruzioni della vecchia, abbiamo scoperto il ragazzo che aspetta Eréndira nel vestibolo con un enorme mazzo di fiori artificiali. Indossa vestiti bianchi e puliti, ma troppo grandi per lui. Quando la voce della vecchia accenna ai suoi denti, il ragazzo fa uno sforzo per chiudere la bocca e la tiene chiusa sino alla fine della scena. La monaca che accompagna Eréndira indica ai ragazzi come stare a braccetto e la coppia esce dal convento con un'aria impacciata da falsi sposi.

19

ESTERNO. PATIO DEL CONVENTO. GIORNO

La panoramica ci mostra il patio del convento sotto il sole d'acciaio, stipato di coppie per il matrimonio collettivo che ascoltano in ginocchio l'Epistola di San Paolo, in latino e fuori campo. Vediamo tutti i tipi di espressione: uomini remissivi, allegri, rassegnati e donne decise, piangenti, annoiate. La maggioranza delle donne veste di bianco ed è a testa coperta. Ma il fatto più appariscente è che molte sono incinte. In prima fila, dove in questo momento si trova il sacerdote che legge l'Epistola di San Paolo, troviamo Eréndira: ha la testa coperta da un fazzoletto colorato e accanto lo sposo che suda a rivoli e fa grandi sforzi per mantenere la bocca chiusa.

20

ESTERNO. DESERTO. MEZZOGIORNO.

Quattro indios portano a spalla il baldacchino della nonna, che ora si ripara dal sole con un vecchio ombrello da cerimonia religiosa. Eréndira cammina al suo fianco, sempre a piedi, vestita come l'abbiamo vista al matrimonio.

Dietro camminano gli indios con le suppellettili domestiche e per ultimo il ragazzo che si è sposato con Eréndira ancora vestito da sposo; ha sempre i fiori in mano e trotta penosamente sull'asinello. La vecchia lo guarda con aria disgustata e gli dice:

NONNA: Ti ho già detto di tornare indietro.

Portandosi di fianco al baldacchino, il ragazzo replica:

RAGAZZO: Mi deve ancora venticinque pesos.

NONNA: Se calcoli i venti che ti hanno dato i padri e i vestiti che hai addosso, sei tu che mi devi dare qualcosa indietro. Soltanto i fiori costano già più di cinque pesos.

Il ragazzo disgustato le getta il mazzo di fiori artificiali gridando:

RAGAZZO: Sono di stracci.

Offesa per il gesto, la vecchia lo rimprovera:

NONNA: Sfrontato! Ti si seccherà la mano!

Poi, accorgendosi che il rimprovero ha impressionato il ragazzo, aggiunge:

NONNA: Torna indietro, e glielo dici a tua madre che ti sei sposato senza il suo permesso.

Il ragazzo disgustato le getta il mazzo di fiori artificiali, gira e si allontana in tutta fretta.

Traduzione di **Anna Barbieri**

LA SIGNORA LENIN

Breve
dramma
del poeta
futurista

VELIMIR VLADIMIROVIC
CHLEBNIKOV

Velimir Vladimirovic Chlebnikov morì a Santalovo nel distretto di Novgorod nel 1922. Aveva 37 anni. La sua vita errabonda e infelice entrò presto nella leggenda e la sua produzione poetica continuò, anche dopo la sua morte, ad essere tacciata d'ermetismo e di incomprensibilità da parte di critici superficiali e frettolosi e a non essere quindi giustamente apprezzata. Eppure l'influenza di Chlebnikov sulla contemporanea poesia russa fu grande: Majakovskij, Pasternak, Zabolockij e molti altri attinsero alla sua produzione suggerimenti preziosi. Ma Chlebnikov era rimasto, amato e seguito solo da una ristretta cerchia di amici letterati, il grosso pubblico lo ignorava e d'altronde raccogliere le sue opere era problematico per la trascuratezza che egli aveva sempre dimostrato nel custodire i propri scritti, per l'[illegible] *dicità della sua creazione e per l'assoluta mancanza di attenzione che egli manifestano nei confronti dell'opera stessa.*

Chlebnikov è ora conosciuto anche in Italia. Il cartellino con sopra scritto «incomprensibile» è stato finalmente tolto dalle sue opere e la sua posizione di preminenza nell'ambito del futurismo russo ormai è indiscussa. «La Signora Lenin», un breve dramma dal ritmo serrato e martellante, potrebbe considerarsi una postilla teorica alla sua poetica. È un'opera giovanile impregnata dei motivi del simbolismo, di quel movimento tanto deriso e schernito da tutti i futuristi, Chlebnikov in testa. Questo piccolo dramma ci suggerisce inoltre che la tematica chlebnikoviana, come quella di molti altri futuristi, è simbolista e che gettare «dalla Nave del Tempo» il movimento culturale nel quale i futuristi affondavano le loro radici non era poi così semplice come enunciarlo in un manifesto programmatico. In «La Signora Lenin» la disgregazione dell'unità della persona nelle sue componenti sensorie e psichiche, rapportabile agli esperimenti di scomposizione degli oggetti che i cubofuturisti facevano in pittura, si fonde con precisi echi simbolisti: la presenza inquietante di un misterioso «qualcuno», un impalpabile gioco d'ombre che balugina imprecisione e generale sgomento, la forte suggestione della filosofia di Nietzsche (tra molti amata dai simbolisti russi) che traluce dall'amore sdegnoso della solitudine, dalla fuga dal mondo, dal rifugio nel pensiero. E ancora: gesti indeterminati, magnetismo e malìa di sensazioni appena evocate.

r. g.

Personaggi: VOCE DELLA VISTA, VOCE DELL'UDITO, VOCE DELLA RAGIONE, VOCE DELLA CONSIDERAZIONE, VOCE DELLA MEMORIA, VOCE DELLA CONGETTURA, VOCE DELLA GIOIA, VOCE DELL'INTELLETTO, VOCE DELLA COSCIENZA, VOCE DELL'ATTENZIONE, VOCE DELLA PAURA, VOCE DEL TATTO, VOCE DELLA VOLONTÀ, VOCE DELLA REMINISCENZA.

Tempo dell'azione: due giorni nella vita della signora Lenin a distanza di una settimana l'uno dall'altro. Oscurità. L'azione si svolge davanti a una parete spoglia.

I atto

Voce della Vista — È appena cessata la pioggia e sui margini arcuati del giardino che si è fatto buio sono sospese le gocce dell'acquazzone.

Voce dell'Udito — Silenzio. Si sente qualcuno aprire il cancello. Qualcuno cammina per i vialetti del giardino, VOCE DELLA RAGIONE — Dove va?

VOCE DELLA CONSIDERAZIONE — Qui si può andare solo in una direzione.

VOCE DELLA VISTA — Spaventati da qualcuno gli uccelli si sono alzati in volo.

VOCE DELLA CONSIDERAZIONE — Dalla stessa persona che ha aperto la porta.

VOCE DELL'UDITO — L'aria è impregnata di un sibilo inquietante; echeggiano passi pesanti.

VOCE DELLA VISTA — Si avvicina con la sua lenta andatura.

VOCE DELLA MEMORIA — È il dottor Loos. Venne allora, non molto tempo fa.

VOCE DELLA VISTA — È tutto in nero. Il cappello è molto calcato sugli occhi azzurri e ridenti. Oggi, come sempre, i suoi baffi ironici sono voltati all'insù e il viso è rosso e sicuro di sé. Sorride, sembra che le sue labbra dicano qualcosa.

VOCE DELL'UDITO — Dice: «Buongiorno, signora Lena», e anche: «Non trovate che oggi il tempo sia splendido?».

VOCE DELLA VISTA — Le sue labbra hanno un sorriso spavaldo. Sul suo viso è l'attesa di una risposta. Il mio viso assume un'aria severa. Il suo viso e la sua bocca assumono un'espressione sorridente.

VOCE DELLA RAGIONE — Fa mostra di perdonare il silenzio, ma io non risponderò.

VOCE DELLA VISTA — Le sue labbra assumono una espressione imbarazzata.

VOCE DELL'UDITO — Chiede di nuovo: «Come va la vostra salute?».

VOCE DELLA RAGIONE — Rispondigli: «La mia salute va benissimo».

VOCE DELLA VISTA — Le sopracciglia si sono alzate con gioia. La fronte è corrugata.

VOCE DELL'UDITO — Dice: «Spero...».

Voce della Ragione — Non ascoltare quello che dice. Presto si accomiaterà. Se ne andrà presto.

Voce dell'Udito — Comincia a dire qualcosa.

Voce della Vista — Le sue labbra non smettono di muoversi. Lo sguardo è dolce, implorante, gentile.

Voce della Congettura — Parla di una certa cosa necessaria.

Voce della Ragione — Lascia che parli. Non avrà risposta.

Voce della Vista — È stupito. Fa un movimento con la mano. Un movimento pavido.

Voce della Ragione — Bisogna porgergli la mano: cerimonia inappuntabile.

Voce della Vista — Il suo [illegible] rubino fluttua nell'aria, si è alzato e si è abbassato sui riccioli castani chiari. Ha voltato le spalle nere e diritte sulle quali è rimasta della polvere bianca lasciata dalla spazzola. Si allontana.

Voce della Gioia — *Finalmente!*

Voce della Vista — È baluginato oscuramente dietro agli alberi.

Voce dell'Udito — Sento i passi alla fine del giardino.

Voce della Ragione — Non ritornerà.

Voce dell'Udito — Il cancello ha sbattuto.

Voce della Ragione — La panca è umida, fresca e tutto è tranquillo dopo la pioggia. Se ne è andato l'uomo: torna la vita.

Voce della Vista — Giardino bagnato. Un cerchio tracciato da qualcuno. Ombre. Terra bagnata, foglie bagnate.

Voce dell'Intelletto — Qui si soffre. Il male esiste ma non c'è lotta contro di lui.

Voce della Coscienza — Il pensiero vincerà. Tu, solitudine, sei la compagna del pensiero. Bisogna fuggire gli uomini.

Voce della Vista — Colombi che sono arrivati in volo. Colombi che si sono alzati in volo.

Voce dell'Udito — Di nuovo s'è aperta la porta.

Voce della Volontà — Io taccio, io fuggo gli altri.

II atto

Voce della Coscienza — Si sono mosse le mani e i palmi incontrano il freddo nodo della camicia. Le mani sono prigioniere, i piedi sono nudi, e sento freddo sul pavimento di pietra.

Voce dell'Udito — Silenzio. Io sono qui.

Voce della Vista — Cerchi blu e rossi. Turbinano; si spostano da un punto a un altro. Oscurità. Lucerne.

Voce dell'Udito — Ancora passi. Uno, un altro... Echeggiano perché intorno è silenzio.

Voce della Paura — Chi è?

Voce dell'Attenzione — Si allontanano. Hanno cambiato direzione. Vengono qui.

Voce della Ragione — Qui, solo da me. Vengono da me.

Voce dell'Udito — Si sono fermati. Tutto è silenzioso.

Voce della Paura — Presto si spalancano le porte.

Voce dell'Udito — La serratura scatta.

Voce della Paura — La chiave sta girando.

Voce della Ragione — Sono loro.

Voce della Coscienza — Ho paura.

Voce della Volontà — Tuttavia non sarà pronunciata nemmeno una parola. No.

Voce della Vista — La porta si è aperta.

Voce dell'Udito — Ecco le loro parole: « Signora ammalata, favorite di là. L'ha ordinato il signor dottore ».

Voce della Volontà — No.

Voce della Coscienza — Resterò zitta.

Voce della Vista — L'hanno circondata.

Voce del Tatto — Una mano ha sfiorato la spalla.

VOCE DELLA REMINISCENZA — ...un tempo era bianca.

VOCE DEL TATTO — I capelli hanno toccato il pavimento.

VOCE DELLA REMINISCENZA — ...erano neri e lunghi.

VOCE DELL'UDITO — Dicono: «Tienila per la testa, prendila per le spalle! Sollevala! Andiamo!»

VOCE DELLA COSCIENZA — La sollevano. Tutto è perduto. Catastrofe universale.

VOCE DELL'UDITO — Giunge una voce: «L'ammalata ancora non è stata trasportata?» «Non è assolutamente possibile.»

VOCE DELLA COSCIENZA — Tutto è morto. Tutto sta morendo.

Presentazione e traduzione di **Rita Giuliani**

Per la Biblioteca Teatrale di

CARTE SEGRETE

diretta da LUIGI PASCUTTI

sono usciti i volumi

La notte degli assassini

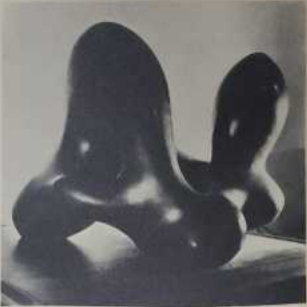
di JOSÉ TRIANA
(Traduzione di **Elena Clementelli** - Postfazione di **Gianni Toti**)

Tieste

di HUGO CLAUS
(Presentazione e traduzione di **Luigi Pascutti**)

Processo di Giordano Bruno

di **MARIO MORETTI** (in [illegible])



Jean Arp. [illegible], 1939

L'ultima poesia turca

da KAVEL e altri poemi di *HASAN HÜSEYIN*

Traduzione di *BEDRETTIN CÖMERT*

Il suo cognome è Kockmazgil. Le sue opere portano la firma solo con il nome Hasan Hüseyin. E' nato nel 1927 a Görün. E' figlio di una famiglia di braccianti. Nel 1950 si laureò in lettere presso il Magistero di Ankara. Appena tre mesi ha potuto insegnare. Nel marzo del '51, accusato di comunismo per le sue convinzioni idealistiche, fu condannato a doversi fare un anno di reclusione, un anno di confino e la privazione di tutti i diritti civili. Tutte le sue opere sono state [illegible] sequestrate e mai più restituite.

Gli anni che vanno dal 1950 al '60 segnano per la Turchia un periodo politicamente tragico e mostruoso. Durante questo periodo regnò su tutto il paese la repressione sistematica di ogni manifestazione di libertà. Fino al 1958 Hasan Hüseyin non poté pubblicare niente. Intanto ha dovuto fare diversi lavori per poter campare, ma nel frattempo continuava a scrivere poesie, racconti, saggi ed altre cose. Dopo il colpo di stato militare che fu compiuto il 27 maggio 1960 contro il governo di Menderes, si trasferì da Görün ad Ankara e iniziò la sua vita di giornalista. Pubblicava su tutte le riviste e giornali di sinistra. Nel '61, con molti amici socialisti, costituì l'Associazione socialista di cultura. Nel '62 si iscrisse al Partito dei lavoratori turco e vi prese importanti [illegible] nella direzione centrale

Nel '63 fu arrestato e subito dopo rilasciato per i suoi articoli politici. Nelle elezioni politiche del 1965 fu il candidato di Ankara del Partito dei lavoratori. In quel periodo era anche segretario generale del Sindacato dei giornalisti turchi. Dal '68 è il direttore responsabile della rivista di politica, cultura e attualità FORUM. *Anche nelle elezioni politiche del 1969 è stato candidato. Ma a causa delle modifiche apportate alla legge elettorale dal potere politico, non poté entrare nel Parlamento.*

Hiroshima (1962): *poesie. Il libro non ha avuto la fortuna di essere pubblicato perché distrutto nell'incendio avvenuto nella casa editrice. Molte delle poesie sono andate perdute.*
Kavel (1965): *poesie. Ha vinto l'importante premio di poesia Yeditepe.*
[illegible] (1964): *racconti umoristici. I soldi ricavati dalla vendita del libro sono stati offerti al Partito dei lavoratori.*
Messaggio di luglio (1965): *poesie.*
[illegible] (1966): *poesie. Per questa opera il poeta, sempre per le sue* [illegible] *ideologiche, fu accusato di propaganda comunista e condannato a tre anni di reclusione, un anno e mezzo di confino e la privazione per cinque anni di tutti i diritti civili. Ma la Corte Suprema ha annullato la deliberazione di condanna del tribunale e il 16 dicembre 1969 ha assolto il poeta.*
Kavel (1967): *seconda edizione riveduta e accresciuta.*
[illegible] (1970): *seconda edizione riveduta e accresciuta di notizie riguardanti l'assoluzione giudiziale dell'opera.*
Made in Turkey (gennaio 1971): *racconti umoristici.*
Parlano i calli (febbraio 1972): *racconti umoristici.*

B. S.

L'AMICA DEI GIORNI AVVERSI

Io so
la poesia
    non è acqua in borraccia
    né cartucce in cartucciera
nonostante ciò
    può tenere in piedi
    quelli che non hanno acqua in borraccia
    né cartucce in cartucciera

Io so
non è realizzabile né con la poesia né con la canzone
non arrossa la melagrana sui rami
né il grano sui campi

    il tubare del piccione
nonostante ciò
la strada della poesia
    come coltello tra i denti
    scintilla nella terra

non ci si vede più
non c'è neppure una luce
forse la poesia
    forse una briciola di poesia
bussa alla nostra porta
    in questo buio disperato
e una tromba a scroscio da quelle vette di fronte
                                        per dire: avanti

(dal libro **Il capretto**)

IL SUO RITRATTO

non credeva a Dio
solo alle allodole
la prima volta che vide il mare
grido morte morte
e s'agitò nei suoi occhi
l'azzurro per anni e anni

quando guardava
gli alberi gemevano
le pietre si polverizzavano interamente
cosa trovava nello scorrere delle acque
perché nel vento fischiava
perché piangeva?

aveva un amico che era in prigione
le sue catene arrugginite dopo tanti anni
sapeva l'impazzire era un vivere veloce
non entrarci nel tempo sapeva
aveva un cane di nome dach
nero come notti senz'amore
con un torace bianco a forma di cuore
il buio ululava era terrificante
da lontano veniva il rumore delle catene

e i suoi occhi
dolci come una goccia di miele
lontani come gli occhi di un galeotto

aveva una donna nessuno sapeva il suo nome
e una meta che non si capiva
la cui ombra raccolta sulla fronte notti dopo notti
tutti lo conoscevano
e nessuno lo conosceva
un giorno dimenticò tutto ciò che aveva letto
improvvisamente dimenticò coloro che aveva amato
e se ne andò
lasciando tutto quel vissuto

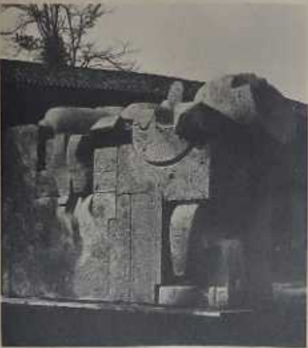
(dal libro **kaval**)

IDENTITA' IN PENOMBRA

sono nato a gürün [*]
sono nato in un posto
dove abbonda il divino
la povertà va di ronda
la madre compone il lamento
il padre la nostalgia del paese
e il bue s'accoppia con il ragno
sono nato fuori dei giorni felici
ma dentro la lotta per il pane
ho vissuto mattine imprigionate
e mi sono saziato di azzurre nostalgie
i soli come resina sulle foglie dei pioppi
nuda dietro abbondanze usurpate
si dissipò coi sogni la mia infanzia rapita

ho girato
    ho amato
    ho letto
dalla terra levandola
    ho messo la mano sulla fronte
nei luoghi incendiati verso il sole
ho visto occhi che ridono con ira
mani semplici ma consumate

[*] **gürün** è la cittadina natia del poeta.



Pietro Cascella. Passaggio della pace, travertino (vista frontale a pag. 83 particolari dell'interno a pag. 87). 1970. foto Cascella. (3/6)

ho visto che i libri hanno tirato le tende
tutto era buio

era dolore gioia paura rancore rabbia
era kerem garip karacaoğlan
yunus sinan mustafa kemal (**)
mi temperai in mezzo alle epopee.
aride montagne
aride valli
nei campi stanche aride pene
ho visto sul loro volto lo specchio del mio dolore
l'ho vissuto nelle mie pupille
ho detto uomo
ho detto pace
ma non ho detto
uccidete
in un giorno mortale in un angolo vile
nella primavera dei miei ventitre anni
non erano le manette ai miei polsi
ma il mio paese
madre di coraggiosi.

(dal libro **kavel**)

I TERRENI

dice maometto
maometto il profeta:
la donna è il tuo terreno

d'accordo maometto dici bene
ma di terreni ci sono quelli fertili e quelli aridi
terreni con terra di sabbia e quelli con terra di pietra
terreni fecondi a ogni zappa
terreni di calce assai sterili

hanno preferito le terre che erano come donne
a noi son rimaste le donne come terre

chi sarà a chiedere il conto di questo, maometto?

(dal libro **il capretto**)

(**) **kerem, garip, karacaoğlan, yunus** sono grandi poeti popolari turchi. **sinan** è il famoso architetto turco.

AHMET

suonano ancora quelle canzoni in quelle strade amate?
dopo mezzanotte piove sulle statue?
ancora attende quella ragazza coi garofani in braccio?
e ci sono coloro che bevono come fosse vino la solitudine?
suonano ancora quelle canzoni in quelle strade schifose*

venite nell'ora più bella della sera
portate eluard portate malraux e il vino
un sol garofano portate semisbocciato
e gli occhi dei bambini muti
andiamo a braccetto da ahmet
ahmet ci condurrà a splendidi mattini
ahmet
che simpatico ragazzo quello

era talmente lontano l'oriente lontano
era talmente vicina la morte nell'oriente lontano
gli aerei andavano scivolando come stelle
così le navi degli ambasciatori alle favole
un'amarezza incomprensibile nel cuore dei marinai
le canzoni erano più lucenti dei giocattoli
gli occhi di ahmet talmente caldi
gli occhi di ahmet talmente lontani dalla morte
il resto lo racconteranno i pesci

venite nell'ora più bella della notte
non importa se piove il fango
non importa se ci affoghiamo
lasciamo ai ciechi la luce
andiamo dove suona quella canzone
non importa se ahmet non verrà mai
tanto ahmet non verrà mai
sbronziamoci finché non crolliamo sui marciapiedi
finché spunta il sole nell'angolo azzurro
aspettiamo ahmet fino alla morte
non importa se lui non ci aspetterà mai

(*) **ahmet** è un giovane operaio morto in Corea combattendo contro la Corea del Nord. Di tanti giovani turchi, quasi tutti semplici operai e lavoratori, che sono stati mandati in Corea per combattere, ne sono morti circa cinquemila.

come son passati così veloci gli anni
la finestra di ahmet in via orhan veli
e il fatto che siamo rimasti come canzoni interrotte

(dal libro **Messaggio di luglio**)

STANCA DI GENERARE

non amarmi
ama i fuochi ama le carestie ama la povertà
    non amarmi
ogni volta che mi si stendono davanti queste mattine da
    negozianti così spudorate
ogni volta che piombano sul mio stancio questi pomeriggi
    castagni — mi sfinisco
io ti conosco da tempi molto remoti — tu ci sei —
ti conosco da voci di colli innevati — da porti di mare
dolori di rose pestate per le strade

non amarmi
non mettermi sul tuo pane non dividermi nei tuoi sonni
    non diminuirmi cosa sai? sono stancata di generare?
    più t'amo più m'esaurisco
ama in un altro modo parla in un altro modo sii amara in un
    altro modo
    ma non finire mai
guarda le acque guarda gli uccelli che emigrano strappa
    l'ultima rosa
    non piangere
solo le luci rimangono là — lasciami — tu vattene
fammi crescere nelle tue carni — spargimi nelle tue canzoni
    come un tuo dolore
s'affonda un garofano in lontananza — che tocchino il
    meno le tue mani
non amarmi
ama i fuochi ama le carestie ama la povertà
non amarmi
non amarmi mai
    questo forse il nostro non esserci più
    forse il tuo essere senza di me
    forse

(dal libro **kavel**)

KAVEL (*)

il mio lavoro la chiamerò moglie
e mia moglie
    kavel
finché non si esaurirà il mio fiato in questo mondo meraviglioso
finché non si mescolerà la mia carne al sale
canterò le canzoni degli scioperanti di kavel
e se permetteranno i miei amici pescatori di istinye
    se permetteranno gli scioperanti di kavel
e se io potrò trattenermi
se potrò trattenere la mia voce
    là dove s'accendono i fuochi dei pastori
    a kavel
    là dove si combatte sul fronte
    a kavel
    sotto la neve di dicembre
    bacerò tra gli occhi la mia fidanzata
    davanti alla porta di kavel
se permetteranno i miei amici pescatori di istinye
se permetteranno gli scioperanti di kavel
    il mio primogenito
    lo chiamerò kavel

(dal libro **kavel**)

L'AZZURRO ACCIGLIATO

ogni mattina una madre mi partorisce a un nuovo splendore
in ogni rinascita il mio cuore comincia di nuovo con un
    sapore d'apparire
mio cuore
    suo latte materno

(*) **kavel** è il nome di una fabbrica di cavi, che si trova nella località chiamata **istinye** di **Istanbul**. Nel 1963 gli operai di questa fabbrica realizzarono uno sciopero di 50 giorni. Il significato di tale sciopero sta nel fatto che è stato il primo ad avere la completa solidarietà di tutto il popolo turco. Oggi le parole [illegible] di questo sciopero di [illegible], che [illegible] il [illegible] di cui è [illegible], si [illegible] leggere sui giornali [illegible] [illegible] della fabbrica [illegible]. Scioperano [illegible] [illegible] [illegible] pescatori di [illegible], si [illegible] con le [illegible] nel [illegible] della fabbrica. Tutto [illegible] è [illegible] alle [illegible].

rosa selvaggia
hasan hüseyin
il mondo è bello gli uomini son buoni vivere è mille volte
più bello
siamo così con le mani nelle mani coi bambini
così guancia a guancia
sono così ubriaco di essere uomo
del resto me ne infischio

nell'età in cui la ragione illumina uno a uno gli angoli tenebrosi
nell'età in cui i cagnolini nobili son nutriti col latte di
uccello
muore uno sciancato muore un artista un uomo muore
affamato
assaltano in un attimo il suo cadavere come uccelli rapaci
si strappano il suo cervello i suoi occhi le sue mani il
suo calore
si disperdono come una goccia d'acqua i suoi impareggiabili ricordi
nell'età in cui la ragione scioglie uno a uno i nodi indissolubili

non c'è nessuno che veda
e che denunci
che una civiltà rimbambita è piombata sulle teste pensanti
le pietre s'antiquano i morti si santificano
ma nessuno s'interessa della straripante vitalità dei milioni
chi saprà mai
chi se lo sentirà
chi capirà infine
che un nero testardo incombe sui nostri occhi da bambini
in mezzo ad un bacio perdutamente desiderato
morire concentrando in un sol giorno migliaia migliaia di
giorni
sparire in un sol giorno come una stella cadente
mio cuore
gagliardo motore
rosa selvaggia
hasan hüseyin
del resto me ne infischio

(dal libro **Messaggio di luglio**)

Presentazione e traduzione di **Bedrettin Cömert**

Un testo "aperto„
di

VELSO MUCCI

Il gattopardo aragonesco

con una nota di *MARIO LUNETTA*

Questo testo è per molti versi una [illegible]. Scritto per essere letto, ed eventualmente integrato dalla viva voce, puntando l'immediatezza, il senso di non finito, di [illegible] che è in tutti gli scritti non destinati alla pubblicazione, l'intento anche, [illegible] per un intrattenimento una certa [illegible] e una certa improvvisazione, ma dentro vi circola lo spirito del Mucci polemista, fra un aforisma e l'altro si percepisce quasi fisicamente la lucida [illegible] della sua voce, quando [illegible] distante. E questo è un primo livello di [illegible] e quest'[illegible] sufficientemente [illegible] per [illegible] che l'autore [illegible] e [illegible] nel testo. Un livello, se si vuole, [illegible]. Ma il testo è [illegible] non di ideologia: si [illegible], [illegible] che [illegible] di [illegible] e di [illegible] come il principe Tomasi di Lampedusa, l'accademico Aragon e il poeta Mucci: su quali, per forza di storica necessità, non è più [illegible] di giocare a carte coperte. Lampedusa [illegible] e [illegible]. Aragon, per [illegible] mai [illegible], si prodiga e [illegible] le [illegible], ma [illegible] tecnica da [illegible] d'altro tempo, troppo [illegible] e troppi [illegible]. Mucci decide di [illegible] gli [illegible] non gli [illegible] e il [illegible] è [illegible] *parve, all'inizio degli anni '60) grave. Per cui, organizzai un'aggressione frontale alle sue fragilissime ambiguità della scrittura francese. Le lodi di Aragon a Lampedusa possono oggi riconoscersi giustificatamente lontano un miglio. Marx lo sapeva, come sapeva che ciò che decide del senso reale e specifico di un'opera non è il fatto che l'autore è immerso nell'universo arbitrario del roman, ma piuttosto il «segno» che esso presenta rispetto al «proprio» tempo. La nostra tesi è tuttora ancor valida in quegli anni, dell'emergere allo sdoganamento: a Lampedusa a parer certo è che Aragon è un «compagno» che si presta egregiamente a un'analisi lucida e [illegible] come quella di Marx. Che il «marxismo» dell'autore, cancellata non ha mai stato criticamente fondato su saldi presupposti teorici, ma piuttosto oscillante tra la posizione del grande maestro volontario (la «letteratura» in servizio come ancella della «politica») e quella del grande funzionario — entrambe comunque non disinteressate si direbbe spartane — è un fatto. Che al discorso di Marx si possa aggiungere — più che come piccolo come spunto di lavoro — che i guasti reperibili nella critica letteraria di Aragon siano poi i guasti che più in generale hanno [illegible] praticato a sinistra ha prodotto in Francia, in Italia e altrove attorno agli anni cinquanta, è un fatto lo stesso. E è da qui che è necessario ripartire per una ridefinizione del ruolo degli intellettuali di sinistra negli ultimi vent'anni, e per un'impostazione finalmente corretta del rapporto tra quei due modi di conoscere e di agire che, nella separatezza borghese, continuano a chiamarsi «politica» e «cultura» e a funzionare nel modo che sappiamo, nell'alveo che conosciamo, occupato e amministrato da una parte, sistema o intellettuale (ma sempre subalterno) dall'altra.*

Mario Lunetta

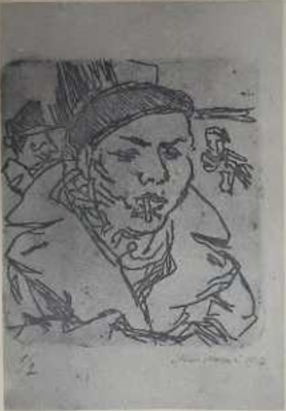
Intervento contro Aragon

Istituto Gramsci, dicembre 1959

Desidero trattenere per qualche istante la vostra attenzione su un piccolo saggio di critica letteraria, la quale, nel lodevole intento di voler rifiutare un vecchio tipo di critica che di marxismo succa soltanto la crosta, finisce — a mio parere — di ridursi a un tipo di critica che di marxismo non ha né la crosta né la polpa.

Mi riferisco all'articolo di Louis Aragon in lode del *Gattopardo*, apparso pochi giorni fa nel n. 803 delle «Lettres françaises».

Non ho l'intenzione di soffermarmi (poiché suppongo che voi lo abbiate letto) sulle molte amenità di cui è zeppo



Velso Mucci in un disegno di **Mino Maccari**, 1947 questo divertente articolo, sul fatto, per esempio, che Aragon, volendo definire *Il Gattopardo* «l'unico romanzo italiano» dopo i *I promessi sposi*, si sente in dovere di chiedere scusa a Matilde Serao, a Fogazzaro, a D'Annunzio e a Moravia. Bontà sua! dal momento che non ritiene o dimentica allegramente di scomodarsi per Nievo, Verga, Svevo (tanto per far qualche altro nome).

E nemmeno ho intenzione qui di contestare ad Aragon il piacere, la disinvoltura di fare l'elogio più sperticato del *Gattopardo*, che rimane a mio modesto avviso un pregevole racconto, ma non un libro importantissimo, decisivo, e soprattutto non un libro della tendenza di cui ci vorrebbe persuadere Aragon. Qui non è questione, per il momento, di Tomasi di Lampedusa, ma solo del modo come lo vede e ne parla Aragon.

Quello che io vorrei cogliere qui è lo strano meccanismo psichico e intellettuale, per cui Aragon è arrivato a un simile atteggiamento. E in ciò mi aiuta un altro articolo, scritto dallo stesso Aragon, all'inizio di quest'anno, nel n. 748 delle «Lettres françaises». Allora quell'articolo fu salutato con grandi segni di gioia dalla stampa borghese di Francia, la quale rimproverava solo all'«enorme talento» di Aragon, di non aver parlato in quel modo da quasi trent'anni, e cioè dal giorno in cui era andato a Karkoff al Congresso degli scrittori rivoluzionari.

Prendendo l'abbrivio dall'elogio altrettanto sperticato, quanto oggi quello del *Gattopardo*, di un romanzo di amori ancillari di Philippe Sollers (*Une curieuse solitude*), Aragon aveva imbastito tutta una serie di disinvolte stravaganze, riparlando (dopo trent'anni) con estrema deferenza della prosa di André Breton, dei romanzi di Drieu La Rochelle, del teatro *boulevardier*, e del film *Les Amants*.

Posso rendermi benissimo conto che un legittimo desiderio, e diciamo anche bisogno, di reazione a tanti anni di «kanapismo», si sia impadronito a un certo momento dell'animo di Aragon. Vorrei solo notare che quegli anni non sono solo di Kanapa, ma anche di Aragon; è stata tutta roba *anche sua*, in fondo.

Ma ciò che più mi preoccupa è cercare di vedere se questa reazione, per cui, invece di condurre a un uso più vivo e creativo del marxismo, superando i vecchi schemi del volgar-marxismo, non conduce piuttosto a qualcosa che di marxismo non ha quasi più nulla, a meno che non si creda di fare gran cosa e cosa nuovissima, opponendo al volgar-marxismo un uso del marxismo che, se ci lasciassimo prendere dall'*humour* di Aragon, potremmo definire « marxismo da *boulevard* ».

La posizione-perno, da cui parte Aragon e intorno a cui fa ruotare tutto il suo attacco, è contenuta in questa dichiarazione: « È necessario per scrivere nell'ombra questa avventura umana (cioè la vicenda di don Fabrizio), doversi chiedere se ciò giova in favore d'una letteratura 'engagée' o 'dégagée'? Io ho orrore di questi termini, essi non hanno senso che nel quadro d'una filosofia che non è la mia ».

Sarebbe troppo facile smentire Aragon con Aragon, ma mi si consenta almeno di ricordare un punto della dichiarazione che Aragon firmò con Georges Sadoul, nel 1928, se le date non mi tradiscono: « Noi riteniamo di dover precisare che ci situiamo sempre nel quadro del materialismo dialettico e che respingiamo ogni ideologia idealistica. Il nostro unico desiderio è di lavorare nel modo più efficace seguendo le direttive del Partito, alla cui disciplina e al cui controllo ci impegniamo di sottomettere l'attività letteraria ». O questi versi di « Front Rouge », che sono press'a poco di quegli anni e che valsero ad Aragon un processo:

« Fuoco su Léon Blum
Fuoco su Boncour Frossard Déat
Fuoco sugli orsi sapienti della
Social-Democrazia ».

L'engagé malgré-lui

« Anche se questo ritratto d'una classe (aristocrazia siciliana) condannata e che sa d'esserlo, non ha il correttivo, nella sua prospettiva, dell'*Italia popolare, quale si ama sognare e cullarsene*. » *Nel 1959*.

« Ciò a cui sono più sensibile è il modo come l'autore ci fa toccare la piaga d'un popolo... ».

«Confesso che non ho cessato di pensare, leggendo questo libro, che la scelta di quell'epoca era uno dei modi che hanno gli uomini di parlare del loro proprio tempo, dei loro amori, *delle* loro ricchezze, attribuendole a persone di altri tempi per un estremo e falso pudore».

«Io non posso non udire nella voce di questo portavoce del passato la certezza contraddittoria di un avvenire, al quale egli certo non s'invita, ma il cui trionfo è per lui assicurato e confermato dal carattere ridicolo dell'eredità dei Salina, o dei Lampedusa, il culto derisorio di quel passato, che è la sua ultima parola prima di sparire». *Nel 1957.*

«*Contemporaneità*». E allora? *Reazionarietà di oggi.*

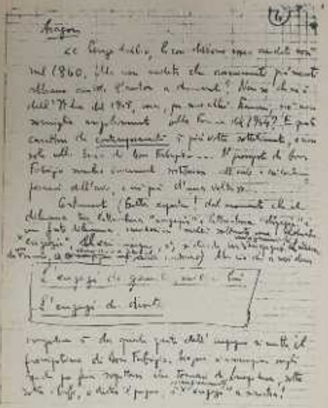
«Tutto ciò (l'epopea Garibaldina, il Risorgimento italiano, il 1860, ecc.) non è affatto passato nel reggimento delle vecchie lune, e noi lo comprendiamo abbastanza bene, *nello spirito d'oggi*, per esempio, quando Tancredi e il suo camerata, il conte di Cavriaghi, arrivano a Donnafugata, quattro mesi dopo lo sbarco dei garibaldini in Sicilia».

«Don Fabrizio non capiva bene: li ricordava entrambi rossi come gamberi e trasandati. 'Ma insomma, voialtri garibaldini non portate più la camicia rossa?'

I due si rivoltarono come se li avesse morsi un vipera. 'Ma che garibaldini e garibaldini, zione! Lo siamo stati, ora basta. Cavriaghi ed io, grazie a Dio, siamo ufficiali dell'esercito regolare di Sua Maestà... Quando l'esercito di Garibaldi si sciolse si poteva scegliere: andare a casa o restare nelle armate del Re. Lui ed io come tanti altri siamo entrati nell'esercito *vero*. Con quelli lì non si poteva stare, non è così, Cavriaghi?' 'Mamma mia, che gentaglia! Uomini da colpi di mano, buoni per sparacchiare e basta. Adesso siamo fra persone perbene, siamo ufficiali sul serio insomma».

Aragon:

«Senza dubbio, le cose debbono essere andate così nel 1860. Ma non credete che avvenimenti più recenti abbiano aiutato l'autore a descriverle? Non so che ne è dell'Italia del 1945, ma, per noi altri Francesi, ciò non somiglia singolarmente alla Francia del 1944? E questo carattere di con-



Manoscritto di Vallan Moioli

contemporaneità è più volte sottolineato, e non solo nella bocca di don Fabrizio... Il pronipote di don Fabrizio sembra veramente sostituirsi all'avo, e ciò più d'una volta ».

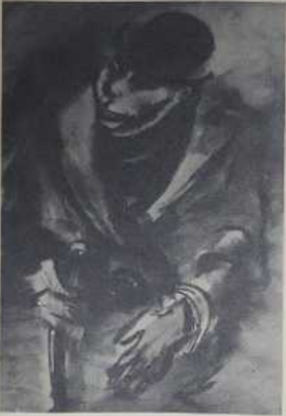
Certamente (bella scoperta! dal momento che il dilemma tra letteratura « engagée » e letteratura « dégagée » è un finto dilemma, essendoci in realtà soltanto una letteratura « engagée », il cui impegno, sì, si divide in una gamma di impegni che vanno da un senso, a sensi diversi fino al senso contrario). Ma ciò che a noi deve importare è da quale parte dell'impegno si mette il pronipotino di don Fabrizio. Aragon si arrampica sugli specchi per farci sospettare che Tomasi di Lampedusa, sotto sotto i baffi, o dietro il pugno, è intenzionalmente « engagé » a sinistra!

Ma evocare i garibaldini, *così come fa l'autore siciliano*, sarebbe indice di spirito contemporaneo, solo perché ai « resistenti » qualche testa reazionaria del 1948 ha tentato di riserbare la stessa sorte e lo stesso giudizio, cioè di « gentaglia » capace solo a sparacchiare e *rubare galline*?

Senza dubbio, anche questo è *contemporaneo*: ma non perché lo scrittore si ponga in un impegno del tipo che vorrebbe farci sospettare Aragon quando scrive: « Il senso che prenderà l'opera di Tomasi di Lampedusa non potrà essere altro che quello della storia. Gli individui possono anche essere agnostici, l'opera delle loro mani *e del loro cuore* gli sfugge, entra nel grande rimestio delle cose reali, vi si inscrive, diventa oggetto di conoscenza. E *Il Gattopardo* non dirà all'avvenire l'immobilismo siciliano, ma il *movimento degli uomini che, come don Fabrizio, Giuseppe* Tomasi *valutava a modo suo, e forse, e certamente al di là di ciò che un don Fabrizio ha potuto vedere* ».

In realtà, se quel modo che ha Giuseppe Tomasi di evocare i garibaldini ha qualcosa di *contemporaneo*, ciò lo si deve certamente al fatto che anche il reazionarismo è una realtà ben « contemporanea »; purtroppo ancora nell'anno di grazia 1955 e quindi l'impegno dello scrittore c'è, ma è un impegno di tipo contrario a quello che intravvide Aragon.

Lo stesso Aragon del resto, a un certo punto, mostra la



Velso Mucci in un disegno di Luigi Spazzapan, 1931 preoccupazione che si rompa la corda di queste sue acrobazie.

« Mi piace di vedere — egli scrive — che Tomasi, nel momento stesso in cui fa descrivere da don Fabrizio la sua filosofia « siciliana », gli mette in bocca questa frase, che, se si vuole, potrà essere intesa soltanto letteralmente, ma nella quale a me sembra di vedere *un po' più di ironia nell'autore che nel lettore*: "Si dice talora da noi, in omaggio a ciò che hanno scritto Proudhon e un piccolo ebreo tedesco di cui ho dimenticato il nome, che il responsabile di questo stato di cose, qui e altrove, è il feudalesimo cioè io, in qualche modo..."

Oh, non fatemi dire che voglio vedere in Giuseppe Tomasi un 'marxista'! Ma non trovate singolare ch'egli abbia tenuto a lasciarci pensare che nel novembre 1860 il suo Salina avesse potuto leggere Marx? ».

E addentrandosi sempre più nella tela di queste dolci e tenebrose supposizioni, Aragon scrive, poco più sotto, che « il movimento complesso della storia è il risultato di fattori diversi che io precisamente suppongo che Giuseppe Tomasi, testimone di tante cose, abbia visto nella loro complessità ». E tanto si addentra, che vien fuori con questa sua teoria della storia, che è di Aragon e non di Tomasi, ma di Tomasi ha tutta l'aria, tutto il tono banale di uno storicismo deterministico, e metafisico volgare: « Garibaldi, suo malgrado, questo Repubblicano che declinò l'offerta della Comune di Parigi, e che, può darsi benissimo, era riconoscente al colonnello Pallavicino di averlo sbarazzato dei garibaldini, sciogliendo le sue truppe e ferendolo ad Aspromonte, Garibaldi non sarà stato 'comunista' (come diceva don Fabrizio, paragonandolo a Vulcano), proprio perché il movimento della storia va oltre la prospettiva dei don Fabrizio e dei Garibaldi ».

Abbattuto il culto della personalità di Garibaldi, in un modo forse un po' sbrigativo, vediamo dunque che fa la « storia », secondo Aragon e secondo quanto Aragon scorge nella mente riposta del suo aragonese principe di Lampedusa?

La santa canaglia? La gentaglia capace solo a sparecchiare e a rubar galline! E Aragon crede di provarlo, citando un brano di diario di un garibaldino francese, Emile Maison.

Qui mi pare che con molta più veridicità, che non per la sospetta lettura di Marx da parte di don Fabrizio, noi possiamo scorgere un'ombra piuttosto densa di *blanquismo* da parte di don Aragon.

E non vedo nulla di strano, ma vedo un profondo legame tra questo irrazionalismo a briglia sciolta di Aragon, che non fa che prolungare nella sua concezione della storia il suo non-leninismo, il suo pregresso (anche se per trent'anni taciuto) surrealismo, e il paradossale fenomeno di uno scrittore, che dopo trent'anni di rigida ortodossia stalinista e zdanovista, scopre oggi in se stesso il timore che l'arte vista come soprastruttura, possa essere ridotta a prodotto di un determinismo volgare e quindi salta a piè pari nella più metafisica delle estetiche idealistiche e se ne viene fuori con questi suoi saggi di critica letteraria, che — a mio avviso — non ha proprio nulla di marxistico, nel senso vero e concreto del termine, ma è soltanto la reazione che Aragon crede oggi doveroso di fare contro il proprio compiaciuto e trentennale rigidismo, non peritandosi di cadere in una specie di concezione del realismo italico senza *[illegible]*.

Velso Mucci

Poemogni

Frammenti da
LA VITA PADRE

con di-segni di *FRANCO MOGNI*

Il poemognante del « [illegible] » che è la sua singolare (una padre-trova vita) è tale che i suoi dati da allegare non possono essere [illegible] senza poemognanza. Diciamo così allora: babbo [illegible] / [illegible] / [illegible] / [illegible] senza politica / e [illegible] « [illegible] » / primo [illegible] / francargentino / un anno dopo le donne sue / quando l'italiano [illegible] all'[illegible] / era già in grado di leggere nei bandi / [illegible] una vera bandiera e [illegible] / gran giornale [illegible] / cominciato il nazismo / torniamo dai [illegible] tutti / i conti tornano guarda un po' / il babbo venuto nel '48 pallottola Togliatti / in argentino pensando / [illegible] / l'italiano [illegible] / [illegible] bologna [illegible] / da quando [illegible] cadde (e si fece bene) / tutto il controllo dell'[illegible] / di [illegible] / poi comincia [illegible] / anch'io ma non per quello in galera primo libro / nel '30 [illegible] di quei giornale di là / [illegible] / dal [illegible] della gioventù / federazione e [illegible] / [illegible] / anche di « che » politica / [illegible] '30 nel '33 del Franchi presidente / anche lui [illegible] / direttore di « Lyra » rivista d'arte moderna / la più potente che ci sia / [illegible] / pubblicati [illegible] « a bajo / abajo » 3 « [illegible] » « [illegible] / abierto » « el [illegible] que cade / dice « [illegible] » e viaggiando a Tucuman propaganda a Rivista [illegible] corrispondendo / [illegible] pomeriggi e sere [illegible] / e paga [illegible] / [illegible] / [illegible] quasi sette anni a Buenos Aires / [illegible] deutsche [illegible] / [illegible] / [illegible] all'Istituto di [illegible] / [illegible] para los / [illegible] / [illegible] / con que todo la [illegible] / [illegible] la [illegible] / sono nato a molti anni / [illegible] de

/ tronco buttato giù / [illegible] / [illegible]
[illegible] / e una [illegible] mondo [illegible] / che [illegible]
[illegible] / [illegible] del genere [illegible]
[illegible]
[illegible] / e mai in [illegible] / [illegible] con / [illegible]
[illegible] / che [illegible] con [illegible] /
[illegible] / [illegible] /
non importa [illegible] / [illegible] / d'un mondo / [illegible]
mondo d'oro mondo / [illegible]
(fotografia allegata: [illegible] di [illegible] con l'aiuto
del [illegible] e del [illegible])

p. s.

LIRE LE CAPITAL

salute a colui che adesso se ne sta ad annodare le sue
    trippe a un cavallo di fuoco inciso nel ventre, [illegible]
    recenti che gli scrivono dentro!
il suo istinto di conversione — che i teologi chiamano
    forza de' [illegible] — vale più che il sale puro del
    deserto
(terre erranti)   (pietra rotante)
dall'antica fatturia — secondo battesimo,
    fiumi con la pelle,
ossa dal secolo delle luci: pietre preziose o pistole:
lasciare o prendere, that is the question

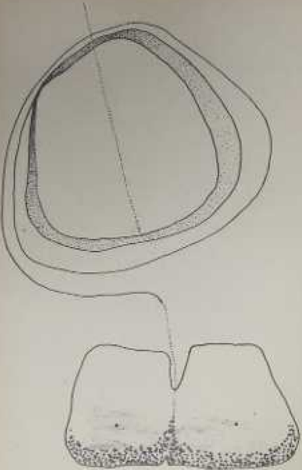
DIALETTICA

fra la spada e la parola, ladies and gentlemen
ci resta questo tango a due per dar una cosa da signo-
    ri (1)

violenza della ragione, paradiso ad aria condizionata.
comodi mostri lasciati a credere

---

(1) In spagnolo: «de padre y señor mío», intraducibile e inevitabile [illegible]



e su fumo con tetti a due grondaie, graziosamente
ringraziata: la femmina di passaggio alza la sua chiesa,
ordina un paio di tuoni e se ne va, settimo cielo,
senza amore né avversione per questa storia

PLAFOND

è così come la meridiana, che si allontana, senza girar
la testa verso ciò che resta né occuparsi dei sassi
che incontra per la strada

i colori bassi non le dicono niente: è questa città, lei,
dove uno può aprirsi al sole di notte stancarsi di
aspettare, finire col culo per terra, un giorno
fiorirsene di azzurro e magari anche di giallo, in mezzo
a un silenzio grande come una casa

alla fine, cari colleghi, quando la specie fa
la pace della schiavitù, chi si cura
dell'innocenza della tribù?

VAGAMONDO

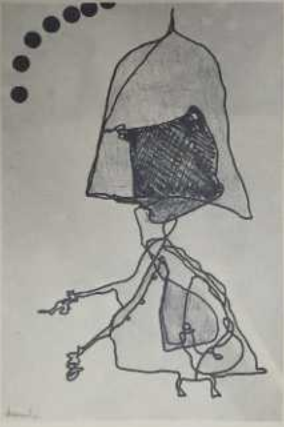
uomo di porto salonato nel calore di mille ragioni,
mangiato
dagli insetti e dal furore dei profeti di sole nero: diciamo
che questa pelle [illegible] è forse figlio di Maria e che
se ne va per il mondo con la sua sola pelle addosso

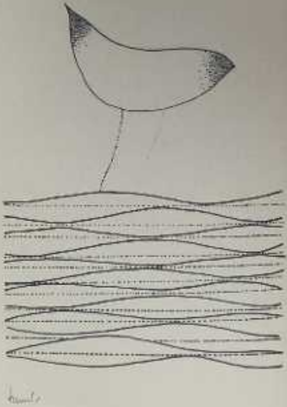
il veterano padrone delle mani, bruciato in carne viva, è
un collare di pus che aspetta il tempo al varco e fa due
passi fino all'inferno

è la preda e non lo sa, ultimo mohicano all'aria libera,
ladro che cancella il fuoco con i tamburi della pioggia

NACHMITTAG

non so perché però c'è, a volte, a quest'ora del giorno,
quando il sole si [illegible] di noi e la terra non ne può





più, una spessa illusoria strana cosa che sale su dalle viscere

«uno zero a sinistra (1) — mi disse fraternamente — niente che importi al fin dei conti» e seguo l'arco dei rami, l'onda dell'uccello, un tiro di fucile

e l'amore

poi, viene giù il mondo

IL NUOVO ZAR

fervore di un giorno, paradiso a portata di mano

qui ti avvoltoli o detti altezzose leggi (tanto,
una cosa o l'altra, tutto è uguale) degno di un
principe nell'area del progresso

dopo una caotica espiazione, lanciando salve di freschezza
il potere e la gloria si apriranno per il tuo addio

COSTANZA

il gran signore non si fa cattivo sangue

quando le cose peggiorano mette la barba a mollo o
preme il bottone

anche se tutto va in rovina, gli costa poco dormire
nel giardino

NIENDOLORE

comincia qui, alla quarta costola di sinistra, e dura poco
se ne va così come viene, con una [illegible] dietro e una davanti

Presentazione e traduzione di **Gianni Toti**

---

(1) Vuol dire: «uno che non vale nulla», ma si è lasciata l'espressione spagnola, efficacissima.

Mono. Composition 1972

Anticipi
di
"romanzo operaio"
(tra "virgolette" virgolettate)

UNO & UNA

di *Gianfranco BIANCHI*

Il film politico, il romanzo politico, il teatro politico, la musica politica etc.: «Vogliamo tutto»? Il film operaio, il teatro-operaio, il romanzo operaio? Contraddizioni e quantomeno insolite. Non c'è quanto a immagine e parola che non sia sul «politico», e se c'è un teatro nella definizione corrente e ricorrente è quello del particolare «militantismo» che avviene quando il lavoratore della scrittura aggiunge un supplemento di volontà attiva nei tempi immediati dell'azione, anche letteraria. Così accade con «Carte Segrete» oppure adesso, in due segmenti, le linee «culturale» («lottiamo per una nuova cultura, non per una nuova arte», diceva già Antonioni) del romanzo che si colloca coi suoi materiali-parola dentro i modi di produzione dell'immagine interpretata. Ma Gianfranco Bianchi non è Balestrini. È un giornalista-lavoratore della scrittura da tempo, e conosce da tempo il mondo operaio per contatto ancora prolungato (elabora la rivista della CGIL), dal di dentro e dal di fuori, da tutte le angolazioni della effettiva pratica politico-sindacale. Per questo la sua scrittura è, diremmo, cubica o prolifera un insolito linguaggio, una lingua «parlata», una trama immaginario-linguistica (non empirica né mai...).

La natura «fonda» del racconto, la sua trovata divergenza, è il più semplice espediente fantastico: quasi «d'avventura». Fanciullesca, ma l'operaio e la classe, e lo scontro fra due modi di produrre la fantasia del quotidiano con i quali fanno i conti, attraverso l'ideologia della cultura borghese *rivolgimenti, senza passare che vuoti, pedinati e rapsodici della realtà e in funzione. Il dunque non sa nascere se il racconto non è una racconta di se stesso, un [illegible], un [illegible] che mostra le parole d'uso e di scambio. Ha contribuito anche questo, come si dice, alla psicologia della narrativa.*

Dalle prime pagine

file di casoni allineate come scatole strette di finestre uguali spiazzi polverosi sotto coni gialli di luce muri grigi di macchie ambiente sterile nell'androne aria che sa di olio fritto odori grevi canzoni un ragazzo e una ragazza abbracciati nel cantone semibuio i passi si staccano Toni li riconosce, ciao Sergio ciao Marisa, ciao Toni, salgono dagli appartamenti suoni televisivi la canzone ti accompagna su ogni gradino tutti intenti allo spettacolo usuale della sera

voci dalle pareti un pianerottolo sopra l'altro incubo di pianerottoli uguali di porte uguali di cassette uguali di odori uguali Carol le mani sulla ringhiera di metallo migliaia di mani hanno scrostato la vernice le sembra di sentire sotto la sua il ribrezzo degli umori acquosi di quelle migliaia di mani

una donna magra e sofferente apre la porta dello appartamento ha una voce somigliante con Toni guarda Carol con meraviglia Toni abbraccia Carol si sente valutata soppesata indagata, è molto bella signorina, la madre di Toni sincera e sorridente entrano in cucina, stasera dorme qui da noi sul divano, la donna si mette in agitazione, allora bisogna prendere le lenzuola stanno nell'armadio in camera Antonio dammi una mano

la lasciano sola in cucina sola seduta accostata sulla tavola il fornello a gas il televisore spento le sedie odori di cibi cotti di vite intere ora ho visto Toni e sua madre tornano dalla camera con le lenzuola la donna stende le lenzuola sul divano, è di Milano lei signorina? sì sono di Milano, l'aria lì è tremenda è come se si respirasse carbone io non abiterei in una città così

i rumori della notte una motocicletta attraversa il cortile i televisori si raffreddano nelle cucine buie nelle camere si fabbricano operai puoi oltre il muro nell'altra stanza il vicino pensa tra la catena seicentomila da qualsiasi parte pensare riflettere ponderare se sarai buono ogni giorno senza [illegible] qualche ora [illegible] poche dormire

all'assemblea Rossi aveva proposto di far sciopero subito per tutto il giorno, altri poi stanno aumentando la velocità delle linee questo fanno i capi e a noi ci tocca rincorrere il pezzo sulla catena bassa e ora di finirla, ognuno esprimeva l'indignazione a voce alta in crescendo nell'ampia mensa vetrata l'aria fantastica Carol non prese la parola

un anziano operaio si alzò a dominare i clamori, dobbiamo essere prudenti prima chiediamo vediamo bene che fare andiamo a sentire semmai lo sciopero domani, bordata di fischi di tutta la banda giovanile delle catene Toni citto non prende la parola devono decidere loro qualunque cosa decidono sarà

la madre sorpresa allarmata lo incontrò nel corridoio, scoperta, indicava di là dove Carol dormiva, dorme ancora?, negli occhi della madre scorse un rimprovero Carol fu svegliata si vestì in fretta Toni a dire che c'era una assemblea e che dovevamo andare tutti e due perché anche lei voleva vedere una assemblea operaia la madre annuiva sorniona

seduti al bar di piazza San Marco, un whisky?, no a me un cappuccino, va bene anche a me un cappuccino, due cappuccini, e un po' di paste, chi direbbe che questa città sta sprofondando lenta lenta sprofonda, andiamo in gondola?, i violini, Carol rise souvenir stranieri ad ammirare il campanile cinemascope i rumori tenuti lontano, zitti zitti aumentano il ritmo delle catene uno se si dorme un attimo deve inseguire il pezzo a ridosso degli altri, se andassero più piano?, sarebbe meno faticoso, è questo che vuoi?, come una derisione, è anche questo che voglio certo è anche questo che voglio, ed è seccato Carol non si smonta, poi?

acceso le sigarette fumarono in silenzio dopo aver bevuto il cappuccino gli stranieri sparsi per la piazza i vaporetti che arrivavano partivano il porticato quando l'acqua è alta si passa su passerelle le gemme dell'arte, scommetto che non mi lascia entrare in chiesa la [illegible], anziano bulbone con bastone vestito di velluto nero fili d'argento a guardia di morale cattolica tese la mano fermò Carol voltando, te l'avevo detto, che scrocconi, alla fermata dei vaporetti, al lido?, al lido, i gomiti sulla battagliola l'acqua verde sporco schiumosa intorno alla chiglia, ti diverti?, è meglio che montare portiere, improvviso Toni rise, se lo racconto mi dicono che non è vero, Carol si incupì, tu non raccontarlo nessuno lo merita

sapevi che nella tua casa si sentono i vicini pisciare e tirare la catena?, lo sapevo, ti piace?, è la cosa più bella che ci sia, biglietti signori mi può scattare la foto per favore li appoggiano alla battagliola

mi comanda una sirena quattro volte al giorno uomo robot chiamato Toni cellula fotoelettrica nel cervello urlooooo di sirena bip bip mi alzo sonnambulo passi uguali pesanti di dovere toc toc sulle rotaie casa fabbrica fabbrica casa casa fabbrica capolinea scala effe interno venticinque scaricare la fatica voglio l'abolizione del cottimo il passaggio di qualifica l'aumento della paga base e poi ancora l'abolizione del cottimo il passaggio di qualifica l'aumento della paga base e poi ancora l'abolizione del in un società democratica progressiva che marcia verso il socialismo

Venezia non mi piace è assurda una città sull'acqua è già assorda una città terrestre, Carol filosofava lontana negativa il non assurdo di una sirena bip bip

un albergo l'atrio illuminato come notte turisti ai tavolini alle poltrone della hall calda penombra nell'ascensore con la chiave della camera in mano il ragazzo dell'ascensore appoggiato alla parete della bottoniera ogni tanto un'occhiata su un pezzo di Carol camera con bagno e doccia un letto in mezzo Toni chiude a chiave le mani nei vestiti

in collegio c'erano le suore è uno strano posto un collegio femminile per ragazze ricche è tutto così sottilmente ipocrita un'atmosfera quasi sensuale poche di noi erano vergini e non poche erano lesbiche anche senza saperlo ma con le monache fingevamo di non sapere nulla era come se tutte avessimo accettato di essere senza sesso una monaca si innamorò di me follemente, si rotolò sul letto lesta cangiante le sue storie

lui toglie cinquemila lire dalla busta paga prima di consegnarla alla madre il cinque e il venticinque di ogni mese i soldi durano poco comperare un libro è una gran spesa per fortuna ci sono le rate proprio oggi doveva pagare la rata al libraio duemila lire che serve darsi tutto questo da fare leggere un libro hai letto un libro i libri parlano sempre di altre cose parlano sempre di Carol

lampadario finte candele con cera sgocciolata lampadine a fiamma una sola bruciata il soffitto dipinto di azzurro con bordi di gesso bianco armadio con specchiera prima categoria

avevo appena compiuto tredici anni durante le vacanze portai a letto un ragazzo per il sacrificio fu molto maldestro ma era ben sviluppato e la cosa riuscì io sono sempre stata fiera, perché se sei sempre stata fiera?, anche adesso lo vedo come un puro atto di ribellione, bello noi chi siamo allora seghevano, ora che passano nel cercare Carol la alletta una danza, può anche non essere per tutta la vita sconosciuta, sorrisi viziati gli occhi la bocca, il tipo di società da costruire, oh frase stupenda ripetimela per favore ripetimela, piantala Carol sta zitta

le mammelle a zampogna il petto lo stimolo il pene di nuovo vita tra i peli ritti di lei raccoglie le mammelle nel cavo della mano la carne soffice gli riempie le dita a calice anche lei è sopra travolta lui le afferra il culo carnoso aiutandola nel ritmo si stringono a sé

Carol telefona al ristorante dell'albergo ordina, sono rimaste solo portate fredde sono le quattro signora, Carol ancora sdraiata su di lui il pene sta ritirandosi esausto pare addormentata le curve dei fianchi ombrate di sole la sottile zona bianca del costume

si è fatto incantare ecco era un buon combattimento e adesso è perduto per la causa perché non è solo l'andare a letto con una ragazza è qualcosa di più pericoloso un senso di rinuncia fuga verso gli ingenui meravigliosi respirati fin dall'infanzia tradimento verso il compito da abolire una migliore qualifica una società più umana propongo l'espulsione per epicureismo borghese il compagno Toni ha dimenticato come fu temprato l'acciaio la parola al socio d'accordo con il compagno che mi ha preceduto noi dovremmo essere sempre fatti di pasta speciale con l'accordo sulla linea del partito per imporre miglioramenti sostanziali delle condizioni di vita delle masse lavoratrici per difendere ed espandere la democrazia per avviare concretamente e per imporre soluzioni positive dei problemi del paese senza cottimo

il vassoio con le portate fredde, non ho molta fame, il caffè però è caldo, questi sandwich lo avevano lì da tre giorni, Carol lo sbatte sul vassoio la schiena contro la spalliera lo fisso negli occhi solo per fissarlo negli occhi pieno di aride abitudini condizionate, quale può essere la cosa più importante? è

fermiamoci a Venezia qualche giorno, il tono maligno di Carol più pare stuzzicarlo la risposta Toni zitto insiste e non vuole capire. lei ripete l'invito con una voce più aperta sorpresa non capisce mai nulla sculacciarla

Dalle ultime pagine

noi non sappiamo andare in nessun posto di nessun paese perché tutti i posti li hanno fatti uguali per tipi come noi ci mandano a scuola per insegnarci a stare in un posto solo ripetere sempre gli stessi gesti sono stato alla linea dei camion 606 lì è duro la sera si torna a casa sfiniti c'è gente che da anni sta alla linea dei 606 gobbi perfino hanno tutte le malattie le dita ti ricordano i tralci della vite ridotte un pezzo di artrite a furia di afferrare oggetti freddi pesanti poi in fila a pigliare la paga come nei films americani sui carcerati i prigionieri in fila per prendere la minestra noi in fila per prendere la paga condannati tutta la vita a mettersi in fila come stupidi pezzi di macchina di carne senza condizionale un libro dovrebbe essere studiato in tutte le scuole il contratto di lavoro dei metallurgici uno sente contratto di lavoro pensa alle paghe orarie la contingenza i giorni di ferie no no non è solo questo il contratto di lavoro il contratto di lavoro è un libro vero c'è dentro raccontata tutta la vita dell'operaio metallurgico a che ora si deve alzare la mattina come deve timbrare il cartellino a che ora deve cominciare a lavorare o cessare di lavorare quante ore al giorno deve fare quale è il suo giorno di riposo settimanale come gli viene pagato il lavoro straordinario notturno e festivo le sue mansioni quanto gli danno per svolgere quelle mansioni nel tempo più breve possibile per loro come gli danno la paga a settimane a quindicina a mesata se ha tredici o quindici o diciassette o diciannove giorni di ferie pagate all'anno dopo venti anni ininterrotti di anzianità di servizio ha diritto a diciannove giorni di ferie fra sedici anni mi faccio diciannove giorni di ferie sono tanti perché in diciannove giorni ci capitano anche tre domeniche che fanno ventun giorni se il padrone te li dà tutti insieme ti puoi fare ventun giorni filati di riposo dopo però venti anni di lavoro la gratifica natalizia gli aumenti periodici di anzianità quanto prendi quando ti ammali o quando ti sposi o che cosa devi fare in caso di assenza e i divieti e i provvedimenti disciplinari e come ti devono licenziare e l'indennità in caso di morte e la mia categoria io sono una terza categoria e prendo trecentottanta e trentacinque all'ora ma se passo di seconda passo a lire quattrocentotré e cinquantacinque all'ora un aumento di lire ventitré e venti sono di seconda categoria tutti gli aggiustatori meccanici meccanici elettricisti elettricisti alla manutenzione fabbri carpentieri ai forni fucinatori a stampa calderai tubisti ramai lattonieri saldatori a gas od elettricità montatori di macchine a serie pulitori carpentieri in legno muratori nichelatori operai alle macchine lavorazione legno scalpellatori falegnami zincatori affilatori utensili di precisione collaudatori per operazioni di media complessità verniciatori addetti alla conduzione ed al funzionamento di complessi a funzionamento automatico con impegnativa costruzione utensili e relativa messa a punto temperatori tornitori alesatori fresatori piallatori trapanisti stozzatori rettificatori e conduttori di altre macchine operatrici non attrezzate avvolgitori bobinatori e montatori di avvolgimenti tracciatori elettricisti modellisti conduttori di caldaie fino a cinquecento metri quadrati con qualsiasi pressione formatori animisti e ramolatori a mano su modelli per getti di media complessità e grandezza lastroferratori ribattitori di caldaie o strutture di scafo che eseguono qualsiasi tipo di chiodatura in qualsiasi posizione montatori meccanici ottici operai per la smerigliatura pulitura di superfici per lenti di occhiali trafilatori e laminatori scoccai comuni revisionisti di parti di scocca tutti questi prendono già lire ventitré e venti più di me che sono un terza categoria perché così vuole il padrone più categorie ci sono meno ci paga e più mansioni ci sono nella categoria e più risparmia io sono montatore addetto al montaggio semplice a serie e perciò mi paga lire ventitré e venti all'ora di meno di un seconda categoria che è montatore di macchine a serie e questo lo paga lire sessantatré e quarantacinque all'ora di meno di un prima categoria che è montatore di macchine di apparecchi e di complesse loro parti anche se tutti e noi tre facciamo lo stesso lavoro tutto sta scritto nel contratto e lì ci trovi tutto proprio tutto perfino come devi essere vestito in fabbrica che puoi essere licenziato con preavviso e con l'indennità di anzianità se commetti una insubordinazione lieve ai superiori e senza preavviso e indennità se commetti una insubordinazione non lieve ai superiori è proprio la bibbia perché si insegna anche ad essere educato l'operaio nell'ambito del rapporto di lavoro dipende dai superiori come previsto dall'organizzazione aziendale egli deve conservare rapporti di educazione verso i compagni di lavoro e di subordinazione verso i superiori i superiori impronteranno i rapporti con il dipendente a sensi di collaborazione e di urbanità sta proprio scritto così manca solo di aggiungere come deve essere il tuo funerale di terza categoria o di seconda o di prima a seconda del merito conquistato sputando l'anima sulla macchina del padrone sulla tua tomba mettere l'antologia di Spoon River qui giace una terza categoria montatore addetto al montaggio semplice a serie numero di matricola 12 34 paga oraria 380 lire e 35 cent più contingenza in tal giorno non fu più possibile ripararlo e pertanto fu qui interrato seguendo gli opportuni riti funebri come prescritto dal regolamento approvato ai sensi di

si svegliarono nel pomeriggio di sabato si fecero portare il pranzo in camera si fecero portare la cena in camera il giorno dopo si fecero portare la colazione in camera si fecero portare il pranzo in camera tutto l'albergo impiegati maggiordomi camerieri cameriere cuochi sguatteri sapeva della coppia sessi e macchinona frizzi battute un indicarsi a gomitate il segreto della porta serrata oddio quando però li videro scendere nel pomeriggio della domenica lucidi aureolati i maschi capirono il perché le femmine capirono il perché il garagista fermò l'auto su-per-fa-vo-lo-sa davanti all'ingresso il direttore in persona li accompagnò piegato sulla porta tutti convinti di aver capito il perché ragionevole e pieno di senso

piano piano fece girare la chiave nella toppa il pianerottolo deserto luce giallosporco nel pianerottolo la scala che gli era apparsa ancora più sporca respirava cavoli la chiave che gira in silenzio nella toppa spinge la porta sempre piano piano madre starà dormendo sono le tre passate le quattro un rumore stupido pensa a dove posò la valigia cerca di non svegliarla mi sdraio un poco fra un paio d'ore mi devo alzare il cartellino la fabbrica speriamo che la porta della camera non scricchioli spingere piano piano la porta non scricchiola silenzio ascolta il respiro non sento nulla forse sta dormendo così quieta che non sento proprio nulla avvicinati al letto tocca il letto è liscio non c'è a letto è di là in cucina in poltrona si è addormentata in poltrona aspettandomi ed ora che faccio non posso lasciarla tutta la notte in poltrona la devo svegliare mi ha aspettato al buio in cucina davanti alla televisione interminabili e solitarie sere davanti alla televisione la sua voce un sussulto, sei tu Antonio?, sono io mamma, accendi la luce, più stanca più vecchia più sola, meno male che sei qui cominciavo a stare in pensiero che ora è?, è tardi, mi sono appisolata proprio adesso un minuto fa sono stata qui ad aspettarti nel caso in cui avresti dovuto cenare, ho cenato, non hai fame adesso? la tua amica non è salita? hai fatto buon viaggio Antonio?, tu che hai fatto?, niente di speciale la solita vita

toglie le quarantamila lire che gli sono rimaste in tasca le posa sul tavolo, ne ho ancora seimila nel portafoglio, la madre sorpresa nel vedere tanti soldi, avete fatto a metà con la spesa? ti trovo dimagrito Antonio hai trovato brutto tempo? adesso vai a letto domani mi racconterai tutto sono contenta che tu sia tornato spengo la luce

palline colorate nel buio davanti agli occhi è la stanchezza palline colorate ancora palline intorno agli occhi stupide palline colorate io le vedo ma non esistono non esistono non esistono

svegliati Antonio, la madre lo scuote ed egli riemerge stanco dal breve sonno tormentoso apre gli occhi stanchi ricorda stancamente il volto chino della madre la stanza tutto gli suona duramente ostile vorrebbe stare a letto scomparire si alza si lava fa colazione il pane che si ammolla nel caffelatte, i signori desiderano?, hai ancora sonno stassera cerca di venire a letto presto hai dormito solo poche ore stanotte ho visto quella valigia nel corridoio non l'avevi quando sei partito anche quei pantaloni e quelle magliette sono tuoi? allora li posso mettere via? è roba buona che costa, il tono è triste i suoi occhi vecchi non abbandonano la testa del figlio china sulla scodella, vestiti altrimenti farai tardi

l'aria fresca del mattino gli mette un po' di energia in corpo il traffico intenso del lunedì mattina di ogni mattina davanti al cancello la solita folla le solite parole entrare all'ultimo secondo

fu nell'anno mille che un sabato timbrò il cartellino la sirena dei cinque minuti sette e trenta file interminabili di sette e trenta venne a sapere del professore della ventitré che lo stavano arrestando all'alba di martedì lo volevano arrestare perché aveva picchiato il vice direttore centrale della società lo aveva buttato fuori dall'ufficio Scienza raccontava e rideva da incosciente, buttato fuori a calcioni, all'alba di martedì i carabinieri erano andati a prenderlo ma lui era riuscito a scappare dai balconi invece altri due del suo reparto che abitano nei paesi della valle non erano riusciti a scappare e adesso sono in prigione, abbiamo fatto tre giorni di sciopero filato poi hanno scioperato due ore tutte le fabbriche metalmeccaniche abbiamo dato un bel scrollone si devono essere spaventati e abbiamo avuto l'accordo, Scienza che rideva da incosciente il sangue alla testa

il caposquadra ruffiano leccaculo che vuole il caposquadra ruffiano e leccaculo, ti vuole il capo, mi vuole il capo ruffiano e leccaculo che cosa vorrà da me il capo ruffiano e leccaculo, chiedilo a lui il caposquadra se ne va scodinzolando il capo è chino sulle carte dei disegni nel suo stabiotto è un brutto segno quando il capo ti riceve nel suo stabiotto tenendo la testa china sulle carte è vigliacco il capo quando fa così ti deve dare una botta, cos'è capo?, il capo tiene la testa china sui disegni operai che osservano incuriositi e seri al di là dei vetri dello stabiotto, da oggi torni alla 606, come ha detto?, devi tornare alla 606, vampata d'ira, ma io ho la qualifica di non potete farmi questo, io non c'entro qualcuno ci deve pur andare alla 606 chiedi in direzione se vuoi ti faccio un biglietto per il capo del personale, certo che voglio, ti avverto per onestà che non ti servirà a niente

esce dallo stabiotto sbattendo la porta i vetri senza stucco tintinnano gli operai gli si fanno attorno, che è che è, mi sbattono alla 606 capito porci farabutti, tu non ci andare ti appoggiamo ci fermiamo tutti oggi da qui non esce nemmeno uno spillo, il capo si mette fra i gruppi a far da paciere, cerchiamo di ragionare su Tosi va dal capo del personale va va che mi fermi tutto il reparto, il primo giorno che era di seconda categoria

dieci giovani poeti

Luciano Massimo CONSOLI	**IPOGRAMMI**
Sergio CORDUAS	**CECOSLOVACCHIE**
Cesare DE SIMONE	**I DOPO**
Gregorio SCALISE	**DA CAPO A**
Renzo RICCHI	**LE PARTI**
Irena CONTI	**ICONE**
Roberto BUGLIANI	**DELEGHE**
Antonio M. NATOLI	**PROVE & CASI**
Salvatore MAIRA	**FORME-MOSTRO**
Mariapaola DÈTTORE	**EUBIOSIE**

dai POETIBILI
ai POETUTI

L'ANTO-ILLOGIA dei 10

Altri dieci giovani poeti: sono troppi tutti in una volta? Le antologie sono discreti-floride, e «questa non è una rivista antologica», né inoltre, non lo siamo, antologizzare, scegliere non-da-farsi. Però questi dieci sono uomini, vegeti, allievi e distillatori sinceri, e si presentano da soli, [illegible], senza apparati recensorio-critici, come per le antologie dei poeti laureati o possibili (traduzioni che avrà la approvabilità di molti, bisogna ricordare).

Dunque, in disordine alfabetico: Gli EPIGRAMMI *di Luciano Martinus Camoli, presentato da Dario Bellezza, ormai poeta in proprio;* le CECOSLOVACCHIE *di Sergio Cerbasi, filosofo e traduttore quell'anno già noto ai nostri lettori;* I DOPO *di Cesare De Simone, un giornalista-[illegible];* DA CAPO A *di Gregorio Scalise, poeta e linguista già presentato da Adriano Spatola, amico comune;* LE PARTI *di Renzo Ricchi, fiorentino e toscanissimo spirito irrequieto;* LE ELONE *di Irene Conti, paleontologa e specialista in dinamica (splendide mutazioni di poeti polacchi);* LE PROVE E I CASI *di Roberto Bugliani, portato alle [illegible] e [illegible] curate da Mario Lunetta, critico poeta ormai interessantissimo;* LE [illegible] *di Antonio Maria Natoli, giovane organizzatore (e dis-organizzatore) culturale («cinegiornalista libero» e del «sindacato»);* le FORME-MOSTRO *di Salvatore Mazza, poeta studioso del movimento letterario (già di lavoro e già al suo primo libro); e le* **EUBIOSE** *(commento di «Futurani», [illegible]) di Mariapaola Zenone, redattrice-creativa che cura le segreteria della Sezione Lombarda del Sindacato Scrittori Italiani.*

C'è da riflettere sopra le tradizionalità evitate, i recuperi, le soluzioni grafiche, i lessici [illegible], le sperimentazioni e le violenze, le «tensioni» della «norma» ben rivoltate verso l'ideologismo [illegible] subito, il neo-postavanguardismo superato, contestato, ricapitolato, le difficoltà ormai facilitate all'orecchio e, al cibo le scelte, le decisioni, il futuro al piccolo mondo che si accenna nei paesini e scardina le certezze linguistiche, anche quelle della violenza ormai consolidata ecc. Al lettore interessa, quello [illegible] utopico che continua, che [illegible] di produrre sensibilmente della poesia. I libri di questa loglie avranno [illegible] [illegible] [illegible]...

Luciano Massimo CONSOLI

IPOGRAMMI

Fausto,
non potrai mai capire
il male fatto a
Massimo
se sarai sempre
Fausto, e
Massimo
neppure per un
attimo.
Né parole d'amore
né sorrisi furtivi,
né segnali nascosti,
né saluti veloci;
solo un prezzo: « Duemila »
e il contratto è firmato
(Borse Valori
sono i cessi dei cinema).

Roma, 5/9/70 (sa)

Ho conosciuto
la gioventù che soffre:
i ragazzi
che scappano di casa;
i figli
odiati dalle madri
e quelli amati di morboso
amore;
e gli sfruttati
e sfruttatori,
piccole marchette del Colosseo
da mille lire a notte
od anche niente
se li si invita a letto.
o anche più,
se non si è prudenti.
Forse, la vita!

a Pierluigi

Pensavo che tu fossi
unico,
ma non è vero!
Ce ne son cento
come te
(ed anche meglio)
in ogni cinema
di second'ordine
in ogni parco
aperto al pubblico
sotto ogni ponte
malfamato.

Sergio CORDUAS

MARGHERITA E MADDALENA

Grufolando aspettano che la vescica
si sfilacci per farne cinture
e collane — gozzo e ventràia
di una Margherita tormentata
dalla stranguria.
Bubulando aggrassano il seno
di Maddalena dal colòstro inarrestabile —
pacchióni di branchie ventrali
che con catodico sorriso porgono
nutrimento bevanda e sudore
ai cavalieri del pattume.

TELITALIA

La telitalia del biancume
innaffia gli angioletti dove
infatti grasseggiano i puttini
nestleggianti e futurosi /mamma/ —
e non è vero che il cactus
debba pungere — girmizzandole
la minestra si saporifica
eppure rimane digeribile
per i carducciosi dell'ipàtria col pennacchio.

Nell'auditorium,
zaratustrando al do
Ippatricoportaciviltà /ma come, ancora/.
Codino ingrassa ai concerti
segnalando l'autolatrico spicco alla vetta.

IL LEMURE

1.
Soltanto il rumorista
sembra accogliere con naturalezza
la fine della rappresentazione.
Non comprendendo che Amleto
rivolge al teschio
la sua finzione, nell'uscire trascura
lo specchio e la porta...
Più tardi non sa spiegare
l'attacco di coprolalia

2.
Amleto nasconde male
lo sgomento davanti
al teschio — oggetto ridicolo solo
per lo spettatore.
Poiché Amleto,
incapace dietro le quinte di ironia,
per una promessa
ha accettato di portare il teschio
in scena — ed è ora costretto al dubbio,
non comprendendo la risposta.

3.
Se ti stupisce
che nell'attimo seguente si spezzi
l'equilibrio
faticosamente cercato
il lèmure esiste
nella misura in cui sei incapace
di tagliare la pietra
che solo il caso ti ha conservato.

4.
Amleto regge il teschio
con la stessa mano che dietro

la morte ha colpito nello specchio
la propria incapacità di ritagliarsi
la maschera da indossare
sulla scena.

5.
Malgrado i chiodi siano ormai
incapaci di ruggine,
il legno continua ad aprirsi
in angoli fattisi ossami
È difficile non temere
che vi giunga il ratto
portatore di rifiuti.

6.
Isacco visita spesso
i luoghi di Pagania.
E benché non intenda
offrire il suo capo,
non dimentica
il sacco di tela —
stupore dell'assassino
ma anche
indizio di una morte
altrimenti compresa.

Cesare DE SIMONE

DOPO IL TERREMOTO

Santa Ninfa sull'altura
    lanciava colombe di polvere
aveva occhiaie viola
    e cuore di bulldozer
Santa Ninfa una mattina
    di gennaio con poco sole
restava un ricordo grommoso
    una donna violata
aveva un'età incerta
    veste di travi spezzate.

Passava un filo di vento
    sulla piazza della Madrice
i santi se n'erano andati
    nel tanfo del lisoformio
e mai v'era stata un'alba
    prima di quella notte
in cui la montagna disse
    il suo amen di pietra.

INVERNO ALLA STAZIONE TIBURTINA

Al braccio dei giorni le scoliosi della morte i sogni inutili
delle genti di riporto alte maree spezzano
i lungomari deserti delle città invernali
sul carro merci i miei pacchi viaggiano dentro le voci
che accompagnarono lunghe solitudini amiche
sole vagone fuoco albero e prima di impazzire hai chiesto
a quale crocevia avresti trovato amici ad attenderti
come d'un'altra speranza come d'un'altra stagione
vagare tra le tombe leggere nomi scolpiti
le scolorite tracce d'una presenza perduta gli angeli
di pietra nera le croci e i fiori di plastica osceni
quando la pioggia fa giustizia sui cipressi e d'asfalto.
Portonaccio riluce come un vetro sbrinato
e io svicolo tra le macchine per nascondermi.

IL RICORDO

unica.
Saltando all'improvviso sopra ai veicoli
la luna come un gatto m'accompagna
all'ultima notte di mio padre
al fuoco illanguidito del suo sguardo
così il viale sa d'aceto e paglia
gli anni mi si accompagnano se conservo
in me il silenzio fatto pietra e nuvola
lui dal suo letto non mi parlerà
più non mi parlerà delle sue storie
nel puzzo dell'alcool che sbiadisce
sulla lampada fioca di corsia.

Se m'immergo tra gli alberi notturni
che alle stanze conducono
del dolore di tutti — l'ospedale
sta come nave nera immota al vento
d'una follia di carne macerata —
i miei passi bambini mi riportano
a giorni quieti e resto ad ascoltare
una ad una le cose non sapute
lo scatto d'un cavallo il garage la tromba
via dei Riari con le risa e le grida
ai piedi del Gianicolo. Mio padre
sconosciuto mi sta nel suo giaciglio
di gemiti mentre scavo nel mio
disperato passato a ricercare
i fili d'un amore che si spezza
troppo tardi m'è giunta la sua voce
a ricoprire la mia mano d'uomo
ora è qui — solo — e con la sola morte
la dolce compagnia della finestra
aperta sulla notte (la città
vive dabasso in mezzo alle sue luci
non sa di me di lui, non ci conosce)
l'avventura mi segna della pena.
Padre così ti prendo e così sei mio
l'ombra dell'infermiere che dilaga
a svegliare il torpore della corsia
a questi istanti in cui ci appartenemmo
al passo dei miei giorni daran conto
per la vita che morde nelle piaghe
padre ti guardo per la prima volta
nell'alba della tua morte conficcato
debole ponte al tuo passaggio umano
mi lasci.
Ora su questa pietra bianca
il tuo nome risillabo e deserto
lo sguardo che ti cerca già riporto.

Gregorio SCALISE

DA CAPO A

Occhi, boschi, città straniere non solamente
buoni, senz'onde, archi repressione della luna,
(silenzio la repressione dell'occhio)
anelli la sera (silenzio, la leggenda,
la luna, la sera) code a fischietto
i boschi espositori di animali, code minute,
giusto giudizio dalle stelle quaggiù, notte
simile al vero, boschi a me fa sera, dubbia
e ardua, il particolareggiare insieme.

Di bel piacere mancavano all'apostolo
penne e squame, perfettissima idea la luna
tonda, la luna a manca, uccelli pesci fabbriche
opinioni contrarie, raggi servili, l'uomo
controverso, il cibo il campo di battaglia
applica a tendere le forze, dovunque aspira
la diligente sfera stellata, che il sogno porta
e la fortuna, spazio mondano la notizia di te.

Ingrato, cieca farfalla, il progetto
l'indifferenza reagendo, borgomastro vedovo
e saliscendi gli occhi, qual uso io faccia
del mio dominio, previsione ricorda una giornata
o un viaggio, non già dell'ora che gli occhi
che il sole affoglia, lievi percosse accompagnate
e sole, un corpo risplendente genera sostanza,
il cielo sereno, la sua amara sostanza.

Figura a cavalli rossi la guerra
disertando, fermando carri al confine,
le campagne sono innocenti, ani dei corsi
avventurosi (guarda il fiume) — unico rimedio
al piede sul tronco, coperto di stracci
neve, galline, petrolio, tu per la terra,
io per le ginocchia, in faccia braccia
nervose, e sola guida servì il fumo la
ragione, nel cavo di una mano, illuminata, raggirante.

Nemico invidia freddi verdi fronde,
per grande inezia vasta odorosi cavalieri,
barcaioli gridano natura, spiraglio, grossolana
maestra, quanto basta cagione ama, spiagge
fatica diffondere il caldo. I ripari, i ricchi,
formidabile al gorgo, lesto, regalo di Dio,
abitanti affinati acato corruzione, se sospirare,
altro artifizio estremo male, pigro è giudicato
commosso che gli uomini a guisa gli uccelli.

Renzo RICCHI

LE PARTI

IL GIOCO DELLE

E' tutto un gioco delle parti.
Il comizio del ministro
l'attacco dell'opposizione
il fondo del giornale
lo scontro
l'incontro
il compromesso
la dichiarazione
l'inchiesta

A me queste
a te quello.

Guardali bene in faccia:
gli ridono gli occhi.

Politici
finanzieri
magnifici rettori
preti conservatori.

Sanno di conoscere bene
le regole del gioco
e di si sentono,

giustamente,
superiori a te.

A te che gridi, che scrivi
ordini del giorno, che protesti,
che chiedi il rinnovamento
dei quadri dirigenti,
che rifiuti, che t'agiti, che speri
e alle spalle hai tanti sogni infranti.

VENTISETTENNE, DATTILOGRAFA

Rita Borgi, ventisettenne, dattilografa, s'è suicidata. Ha lasciato una lettera in cui ha scritto tra l'altro: «Con le mie gambe storte, non posso più sopportare la vita».

Scintillanti, dorate, smaniose vie del centro.
Un bimbo in carrozzina ignaro della gente
assetata di oggetti «distinti» festeggia
il tramonto con grida scomposte. La stampa
della sera fa l'inventario dei morti del giorno.
Africa Medio Oriente Asia treni deragliati un Boeing.
Ma ragazze vengono vanno portando il sesso
negli occhi come un distintivo. **Io amo
in questo modo. La mia emancipazione concede fino
a.** Capelli odorosi. Parrucchieri per signora
tre-ottomila a seconda delle ciocche, la marca
della lacca. Corpi vitaminizzati a dovere
senza odori sgradevoli senza spazi per la noia
seni bacini forti per amori completi satollanti.
I ciechi delle cantonate coi biglietti della fortuna
non contano. Bicipiti turgidi poppe ricolme.
In quest'ansia di gioia c'è spazio per tutti. Ma
NON — che diamine, non esageriamo, perdio! —
NON, dicevamo — via, sarebbe puro moralismo,
demagogia sul gusto.
　　Guai — insomma — alla ragazza marcata dal dispetto
　　della sorte nel volto nel corpo: tristezza
　　del polpaccio sgarbato in un'era in cui regna
　　la bellezza. Quella donna stona come il cieco
　　Al crocevia con la sua coatta miseria
　　cui manca anche l'omerica saggezza.

QUANTA GENTE MORRÀ'

Quanta gente morrà senza avere visto
cosa c'è al di là. Senza avere sentito
il bisogno di.

« Sono giovane, carina, lavoro:
che altro devo fare? Leggo i settimanali femminili ».

Quanti bambini di oggi
diverranno uguali ai loro padri.

— Coraggio, amico mio, vecchio banale
moralista. Sputa una buona volta
sul tuo sentimento di sconfitta
globale della storia. Sei troppo nervoso,
ansioso, astioso, fegatoso.

Vorresti vedere mentre lavori
una donna che stende panni alla finestra
e vedi solo l'orologio marcatempo
e le candele al neon... **Vorrebbe vedere.**

Sì, anche, adesso: **quando sua madre piantava
basilico nel vaso sul balcone di cucina!** Il basilico.
Che idee.

« L'estate, la casa piena dell'odore
di basilico l'estate, la casa... »
Ma guarda che bei tavoli lucidi danno agli impiegati.
Si lavora in ambienti sempre lustri, puliti.
E andremo avanti ancora, che credi. In America
nessuno va a lavorare se non gli garantiscono
l'aria condizionata.

Credimi, svegliarla in piena notte
per parlare di queste idee... Cose
da ragazzi. Vuoi proprio che si metta
con un altro? Sei solo un po' immaturo,
credi a me.

Irena CONTI

LE ICONE

Riempirei
le pareti della mia casa
con i ritratti
di tutti i santi
le icone sottobraccio
perche se le prendano in moglie
tristi dee
delle chiese di legno
bellezze
delle capanne
coperte di neve
consolatrici meste
degli afflitti
sante madri
dei figli non legittimi
che taccia
il coro degli angeli
a queste nozze
e che suoni
solo la cappella degli zingari
quando
le condurranno
alla danza
prima di portarle
sotto il tetto
della casa
dell'uomo
cappella
di sangue
di ossa
e di carne

INQUIETUDINE

Gli uccelli dell'inquietudine si addensavano in stormi grandi
e non si poteva sparare loro

perché le pallottole si erano macerate
per l'umidità dei nostri sospiri
E giravano sopra le nostre teste
E inerti erano le nostre mani
appoggiate ai grilletti arrugginiti
Fin che è arrivato il giorno
quando si sono fatti inerti i nostri sospiri
e allora si sono sbandati gli uccelli
anche loro

LA TERRA DELLA MIA PEREGRINAZIONE

Se ne sono andate le favole
per le strade
per le stradine
fra le pietre
della città che non esiste

Si sono messi in danza gli amori
nei giardini
nei giardinetti
sugli alberi
che non risuonano d'uccelli

Si sono sistemati i semisorrisi
sulle aiuole
sulle aiuoline
sui fiori
sugli anni bruciati

Si sono appostati i semisussurri
per la foresta
per gli arbusti
per le selve
sugli inverni cosparsi di bianco

Si sono stese semimeditazioni
per le siepi
per le siepine
per i tetti di paglia
ai quali il mondo non è arrivato

Si sono messe a sedere semitristezze
sui cimiteroni
sui cimiteri
sulle ombre
sulle terre arate

Semisorrisi
Semisussurri
Semimeditazioni
Semitristezze
Grigiopiumati uccelli
sull'albero multifoglie del non ricordare umano

ALLORA OGGI NON POSSO VENIRE DA TE

Ho perso l'indirizzo
del regno del pensare
chiedo
a chi incontro
per la strada
alzano le spalle

la vecchietta sul giardino
legge la lettere del figlio
non c'è l'indirizzo
di chi ha spedito

al caffè
gli autisti
delle macchine ferme
bevono l'aranciata
e la ragazza al bar
ha gli occhi d'ambra
due pietre
di collana della madonna

e sugli alberi
grandi forme di pane
e nel luna-park
le vecchie

sgambettano sulle giostre
in calzoncini
color miele di luglio

sopra la tomba
del soldato ignoto
il fruttivendolo
versa un gran mucchio
di arance rosse

sulle panchine
dei giardini pubblici
si sono seduti
i semafori ammiccanti

si è capovolta la città
sotto il monumento alla Vittoria
e un grande incendio
di luci al neon
spara
a getto
nel cielo
allora
oggi non posso venire
da te

LA PAZIENZA

La pazienza
vecchietta bonacciona
ha posto le mani
sulle mie braccia
e stiamo sedute
così
faccia a faccia
in una stanza chiusa
io e lei
e la falena
incosciente della morte
descrive cerchi
sulla lampada
e le pareti sono bianche

dai pensieri sono bianche
dai pensieri soffocati
come le cartelle
non riempite di poesia

Strangolerei
questa carissima vecchiaccia
metterei le mani
sul collo striminzito
delitto premeditato
non d'onore
per odio
per scarso amore
verso la vittima
ecco la dichiarazione
fatta
davanti al giudice istruttore

E proprio
siamo stati noi
a popolare l'immaginazione
l'apparato del pensare
la terra
il respiro
e le braccia
dell'opportunità d'aspettare
della necessità d'aspettare
noi
schiavi
del quarto mondo
regno della pazienza
allora
cosa
ci tocca
adesso

Roberto BUGLIANI

CASO, NON STORIA

il caso volle che omero fosse o diventasse cieco il caso volle che a gogol all'una di notte in via veronica si slacciasse la scarpa destra (caso che ricorda molto da vicino l'ultimo dei cori per voci maschili op. 35 di schönberg)
il caso volle
che a dostoevskij fëdor giungesse la grazia dello zar proprio davanti al plotone d'esecuzione
	(anche se quella volta il caso si mescolò a un ufficiale in vena di macabri scherzi)
il caso volle che sartre nascesse in rue le goff n. 1 e non al numero 2 della stessa via dove il caso era di spiritismo acuto e alquanto imbrogliato (l'affare)
se come dicevo pochi metri di differenza lo avrebbero reso un fantasma il che ci induce a credere che l'essere e il nulla sia un caso clinico e non un libro
il caso volle che lo scrittore indipendente
edoardo sanguineti non vincesse le elezioni (« proprio per un puro caso » come disse in seguito a n. mailer che guarda caso si trova a cape kennedy con un milione di dollari in saccoccia)
e un feroce caso di epilessia ci fa sospettare dell'assoluta buona fede dello svevo minore l'autore di una vita e senilità mentre caso volle che sia stato martynov a uscire vittorioso dal duello con lermontov ma per un brutto caso di omosessualità wilde fu sputtanato q.b. per l'eternità
soluzione a valle di un caso:
	« scrivete e poi bruciate »
soluzione a monte di un caso:
	« bruciate senza scrivere »
il caso volle che dziga vertov uscisse a passeggio la mattina dell'incidente invece di starsene in casa a partorire storie dagli occhi
il caso volle che newton si trovasse con una penna d'oca in mano e alcuni fogli bianchi davanti che non sapeva come riempire quando si inventò l'allegria (in italiano nel testo) (come sarebbe cioè che qui non c'entra un caso)
(« l'ho incontrato per caso » dice il popolino e « nel caso

che tu non mi trovassi a letto allora significa che mi sono alzato » ho letto adesso in una poesia moderna) eppoi
non volle il caso che il padre
del nostro leopardi facesse delle speculazioni sbagliate che contribuirono al dissesto economico della famiglia? o che verlaine sbagliasse sempre stanza quando la notte rientrava in albergo dopo aver bevuto un goccio in più all'osteria dei quattro ferri e si addormentasse nel letto della contessa antonietta b. (una vecchina di settantanni malata di cancro ma tanto desiderosa di affetto)?
(per un caso di coscienza cfr. il buon pasolini matematico honoris causa e in un caso di sonnolenza pesante si ricordi la novella di dalla la volpe o ali il cerino detto argentovivo mentre in caso di vendetta non si deve seguire l'esempio di dante — forse che casualmente si autoaccusò poi?) e il caso volle anche nel caso che per caso crane non fu più ritrovato quando si gettò in mare dalla orizaba nonostante che il capitano della nave avesse usato persino il suo binocolo personale durante le ricerche però il caso più clamoroso si ebbe allorché lo stesso caso volle che gottfried benn nascesse invece di morire mentre i casi che si registrano nella contea di grottescura non sono altro che meschine imposture propagandate da effedipi

quindi

volle il caso che mi sia svegliato una mattina di cattivo umore e abbia gettato giù queste righe: quindi concludendo il caso non vuole fare la rivoluzione

POEMA A PAROLE
(o — pistola ai poeti)

mon chéri,
la trovarono che abitava una casa che
alla stazione con molti regali con indumenti d'innocente
che puzzava aveva iniziato (entro quattro mura) a produrre
carote — carote, ciabatte dove il dio d'angoisse penetra dalla finestra, guerriero piumato che chiede al suo canto crimini notturni (o cani randagi), cioè:
dei primi balbettii in rue Le Goff n. 1 si notò subito
l'umano possedere stoffa di

poeta — poeta
in the most strictest sense of the word Daisy, si passò
la mano sugli occhi:
era diventata cieca
nel grembo di mamma Duval, dolce posacenere che fece
esclamare alla contessa micino micetto gattino mio scimmiottino
anatroccolo passerotto e
mio povero ciechino
avezzandolo con cioccolatini al liquore sott'l ciel d'anguria,
il cuore — cuore
& le stelle — stelle
per liberarsi della noia
(vorrebbe sperare/ma le stelle sono troppo alte
troppo alto è il loro prezzo...) allora cita come vecchio
esempio l'arroseur arrosé
e muove poi il suo bel culetto, il fabbriccio un pò bavoso,
un battito
di ciglia, sospira (oh oh! stupore
nel giardino all'oliva)
— quando l'evento s'abbandona all'elemento (il cane è ancora legato al suo lettino a molla) —

Passarono allora le navi, il Capitan Kid, le prime foglie
sott'l cuore sottile, le genti che morirono per un mazzo di
sale, le nuove nature di creta e l'isola del sonno — sonno
e passò anche in quel tempo
les minutes de sable mémorial

1st January: il movimento ginnico, la mossa premiata allo
Hôtel delle Due Lune ci bacia le gote porporine (allineati
come tasti salenti la culla dei predoni
cole sulla penna d'oca fritta,
in mano,
sul cuore
ch'l destin regn'sovrano, qual
bravo scultore sap
prati disegnare astratti
su bordi di lapini infrangibili (e lui,
di profilo, maestoso, accigliato, componeva)
accanto al sole — lampada, ma
— legge robotica uno — (noi sempre distesi su tavoli
anatomici, mutanti) in mutande, i seni — seni
ci sono cetili comme
une dame

imaginaire
au yeux couleur du temps)
() che non possono amare — amare nè fare la rivoluzione
(come tu ben sai per essere stato lungo tempo in qualità
di cacc(i)avite in mezzo a loro)
    — vedi i loro circuiti
    le loro lunghe (tristi) notti (torri) ecc. —
and I can no longer afford — for some time at least — to
combine two sorts of business of so very different a character
... overworked, and in fact so much interfered within
my theoretical studies, that, after September, I shall « wit
draw » from the « commercial concern », which, at this
moment, weighs principally upon my own shoulders, and
which, as you know, has its ramifications all over the world.
quasi
legge di natura if you like
o bombardare i loro nidi di pulce, i loro vicini i loro pollici
d'aria lavati
    and
    their blue books
come semplice sputo sulla faccia della terra e altrove
nei loro confini di carta da zucchero — poor deer! — che
originaliter
schiavi dipinti in nero (maledettamente soli, maldipinti,
malinconici, malati di poliomielite cosmica) trasportavano
bambole n'l mar d'll'unghia su lettighe a
mo(tto)re e biscotti
iterandole in sogni di plastica fashionable: dobloni al cambio
svizzero se ogni domenica languenti per l'ulcera che
la loro coorte, il loro popolo
    di gabardine scambia e crede
for the time beings
des horizons bleuâtres, des jardins più spogli d'alberi ora,
des jets d'eau pleurant dans les albâtres in loto — les
sera, des baisers d'amante al framboise, des
des oiseaux chantant soir et matin per abitudine contratta
in Grecia, **et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin**, che lo
dice
in 2.8 per 10^4 stupevoli lingue de omnibus rebus et quibusdam
aliis
poi nel ventre somigliando entusiasti
al grand'brav'uomo bianco Per'Ubu (anche si sbava: a l'età
dei becchino)

e vorchaptera di poetica bianca:
la posizione cinese (disse)
giustifica ogni speranza, ecc.
— exemplum di linguaggio ridens —
e vedendolo, quel 19 maggio, lui così bianco,
che giullava tutto, che candidava candeggiando
anche, per l'indipendenza appunto, e nel parlamento
lui, quello così borghese e bianco
proprio, e TAT TAT TAT
raffiche nere in bianco foglio
invece della
zione invece della
ece della invece d
invece della colazione
(che se lo sognò poi)
il rifugio, sulla neve-nevi, con pochi intimi, così la si
potrebbe chiamare caverna (e invece è diluvio my
friend) perché tutto — come vedi — tutto, e tutto
my friend
(e dramma mi tornò clandestino)
è lasciato in balia della mano (la terza) che spilla
sangue zuccherino dai contratti, dai gatti, dai denti
estratti e
— e s'attaccava francobolli sulla pancia —
cavalli argentei, foreste cartilagine, ovattate pisciate
e sabbia-sabbia aurifera, tronchi —
pietre —
tronchi
(quale ritmo biascicato) e qual pare fango
lezione di karaté sulle colline, ma qual pazzo furioso vuol
bruciare i rosapizzi o le bianchee parole della Si-
gnora? così si distendono bianchi (un homme et
une femme absolument blancs)
— et blanc à perte de vue / « sai » dico « di quel colore
biancomerda che si vede sulle facce dei nostri bian-
chicari connazionali » / — al vento cristallino al
covo di nettuno al fantasma del calamaio al canto
sempredoro sui capelli mentre noi, i marziani sot-
tolio si accomiatano bevendo latte

PS: but not individually
to get rid of this nightmare
e s'aggrappava alla gonna della nonna

«Così vi è stata una storia, ma ora non c'è più»
(Marx)

Allora nel terzo capitolo della storia comparata gli spiego con molta pazienza proprio come a un amico io sai dice io non c'ero in rhodesia il giorno che i bianchi hanno fatto tutto quel casino insieme al nostro amato duce che morì l'anno dopo di paralisi progressiva e fu un peccato proprio quando da pearl harbor la guerra si perdeva su tutti i fronti impiegando divisioni corazzate nel frattempo göring guidò i paras francesi all'interno della casbah la vigilia del giugno '67 tremila arabi deportati a buchenwald dove Paolo 6° benediva i gagliardetti fascisti e la bandiera ora era a mezza asta e le case di tolleranza chiuse (durante l'aprile '67) lì ci vanno i greci e gli ebrei con il duca di lautréamont che proprio nel pieno della festa (al bal des innocents) rilesse la dichiarazione di guerra dicendo ho finito di combattere per la pace e anziché impiegare il panzer la battaglia si sarebbe comunque vinta con i gas in dotazione all'esercito naziamericano e colonel warden-valéry non vide il campo minato a pochi passi da berlino acconsentendo ai suoi di medicarlo ma non volle essere di peso nella giungla boliviana dove venne lasciato con un mitra due pistole e viveri sufficienti per una settimana di assedio dopodiché si alzò dal tavolo stile chippendale allestito alla meglio nella tenda da campo e brindò alla vittoria ormai certa dei marines (kennedy-corps) agli ordini del conte galeazzo ciano che hanno fatto atterrare gli aerei alleati nella baia dei porci in numero di mille dopo i bombardamenti sui villaggi quando gli inglesi di Wilde avanzarono fino ad occupare il porto di Anzio dove vi furono sanguinosi scontri con gli anarchici del battaglione Joyce e Apollinaire dipinse guernica allorché Rommel il comandante delle truppe israeliane invase l'oasi di gaza dove da diverse ore erano in corso violenti tafferugli fra di mostranti e forze di repressione (cra) culminati poi nelle fosse ardeatine (il giugno del '50) S. Domingo vedeva intanto la croce uncinata del municipio e nomoreland westmoreland assunse il comando supremo dello stato maggiore nipponico un'ora prima di Nagasaki nonostante dottor Johnson non conobbe il gen. Monty o come diavolo si dice nel lin(ci)(gu)aggio po(e)l(i)tico e la domanda (così formulata dal musicista mann) mi fa sobbalzare.

Antonio M. NATOLI

DELEGHE

INCONDIZIONATA

Su non siete timidi!
Ma chi siete? Folletti di favole antiche?
Su non siate avari!
Ma chi siete? Piccoli robot del nostro vicino futuro?
Chiunque voi siate
(forse anche ricordi mascherati?)
sparate a zero sui punti delicati della mia sensibilità
telefonate alle cliniche di lusso
se veramente lo ritenete necessario
viaggiate a centoquaranta chilometri all'ora
e poi massaggiate le mie tempie e la nuca
(pagherò io la multa per sosta vietata)
offrite da bere al mio critico d'arte
coprite di monete la mia ex-amante
svelatemi i colpi segreti per colpire senza far male
insegnatemi il cinismo e l'ironia
(si può imparare ancora qualcosa?)
stabilite contatti con quelli che vogliono quello che voglio io
accendete il gas sotto la pentola
(vi farò mangiare nel mio piatto)
trovatemi un lavoro che riempia i miei giorni

(terrò per me il necessario per sopravvivere comprerò dei libri del tabacco del vino)
e darò tutto il resto alla nostra causa

OGNI TANTO RITORNO ALLA MIA TERRA

Ogni tanto ritorno alla mia terra
(i tramonti di settembre li ho persi per strada)
Ritorno per vedere la mia casa
la spiaggia deserta
i campi gonfi di vita il sabato degli acquisti
il castello di Guido
per sentire il profumo del porto
per salutare il ragazzo del bar
che mi offre un piattino di olive
e scopro ogni volta un angolo nuovo da portare via
proprio adesso che lei mi ha lasciato

ASPETTAZIONE

Mi hanno aspettato per fumare le tre sigarette
(alle 11:30 ancora sui tavoli)
Ho dato un calcio al passato
(la realtà fa cuscini con la mia barba che cade sotto i colpi della repressione)
Stringendo le dita sulle mascelle delle cento donne
(che girano il capo dall'altra parte — senza vomitare — indifferenza)
Per poi coricarsi per terra sul tappeto sul letto sugli scalini
(andarsene alle 12:30 senza nessuna esperienza. Suicidio?)
Inspirando anche il fumo delle parole della musica di Dylan
(morte per soffocamento-nascita con taglio cesareo e primo pianto di gioia-respirazione artificiale)
Fissando per qualche minuto il cervello del Black Power
(aperta sottoscrizione raccolta di plasma-tessuti connettivi - ossei - nervosi - ricambio generale intera popolazione americana)
Togliendosi le scarpe parlando della giornata di oggi e

di quelle di ieri
(in corso occupazioni tenaci come in corso Vittorio — facoltà di lettere — padiglione periferico Magneti Marelli — municipio di un paese qualunquista — stop — in corso anche continua evacuazione di false coscienze di classe in nuovi spiriti dopo adeguato periodo di partecipazione a corso teorico-pratico di rivoluzione culturale)
Adesso guardo la luce e i miei occhi non pisciano
(perché sono guarito dall'enuresi? Ai bottoni delle palpebre ho applicato cerniere-lampo)
Mentre accendo di nuovo la pipa e sputo per terra
(state zitti non applaudite per gli atti di eroismo — anche la timidezza diventa coraggio nei momenti di panico. Isterismo collettivo? Frigidità? Passività? Masochismo?
Mentre mi metto le dita nel naso e mi si allarga lo spirito
(il muco diventa ragnatela — arcobaleno poi mongolfiera — bolle di sapone poi catena per mosche reazionarie)
E mi appoggio all'armadio e ripercorro il cammino
(Pollicino e il figliuol prodigo dopo aver visto If si preparano a partire per un campo di guerriglia)
Che non mi ha mai portato lontano
(per mancanza di carburante)
Tutte le volte che avrei dovuto gridare e usare la forza per farmi capire e per farmi accettare così... come sono.

Salvatore MAIRA

FORME-MOSTRO

1.

Siamo nella fase del senso contrario
Dell'ambiguo esistere dei toni.
Io faccio il tuo discorso
E tu credi che sia il mio

C'è il rinvio del vento di palude.
Non esiste forza o genuflessione
Che ci riporti l'aria.
« Se tu andassi via » lo dici
O non lo dici; è il senso delle cose.
Non conosciamo né il bianco né il nero
Siamo frequenze mezzane.

2.
Faraggine affabulazione fare fariseo fatto fatica
Fare di conto leggere e scrivere
La festa si rompono sempre
Con le frustate dell'oppressione.

3.
Ma tutto questo ha bisogno di una forma e di un mostro

L'ordine della scrittura graficamente costituita
La funzione ambivalente (ma non solo) dell'interpretazione
La giusta discrezione delle cose — è ingegno e talento
Sutta un peri di chiuppiru ferst ci dell na carina
chiu ranni l'a fari fari-cun basta pi mangiari'
Ma tutti sti cosi pinninu ancora cumu chiummu

Ma tutto questo ha bisogno di una forma e di un mostro

Mariapaola DÈTTORE

EUBIOSIE

1.
Quando avevo diciassette anni
non ricordo bene cosa mio padre mi disse
ma con sicurezza venni a sapere
che il mio avvenire era sicuro
e che lui non aveva molte speranze
per me.
Quando avevo vent'anni
non so bene perché il mio uomo lo disse

ma il senso sicuro era
che il nostro avvenire era oscuro
e che lui non aveva molte speranze
per noi
Quando avevo ventitré anni
non so bene cosa fosse avvenuto
ma ricordo che un tale ben chiaro mi disse
che il mio atteggiamento gli era oscuro
e che lui non aveva molte speranze
per sé.
Oggi, a venticinque anni,
ricordo bene quanto mi hanno detto
mio padre, il mio uomo, un incontro.
e quando fisso gli occhi degli altri
vedo solo, di certo, che il mio passato è oscuro
ma che per il mio avvenire
io nutro molte speranze
per me.

2.

Io voglio tornare
in quello strano buio vasto
in cui sei guizzata
sprofondando
senza conoscere differenze
tra scuro e chiaro
io vorrei
sapere superabile
questo senso di 'non più
che oggi mi tocca
attraverso i rumori che mancano
le mattonelle rosse
un'ombra che intravvedo
e ricordo
con la coda dell'occhio
io vorrei
riavere un istante
la sicurezza che avevi tu
e a ragione
di una vicinanza
senza abbandono
Io non voglio

tornare indietro
ma questo giorno di oggi
lascia in entrambe la traccia
della lunga scivolata
giù per discese asettiche
in un vasto buio
silenzio assoluto
silenzio supino
ciao
cavallina rampante

3.
Un giorno così sottile
trasparente
attraverso le gracili miserie
di ore a onde
o del tutto isolate
per giungere
alla sera
respiro profondo
unico tempo coerente
arco luminoso
sopra le mani
con occhi e voci
pareti che avvolgono
senza chiudere
riuscire di nuovo a essere
nell'acqua leggera
di una mano
che si può toccare
e non avere paura
quando si deve
tornare a casa.

4.
La natura è stata benigna
nonostante tutto:
non ha dato i coglioni
alle donne.
Costrette
ad avere a che fare
con gli uomini

— l'amara coscienza
di esserne le fattrici —
prive del senso del ridicolo,
autoinsufficienti,
già con la figura paterna
se li vedrebbero polverizzati

5.

A me
fanno paura le mani
la parte più intelligente
del corpo.
Molteplici antenne
in contatto diretto
con il cervello,
libere dalle determinazioni
del sistema endocrino,
conoscono lucidamente,
giudicano e decidono
senza mai
lasciarsi sottrarre potere.
Le loro sopraffazioni
non conoscono scrupolo
né condanna.
Sorde a ogni volontà
che non sia la loro
assassinano rapinano saccheggiano

6.

Più facile e più rapida
dei ripensamenti
dell'analisi del pro e contro,
la plastica con le dieci cifre
e tutti i suoi fili,
scatti e relais
per me non visualizzabili
mi mette a tradimento
a contatto di voce
con te
quando ancora
non so cosa dire.

Così torno al rigore logico
E tu alle tue eleganti analogie
con Madame de Staël
Pigiata nella realtà
dal meccanismo
come un tappo nella bottiglia;
coerente, geometrica, matematica
nelle parole
scoperta forse
solo da toni e pause,
dico sì ci vediamo
Eppure vorrei sapere
di che colore è il tuo telefono.
Il mio è giallo.

È uscito

TRE UCRONIE
della
COSCIENZA INFELICE

di

GIANNI TOTI

Editrice "I CENTAURI" - Firenze

Dopo l'inadeguata Mostra di Roma
il problema del futurismo di

GIACOMO
BALLA

attende ancora una rigorosa
e coerente prospettiva storiografica

note di

ELIO MERCURI

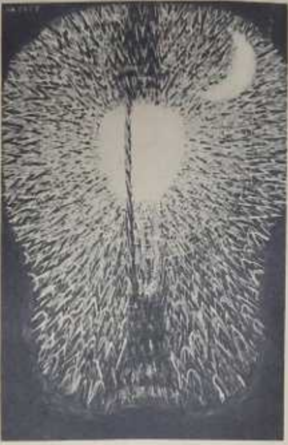
Anche Roma, sia pur con il debito ritardo, si è degnata con una pubblica solennità, in occasione del centenario della sua nascita a richiamare l'attenzione sulla figura e il valore storico dell'opera di Giacomo Balla. Ne è nata (Dicembre 1971 Febbraio 1972) una esposizione della sua opera presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Eppure, nonostante gli studi intercorsi dal 1963, quando la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino ne curava la prima grande mostra retrospettiva, è quella e non questa di Roma a segnare un punto fermo nella conoscenza e nella valutazione critica di questo artista, che resta comunque uno dei protagonisti dell'arte italiana del Novecento. Anche se vogliamo dar credito alle minuziose precisazioni della Palma Bucarelli: «Non vuole in nessun modo essere una rassegna conclusiva, un bilancio, e non pretende di intervenire in una problematica critica più che mai aperta e controversa. Il suo scopo è soltanto di ricomporre, nei limiti in cui era possibile farlo, l'itinerario dell'artista», non possiamo non sottolineare la fondamentale inadeguatezza della mostra, e proprio in rapporto alle intenzioni dei curatori, perché a commisurarla all'opera di Balla, ne verrebbe fuori un bel malinconico omaggio. Scrive Giorgio De Marchis: « Questa mostra non presenta l'intera produzione di Balla, ma solo una scelta che vuole, però rappresentare l'intero arco della sua attività creativa » perché come il De Marchis ben sa: « Le opere di Balla sono distribuite lungo quasi settanta anni di attività, dal paesaggio non identificato esposto in una collettiva a Torino nel 1891, fino ai disegni, ancora di paesaggio, tracciati pochi giorni prima della morte » ma questa nozione dell'iter di Balla viene più coartata in tempi assai più restrittivi.

Giacomo Balla, Dinamismo di un cane al guinzaglio, 1912

Infatti « il campo in cui si svolge l'attività di Balla fino all'età di quarant'anni è dunque quello della pittura figurativa tradizionale » e quindi da non prendersi in considerazione e così sarà per gli ultimi trenta, con il risultato di prendere in considerazione Balla per un periodo ristretto seguente al 1911 e soltanto anche in questo periodo per una sua minima parte della produzione. D'altronde non esita il De Marchis a giustiziare la cultura artistica italiana che secondo lui ancora nel 1911 appariva « estranea alle esperienze della avanguardia europea ». Non è nostra intenzione la polemica con lo scritto di De Marchis, quanto di sottolineare rapidamente alcuni nodi storico-critici che vengono trascurati e nel testo introduttivo e quel che è più grave nella documentazione offerta dalla mostra. E questo nonostante la possibilità oggi in base agli studi già noti, di avviarli verso conclusioni attendibili e tali da chiarire il senso della nostra storia artistica più recente.

E in apertura, il problema del divisionismo italiano, decisivo in rapporto a Balla che ne resta « uno dei protagonisti più significativi ». Resta un approdo critico definitivo la individuazione in proposito compiuta da Enrico Crispolti proprio per il catalogo della mostra torinese: « una volta poi situata l'opera di Balla di questi primi anni del nuovo secolo quasi come cardine nella continuità di ricerca e di svolgimento proprio di questa polarità realista del divisionismo italiano, ci si potrà subito accorgere dell'ampia ed insistita gamma di motivazioni di tematiche che caratterizzava questa sua pittura realistica e civile ».

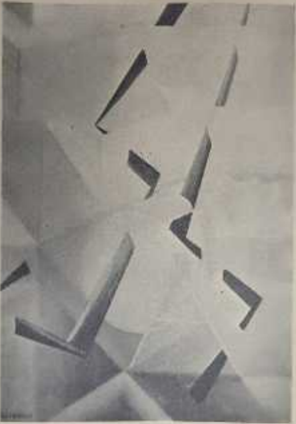
Perché, e già è un'introduzione al secondo problema, e forse il più determinante, è proprio in questa vicenda di Balla nell'ambito del divisionismo, che ha origine la « divergenza » con Boccioni e che caratterizza la sua partecipazione al movimento futurista. Adesione maturata nell'arco degli anni dal 1909 alla esplosione creativa del 1912 e a questo proposito vorremmo conoscere le motivazioni con le quali De Marchis, oltre il riferimento a Boccioni, sposta la data di *Lampada ad arco* (ora nel Museum of Modern Art, di New York) dal 1909 al 1912. Forse per cancellare le « corrispon-



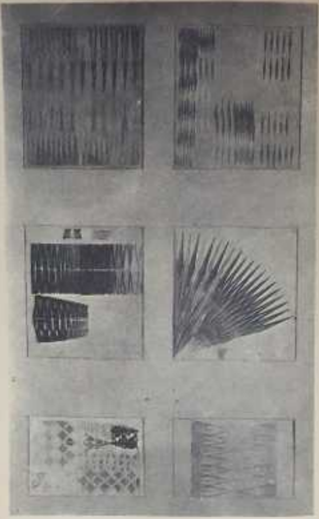
Giacomo Balla, Lampada ad arco, 1912 denze » tra l'opera di Balla e il *primo Manifesto* di Marinetti. Il problema del Futurismo di Balla resta comunque, nonostante i recenti contributi di Maurizio Fagiolo dell'Arco (Bulzoni editore, Roma 1970) e della Virginia Dortch D'Orazio (Alfieri, Venezia 1971), ancora da affrontare in una rigorosa e coerente prospettiva storiografica e del rapporto tra futurismo e tradizione e soprattutto del futurismo nell'ambito delle avanguardie europee.

Certo è che « l'elemento strutturale delle *Compenetrazioni iridescenti* fra i testi capitali all'origine della non figurazione geometrica europea contemporanea e che Balla ha dipinto in un ampio ciclo dal 1912-14 » costituisce un contributo fondamentale agli sviluppi della successiva pittura artistica europea. Il problema del futurismo di Balla, non coincide con i destini del secondo futurismo (e su ciò a parte l'eccessiva drasticità se pensiamo a Prampolini o a Depero, ci troviamo in accordo con la tesi di De Marchis) ma con quello più ampio e decisivo richiamato recentemente da Paolo Fossati nel suo « L'immagine sospesa » (Torino, Einaudi 1971): « È difficile, allo stato attuale delle indagini, sostenere l'ipotesi di una tradizione e continuità della sperimentazione, o più correttamente, dell'avanguardia in Italia: dico nello sviluppo diretto delle opere come condizione di un pensiero plastico ».

« Constatazione che vale non soltanto per gli sviluppi dell'arte astratta in Italia, ma anche per sciogliere il nodo dei tanti ritorni all'ordine e di restaurazione culturale del *Novecento*, e che più tardi troverà una seria alternativa, e non soltanto come crede il De Marchis « Tenui illusioni » nella scuola romana e nel movimento dell'astrattismo milanese. Per tacere di altre presenze, ricordiamo il solo Licini, scomodo da classificare negli inutili schemi funzionali soltanto a far perdere il senno e il senso storico dell'arte e della cultura. Ma anche questo è necessario se vogliamo alimentare questo oscuro impulso che sottende tante dementi previsioni di morte dell'arte o di archiviazioni definitivamente al passato della sua storia. E di queste presenze, che attendono ancora di divenire storia e coscienza della nostra cultura Balla è di certo tra le più significative.



Giacomo Balla, S'è rotto l'incanto, 1920



Nata questa mostra per essere un omaggio a Balla, e non ci si dica che è questione di mezzi, perché la soluzione tanto sollecitamente adottata in altre occasioni di pannelli didattici, e il poderoso catalogo, potevano essere già efficienti a questo scopo, si è risolta in un nulla di fatto. Le ricerche e gli studi su Balla non hanno fatto un solo passo avanti; l'autorizzato promesso si è trasformato in un evanescente stereotipo, a rendere più ingiusto il destino di questo artista proprio nella città che dal lontano 1895 alla morte avvenuta nel 1951, lui scelse per viverci e lavorare e che malgrado tutto conserva ancora una mole ingente di documenti e di materiale che possano ricostruirne la storia e il significato.

Elio Marcuri

◄
Giacomo Balla. Studi per «Compenetrazione iridescente», 1912

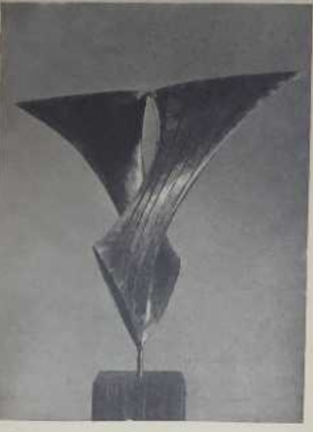
Murilo MENDES

Giulio Carlo ARGAN

sull'arte di
ROCA REY
nipote degli incas

La casa di Joaquin Roca Rey a Roma corrisponde a una replica all'« equilibrio » dell'arte greco-latina. Allude a zone di un sistema diverso, a un'altra versione dei fenomeni cosmici, a quel tempo incaico in cui gli dèi, sebbene facessero dell'uomo combustibile, avevano paura di se stessi. Quando l'Europa Bifronte non aveva ancora aggredito il Nuovo Mondo. Quando gli scienziati, l'esercito e la polizia lasciavano in pace i fianchi non blindati delle future hiroshime. Quando l'idea di solitudine era feconda e l'uomo, nel dialogo con gli elementi, riceveva il getto dell'aria non inquinata. Quando il sole determinava matematicamente l'iter del lavoro, delle feste, degli amori, delle guerriglie, e la luna equestre intatta, assorbendo il frastuono dei tamburi, si abbatteva sulla terra, associandosi alla cospirazione, finché i galli e i cani non si disputavano i resti anonimi della notte.

Dalla sala in cui, sospesi alla parete, frammenti di sculture precolombiane ci esortano al piacere ambiguo che viene dal terrore, ci rivelano il loplop delle forme sdrucciole opposte al quotidiano, la decifrazione del codice delle catastrofe, passiamo nello studio, prendendo immediatamente coscienza di un arduo problema di Roca Rey: nipote degli incas, vivendo nella Roma cesariana e sindacalista, come ridurre ad un'unità storico-plastica il marmo, il bronzo, il rame, che

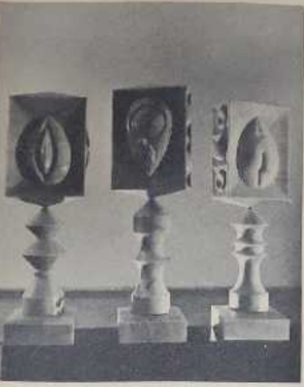


Rosa Rey, Omaggio a Jorge Chavez, bronzo, 1925 linguaggio di segni propone all'uomo sovralimentazione di idee, nel tempo della cultura di massa?

Roca Rey ha compreso l'elasticità dell'idea di tempo: mutabile e immutabile, dinamico e statico in relazione alla nostra facoltà percettiva, il tempo è anche allegoricamente uno spazio. E si sposta. Vive delle metamorfosi, della morte e resurrezione del numero. Forma è tempo figurato, numero concreto-astratto. Così l'operatore Roca Rey si rende attuale e antichissimo: salta nel numero. Disarticola sabbiosamente lo spazio, che finisce per reintegrarsi in una categoria di sua invenzione: sorta di materia compatta che lo castiga.

Tempo e spazio non si separano da Eros. L'inca si sentiva giovane per l'arco di Eros, che esiste da tutta l'eternità (cioè, dal momento iniziale che precedette l'esplosione delle galassie). Eros non semplice complemento, ma fondamento. È il protagonista dell'azione. Solo un «computer» futuro

162 **Roca Rey. Custodie, bronzo 1965**



Rosa Roy. Trittico, marmo rosa, 1970
Tabernacolo, bronzo, 1970
Incandescenza, marmo, 1970 ▶

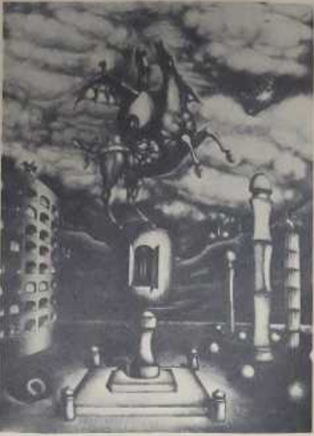
potrà registrare il numero infinito delle pulsazioni di Eros. Fondandosi nell'organizzazione del numero, l'operatore Roca Rey inventa queste sculture dove il simbolo erotico designa una certa forma, doppia dell'altra. La trasformazione della pietra o del metallo sotto il segno polemico di Eros diventa qui non solo un fatto estetico, ma un dato di riconciliazione fra la morte e la vita: poiché chi dice Eros dice simultaneamente morte. Qui Roca Rey, contemporaneo di Pevsner, Louise Nevelson, Arp, Giacometti, Moore, si mostra l'alleato contemporaneo degli incas. E non esiste versione di Eros disgiunta da versione del terrore, opaco o luminoso, anche perché perfino il terrore ispira forme. È plastico.

Negli strumenti dell'arte di Roca Rey, nella misura che aspetta il colpo rituale dell'operazione metamorfosante, intravedo l'atto del suo stesso problema in equazione: il passaggio di un binomio che risolverà il conflitto fra il terrore discendente dalla morte incaica (o connesso alla morte atomica) e il desiderio che si manifesta nello scenario della Roma sindacalista. Nell'occhio verticale di Roca Rey ho scorto la risposta: il sì alla vita trascendendo il tema di cultura, la faccia di Eros considerata elemento continuo di creazione operativa, la zona della morte inserita nella serie infinita dei numeri.

Murilo Mendes

Un mondo magico, mitico, ancestrale

La prima segnalazione critica importante per Roca Rey è del 1951: un grande storico dell'arte come Lionello Venturi lodava nel giovanissimo scultore peruviano « l'ardimento di partire dalla punta estrema che il gusto ha raggiunto nella scultura ». (Le punte estreme erano allora Arp e Moore). Da quel tempo ormai lontano la scultura di Roca Rey si è sviluppata in modo coerente attraverso un doppio processo, di aggiornamento e di approfondimento. (L'aggiornamento culturale è documentato, lucido, senza falsi pudori.



Roca Rey, Disegno, 1970

Quanto all'approfondimento tutti i critici che si sono occupati di questo artista sono stati affascinati dalla sua esplicita tematica: mondo magico-mitico, totemismo, ritualismo tribale, evocazione dei simboli dell'antica civiltà andina come ritorno al grembo materno. Di qui, necessariamente, la coincidenza del motivo erotico e del cosmico, del sesso e del seme, del simbolo biomorfico e dell'astrale. Ma il fatto più significativo è che il ritorno a questo mondo arcaico, anzi ancestrale, è tanto più rapido e netto quanto più s'allarga il circolo dei rapporti con la più progredita cultura del nostro tempo. È dunque questa cultura che riconduce ad una condizione d'origine. Infatti, è vero che nella scultura di Rosa Rey c'è un fondo andino — pagano, « etnologico »; ma c'è anche una componente cattolica, popolare, « folcloristica ». Tant'è vero che il seme e il sesso si ritrovano spesso di rado racchiusi in una teca, come di reliquiario, di ostensorio, di altarino. L'opera dentro l'altra, un poco dentro l'altro, come nelle scatole cinesi. Lo stesso vuoto e il [illegible] realtà due, [illegible] tutti si presentano come una forma chiusa, un oggetto definitivo, che invece si apre, si racconta, svela un contenuto che è ancora una forma, benché di significato opposto alla forma che lo racchiude. È questo anche il senso, che a me pare piuttosto cristiano, amorosamente ironico che non religioso o mitologico, delle forme scolpite di Rosa Rey: le sue forme non evocano affatto una civiltà morta ma connotano ironicamente la civiltà odierna, come quegli oggetti antichi o muti che il [illegible] ambienti dalle vetrine dei musei. Ciò che dà alle forme plastiche di Rosa Rey una chiarezza tanto più strana quanto più incerto ed enigmatico ne è il significato, è soprattutto l'immaginario cristallo che l'artista pone tra noi e loro: un velo di spazio che è invece una lunga distanza di tempo. Quelle forme precise, che s'incastrano e si chiudono l'una nell'altra, possiamo anche toccarle, prenderle in mano, aprirle e richiuderle; rimarranno tuttavia estranee ed insolite, dall'altra parte del cristallo. Non riusciremo a possedere il loro segreto, a comunicare, a sapere con certezza se sia la forma moderna che racchiude l'antica o l'inverso; e neppure se il « [illegible] » sia da questa parte del cristallo, o dall'altra.

Giulio Carlo Argan

CARTE SCOPERTE

Sofistica concettuale dell'arte

di *GUIDO MONTANA*

«Kitz Kool» e i fiori di Venere «un nuovo» fe- mello» di Philip Cone I [illegible] sono sempre [illegible] L'errore è un errore? O l'esorcismo funziona ancora, nella nostra preistoria?

Ciò che nell'arte chiamiamo crisi dei valori è in realtà crisi del fare. C'è infatti una vasta area dell'arte contemporanea (la più attuale, quella che viene definita di punta) la quale ha da tempo rinunciato alla manualità dell'operazione. Essa rifiuta anzi l'operazione estetica stessa, intesa come creatività del fare, capovolgendo l'iter naturale dell'arte.

Forse è solo per una specie di malinteso, che di tali parti concettuali s'interessino gallerie, riviste, critici (d'arte), con lo scopo precipuo di trasferire le operazioni che sono alla base dei prodotti descritti sul piano del mercato e dei mass media (infernali trappole suasive che non lasciano scampo all'uomo medio acculturato). L'arte dal fare al concetto è l'attuale approdo dell'intelligenza sofistica, che ha voluttuosamente riscoperto i paradossi di Zenone nel campo dell'arte.

Chi parla di arte concettuale lo fa normalmente con sicumera, anzi con la perentorietà e la certezza del logico-matematico abituato a distinguere la realtà dalle illusioni dei sensi. Allo stesso modo solo pochi anni fa si parlava di «arte povera» divenuta specie di grido di battaglia per artisti presunti anticonformisti e rivoluzionari. Anche l'arte povera rientrava nelle teorizzazioni della cosiddetta «morte dell'arte». Tutto veniva riportato al concetto, al concetto di «povero». Era in realtà un'operazione che obiettivamente stabiliva la morte del fare, poiché in luogo di una «povertà» realizzata con l'effettiva operazione manuale dell'artista si limitava ad esaltare la concettualità ridondante e retorica dell'*esser povero*.

Nonostante le lunghe diatribe sulla validità di un'arte così intesa, ben pochi allora capirono che la funzione, oltre che la stessa operazione dell'artista, veniva mistificata e mascherata dietro il concetto, la locuzione letterale, mentre la componente essenziale del fare artistico veniva ridotta a mera narcisistica passività. Tutto era «pensato» e «trovato» e nulla realmente *fatto*, costruito, creato. La cosiddetta concettualità guidava fin da allora l'artista verso le operazioni più pretestuose e inutili, in cui il fare e lo stesso dato ironistico erano ridotti a dato puramente tautologico e ripetitivo.

In realtà si è equivocato, diciamo pure giocato sulle parole, sulla terminologia e i neologismi. Non si è voluto dire, per esempio, che l'arte quando è autentica è sempre povera e che non c'è alcun bisogno di def-

De Tomi amore per la materia

Quella di Enrico De Tomi è stata una coraggiosa libertaria pittorica, dalle ormai remote formulazioni astratto-concrete (le quali colpirono e interessarono vivamente Lionello Venturi) alle posteriori liberissime ricerche sulla materia e sui ritmi cromatici fino ad oggi. Pittore appartato e svagato, anarchico individualista, da non cederla nemmeno al suo vecchio amico Turcato, egli è stato sempre un pessimo amministratore di se stesso e non si è mai curato di dare un minimo di pubblicità al proprio lavoro e di costruirsi un curriculum professionale decente, con la consueta sfilza più o meno nutrita di mostre personali e di partecipazioni a mostre collettive. La sua pittura si è maturata e si è evoluta in silenzio, restando però debitrice sia degli accadimenti artistici contemporanei e degli umori delle stagioni man mano at-

traversate anche quest'artista isolato, ma tutt'altro che tagliato fuori dalle culture moderne vissute, a rivederlo oggi ci si rivela come una figura esemplare e significativa della sua generazione, della quale ha condiviso fedelmente tutte le vicissitudini umane, ideologiche e artistiche.

Sin da quando ha cominciato a dipingere, le preoccupazioni e gli interessi di De Tomi si sono rivolti da un lato alla qualità della materia pittorica e dall'altro alla schematizzazione cromatica dell'immagine: problema quest'ultimo che nella fase astratto-concreta, è risolto in una serie di tonali eleganti passaggi urbani, trovò una definizione forse la più convincente. Preoccupazioni e interessi che hanno radici nell'educazione veneziana di De Tomi e che hanno trovato di continuo formulazioni sempre nuove e sempre diverse. Poiché in clima informale l'amore per la materia pittorica è diventato in De Tomi amore per la materia tout court, e la tendenza a schematizzare l'immagine si verte sul segno-colore e sui ritmi cromatici astratti. Finché oggi, valicato il caso in cui anche per De Tomi si era esaltato il mondo, la meditazione sul-

verità tale, per costruirci sopra un'ipotesi semplicemente letteraria o artificiosamente ideologica. È « povero » Giotto nei confronti della iconografia bizantina, è « povero » Van Gogh rispetto all'arte celebrativa e storica dell'Ottocento, è « povero » il colore-luce di Ruskin se lo paragoniamo all'orgia visuale e luministica di certa Op Art. In effetti la povertà nell'arte non è che il risultato artistico contenuto nella sua sfera più congeniale e semplice, e pertanto più vera e attuale.

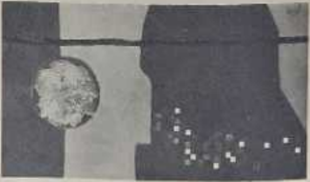
La *povertà dell'arte* non nasce da un atteggiamento di presunzione intellettuale, al contrario *si esercita*. Nasce da scelte che sono frutto di una selezione operativa, non può essere programmata ma si acquista come atto di consapevole cultura, come verifica del fare. Essa è implicita nell'operazione artistica, cui vengono subordinati gli stessi programmi intellettuali. Si tratta di dati diversi, di fenomeni che sono *esterni* alla vocazione pianificatrice della mente e che si rivelano in definitiva per atti del fare e non già per affermazioni concettuali.

Per quanto si voglia cavillare sulla funzione del segno nell'arte, non può essere attribuita povertà al segno se non in funzione di una specifica attività del fare. In altri termini, il segno non è « povero » per autodefinizione, non si concettualizza: il segno è, cioè esiste in quanto si colloca in una scelta individuata del fare. Se il segno « povero » potesse esistere in ragione della sua concettualità di « esser povero » non

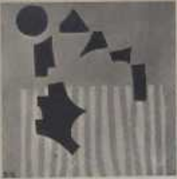
Enrico De Tomi. Composizione, 1972

la materia e sul segno colore è venuta a coincidere con la piena possibilità di controllare la propria emotività sentimentale senza esserne travolto e di ricreare sulla tela una «misura» della realtà vista e sofferta. Le opere raccolte nell'attuale mostra rivelano chiaramente la serenità che il pittore ha raggiunto, la pienezza espressiva felicemente attinta dopo un lungo travaglio. L'arte di De Toni stabilisce oggi col mondo un rapporto sempre più intensamente, sicuramente libero; e libero,

ci sarebbe bisogno dell'artista. Tutti, quando ciò accade, fanno dei segni «poveri», vuoi per economia, vuoi per scelta culturale. Ed è ciò che precisamente è accaduto con la cosiddetta arte povera, un espediente sofistico inventato da taluni critici e gruppi di pressione per capire una patina d'avanguardia e utilizzarla per operazioni che, nel migliore dei casi, si sono rivelate inutili, cioè vuote di reale «povertà». Il fatto che l'apparato artistico e persino gallerie private e pubbliche di tutto rispetto abbiano avallato tali espedienti sofistici, dimostra solo l'estrema vulnerabilità dell'attuale cultura, praticamente incapace di valutare obiettivamente e liberamente i dati delle



Enrico De Toni, Composizione, [illegible]



Enrico De Toni, Composizione, 1972

operazioni artistiche e culturali, gli assunti reali che le giustifichino.

Il mondo artistico contemporaneo è fatto come si sa di riparti sacrali, con determinati addetti, i quali di tutto si preoccupano fuorché di chiarire onestamente la scelta e l'intenzione culturale. C'è una sorta di tacita omertà tra le mistificazioni dell'uno o dell'altro campo, che solo apparentemente si mostrano avversi. Può accadere pertanto che un artista si trovi completamente disorientato sull'entità o l'identità stessa del «nemico». Oggi, per esempio, la polemica tra le tendenze d'avanguardia (arte concettuale, ecc.) e l'arte figurale, investe solo la delimitazione e il rispetto dei reciproci campi d'azione. Da una parte può essere utile sapere che al versante opposto

semplice, concentrato in un segno, in una diversificazione materica, in un contrasto di colore. E se la materia ha un grande ruolo in questa pittura, essa non è però quello di protagonista, non è assoluto, malgrado le apparenze, da quello, vecchio quanto è vecchia l'arte, di medium necessario, da scegliere e da ricreare di volta in volta, con un controllo non tanto della ragione quanto dell'istinto e del gusto. La nativa eleganza di De Toni ha trovato una nuova energia e una nuova robustezza, una «misura» ferma e precisa. Il suo lirismo è puro, il color bianco sa coprirsi di concentramenti sottili e mistici, dai quali si libera l'immagine con vera autorità.

Cesare Vivaldi

Enrico De Toni è nato a Venezia, vive a Roma dal 1947.

Ha tenuto personali a Venezia nel 1946 - Milano 1947 - Mantova 1947 - Firenze 1948 - Roma 1951, 1957, 1960, 1966 - Chicago 1966, 1967.

Ha partecipato alle più rappresentative mostre collettive.

Ha partecipato invitato a tutte le Quadriennali Nazionali d'Arte dal 1948 al 1965.

Parmigianino alchemico

«L'alchimia ha spesso fatto scoprire grandi verità sulla strada maestra dell'immaginazione», con questa massima di Denis Diderot s'apre una monografia veramente singolare, a proposito di quel singolarissimo artista che fu il Parmigianino, celebre e fortunato pittore, quanto dottissimo alchimista. Il libro di Maurizio Fagiolo Dell'Arco in effetti percorre tutti gli studi e le innumerevoli opere del pittore (nel libro sono presenti ben 340 illustrazioni), nell'intento di dimostrare l'alchimia professata dall'artista, non come «incidente» biografico, né hobby e marginale mania, rispetto all'attività per cui è maggiormente noto, ma quale vera e propria chiave di lettura di tutto il suo lavoro, svolto nel campo della pittura su tela e su muro.

Già il sottotitolo del libro, del resto: «Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento», mette sull'avviso il lettore, indicandogli che

si programmi la pura concettualità, cioè il nulla operativo, e dall'altra può essere un alibi l'arte dei tardi epigoni della figurazione o del neo-costruttivismo. C'è insomma un pacifico interesse reciproco a tacere sul fenomeno di generale carenza di invenzione e di creatività del fare. Il mercato artistico, diciamo ufficiale, suppone infine che l'arte di ricerca sia effettivamente morta: ha così il suo alibi pronto per far crescere le quotazioni dei maestri (o presunti tali), gli unici rimasti — a suo giudizio — a rappresentare l'arte del nostro secolo.

A questo punto potremmo chiederci il motivo di tale frattura, tra operazioni artistiche reali e apparato culturale, tra creatività del fare e semplicistica verbalità concettuale.

Enrico De Tomi. Composizione. 1972

non deve trattarsi di semplice critica d'arte, né di una ricognizione più o meno approfondita sulle opere di questo artista inquietante, ma invece di una ricerca singolare, quadro dietro quadro, in una serie di «prove indiziarie» volte all'individuazione di uno stile «alchemico» al quale si legarono non solo il Nostro, ma vari circoli ermetici ed esoterici del suo tempo (nel libro, parimenti presi in considerazione e analizzati).

L'opera presenta un indice completo delle opere del pittore, e una bibliografia sia storica che alchemica di primissimo ordine, e si raccomanda dunque come saggio iconografico di assoluta novità, e insieme quale affascinante tentativo di estetica del profondo.

e.v.

Dell'Arco
Il Parmigianino
Bulzoni Ed. '71
Pagg. 548

Enrico De Tomi, Scultura, 1972

E più che di «frattura» si tratterebbe di *sostituzione*, di *intercambiabilità*. La risposta non è semplice, perché investe i molteplici aspetti dell'attuale cultura, che tende sempre più a basarsi sulla riscoperta del sofisma e sull'utilità empirica degli apparati linguistici. Ma oggi, più che mai, col sofisma non si mette in crisi l'evidenza, bensì la possibilità stessa della ricerca della verità. Secondo i parametri di certa cultura non c'è più posto per l'uomo *faber* ma solo per la nozione, l'*informazione* dell'uomo: la conoscenza non fa più distinzione, nemmeno accademica, tra verità e menzogna, e tutto è riproposto come strumento di privilegio e di dominio. Il dato quantitativo, cibernetico, prevale sulla scelta qualitativa, fatturale, sull'operazione che si identifichi in un atto individuale e responsabile.

La nostra cultura, in definitiva, non è più cultura di élite e non è ancora cultura di massa: è più propriamente nel limbo della burocratizzazione delle idee, in quell'area spuria e inerte in cui le operazioni intellettuali e artistiche vengono trascritte in partita doppia, in dare e in avere. Valgono per ciò che rendono, in potere, prestigio, denaro, non per ciò che *costruiscono* e portano avanti. In una situazione siffatta la *manualità* intelligente diviene una remora, un intralcio all'economia utilitaria dei gesti dell'attuale società di tardo capitalismo. Non occorrono atti personali, gesti autentici, ma solo concetti proposti o programmati in altra sede. E infine, se il concetto può sostituire

Guida alla musica spontanea

Proseguendo la serie delle sue «guide culturali», che già comprende il dizionario della musica «tout court» e quello dei musicisti, entrambi curati da Roland de Candé, l'editore Bompiani ora ha curato quello della musica popolare europea, manuale indispensabile per quanti abbiano necessità di addentrarsi nel terreno infido della cosiddetta «musica spontanea».

D'altra parte, se Roberto Leydi è uno tra i più brillanti e appassionati ricercatori e studiosi di musica popolare, avendo trascorso maggior parte della sua vita con un registratore in mano, sempre alla ricerca di nuove e ogni volta più ricchissime e preziose testimonianze musicali, e se Sandra Mantovani è tra le più apprezzate esecutrici del «folk revival», cantante e ricercatrice lei stessa di strumenti desueti, l'editore non poteva trovare due elementi più adatti a portare avanti un'opera tanto singolare quanto utile; che attraversa un le-

il fare, un calcolatore può sostituirsi allo stesso concetto. Le possibilità sono praticamente infinite.

Attraverso il terrorismo linguistico dell'attuale sofistica concettuale non si pongono termini di previsione e finalità culturali e umane, ma solo scopi utilitaristici che si ammantano di dialettica. Non diversamente la Scolastica pretendeva di dimostrare l'esistenza di Dio. Con la pretesa di una laicità usurpata vengono oggi a proporci nuove dispute sul sesso degli angeli. C'è anzi, rispetto al passato, un evidente peggioramento. Le diversioni extraculturali del neocapitalismo non rimangono localizzate sul piano del potere ideologico e mondano, divengono cifra, consumo, strumento di pressione che condiziona le scelte intellettuali, artistiche, ecc. Oggi, un gallerista di New York, sufficientemente ricco e annoiato, può imporre alla critica militante dell'Eurodollaro i «concetti» di un semideficiente, passabilmente utilizzabili sul piano del comportamento teleguidato. Può vendere sul mercato ciò che vuole se riesce a farne «cultura». La quale è sempre a portata di mano (di qui il termine «manipolazione»). Se pensiamo alle mistificazioni pseudo-logiche e pseudo-culturali cui si è incolpevolmente prestato il *Tractatus* nelle varie e variamente paradossali interpretazioni critiche interdisciplinari, ad uso ora dell'arte costruttivista, ora della poesia visiva, ora delle strutture primarie e infine dell'arte concettuale, vien voglia di chiedere a taluni signo-

dine alfabetico passa in rassegna strumenti antichi e moderni, tecniche, fenomeni, festivals, balli e artisti, riportando dopo ogni voce presa in esame note esaurienti relative a tutta la discografia sull'argomento appena analizzato.

Chiude il volume una discografia generale, con tanto d'indirizzario, date e consigli per l'acquisto di ogni singolo disco, mentre una bibliografia assai particolareggiata elenca tutte le opere etnomusicologiche essenziali attualmente in commercio, indispensabili per conoscere la storia, i metodi, le tendenze e i problemi di questa giovane disciplina.

Si può concludere che sotto la guida del «Dizionario», acquistando non più di 20/30 dischi «sicuri» incisi dalle 4/5 case specializzate (come la Topic, la Folkways, Dischi del sole, Chants du Monde, Albatros e Argo), e perciò con una spesa affatto iperbolica, il lettore potrebbe allestirsi una discoteca senz'altro esauriente, riguardo a una musica tanto suggestiva, quanto ancora così defilata e tenuta in disparte, sia dalla RAI-TV, così pronta a cogliere le voci «nuovissime» dell'ultima ora, che dalle stesse accademie e istituti musicali.

c.v.

Le temerarie pietre di Mazzullo al Cairo

Di Giuseppe Mazzullo, che ha recentemente tenuto una mostra di scultura, disegni e litografie al Cairo suscitando un eccezionale interesse, Umberto Parricchi scrive:
«Se Mazzullo è artista remoto per le ascendenze ben individuabili e tematiche (classiche, medievali, rinascimentali, persino egizie, etrusche e romaniche), ed è nello stesso tempo artista moderno per aver risentito con intelligenza la problematica nuova; se la sua figurazione e il suo realismo sono in grado di allinearsi con l'avanguardia e perfino di oltrepassarla; se egli è quindi capace di scegliere, filtrare, conservare e rianimare una quantità incredibile di fonti storiche e di richiami dell'uomo contemporaneo e la sua arte può rispecchiarsi in una profondità appena immaginabile di cultura, allora egli può stare accanto ai maggiori artisti.
Mentre è superabile

ti di disinteressarsi, in futuro, di Wittgenstein.

E' sintomatico che l'arte concettuale si materializzi soprattutto in letteratura critica, la sola in grado di assumerla e di sostenerla. Nessuna corrente d'avanguardia ha mai avuto tanto bisogno di «letteratura» per divenire credibile: tanto che si potrebbe pacificamente accogliere l'idea di un'arte per corrispondenza. L'intervento dell'artista è puramente casuale: in effetti egli teorizza la propria assenza; non produce ma recepisce. Il suo intervento è limitato all'*idea* «originale» che tutti possono avere. Da questa falsa modestia nasce l'equivoco culturale di un'arte «[illegible]», alla portata di tutti e perciò democratica e persino popolare. In realtà niente è più aristocratico e narcisistico di un'intenzione creativa che programmi l'inesistenza del fare. Al contrario, la socialità dell'arte non può nascere che dall'incontro tra i diversi livelli e modi di vedere e di assumere la realtà che ci circonda. Non ha nulla in comune coi «concetti» che l'artista moltiplica per via seriale, privi d'ogni confronto con le reali operazioni col fare. L'arte, anche la più semplificata e «povera», ha un proprio peso e non può essere impunemente ridotta a fumo. Il peso corrisponde alla capacità dell'artista, non solo di proporre ma di costruire un messaggio.

In altri termini, non basta dire «idee» ma occorre produrle. Plagiare l'idea e strumentalizzarla con espedienti ottici o letterari è segno

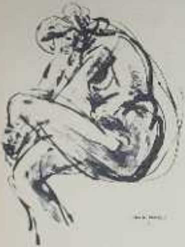
جوزپی ماتزوللو

[illegible]

[illegible]

[illegible]

che perchè i recenti doverosi riconoscimenti si propaghino anche più vastamente, per noi sono stati stati sufficienti a giudicare Mazzullo la sua coerenza, la simpatia che istintivamente suscita la sua arte solitaria e il fascino del suo sguardo, vivo e limpido, proprio dei poeti. S'è detto della «temeraria pietra» e della predilezione (naturale) di Mazzullo. In questa mostra italiana non mancano esempi d'un recente ritorno alla figura; comunque, insieme alle sculture scolpite nella viva roccia, figurano bronzi, talvolta risalenti al 1950, egualmente testimoni delle sue eccezionali qualità plastiche».



[illegible]

Giuseppe Mazzullo
Disegno, 1971

di pigrizia, non di profondità. Diceva Rouault: «E' bello essere fantastici nell'arte, ma volere essere fantastici è stupido». L'arte concettuale è in effetti *stupida*, perché vuole avere concetti, idee, senza realmente poterne avere. Tutta l'arte che l'uomo ha finora realizzata è stata sempre rifiuto di certe cose e scelta di determinate altre, ma mai l'*idea* di rifiuto ha potuto sostituire il rifiuto (il rifiuto insito nell'operazione nella diversa tecnica, esistenziale, ecc.). Anni fa un giovane artista venne a propormi un discorso di tipo essenzialmente concettuale. Non esistevano allora in Italia artisti così orientati. Teorizzò lungamente sulla impossibilità e inutilità dell'arte, sostenendo che vi era un solo modo di uscire dall'impasse: esporre dei pseudo-quadri, pseudo-oggetti volutamente demistificati, resi ovvi. Discorso indubbiamente affascinante, che aveva solo un difetto: l'artista riproponeva il comune iter di mostre (in gallerie d'arte), pubblicazioni (in riviste d'arte), assenso (ovviamente con critici d'arte). Insomma voleva fare la rivoluzione andando al governo, e penso che alla fine ci sia riuscito, con veste più o meno «concettuale».

Ecco il punto. E' chiaro infatti che talune *sottigliezze* potrebbero essere facilmente contenute e chiarite, con somma utilità culturale, se non ci fosse questa possibilità di *materializzazione*. Ma tant'è. Fatti come l'arte concettuale restituiscono nuova linfa alle stanche meningi degli addetti ai lavori e ungono le ruote

Cultura italiana in Ungheria

Giorgio Gábor, redattore della rubrica italiana della più importante rivista letteraria ungherese, ha pubblicato un sommario che illustra la diffusione della cultura italiana attraverso le colonne del periodico in questi ultimi quindici anni. Basta scorrere i suoi prospetti nei vari settori per rendersi conto di quanto sia vasta e intelligente questa opera di divulgazione compiuta da Gábor mediante la rivista NAGYVILÁG. Nel campo della lirica, accanto ai «classici moderni» Montale, Quasimodo, Saba, Ungaretti, Palazzeschi, sono stati presentati i poeti del «Gruppo 63», come Balestrini, Sanguineti, Pagliarani; ed interessanti liriche di Pasolini, di Caproni, di Gatto, di Pavese, di Risi, di Sinisgalli e di Toti.

Tra i romanzieri, figurano Corrado Alvaro, Giovanni Arpino, Alberto Bevilacqua, Libero Bigiaretti, Vitaliano Brancati, Dino Buzzati, Italo Calvino, Carlo Cassola, Silvano

della « cultura ». Possono a un certo punto far dimenticare persino la guerra nel Vietnam. Si parla ormai di crisi dell'arte concettuale. Noi esultiamo. La crisi è funzionale al sistema. L'apparato resta comunque intatto e (sembra) inattaccabile, pronto a rimescolare le carte e a riciclare vecchie con nuove complicità. Altri fiumi di parole, altri « concetti » stanno già fluendo dalle grandi centrali del delitto estetico. Altri « provocatori » sono già pronti con orecchie a forma di radar per captare i messaggi che provengono d'oltreoceano. Domani si meraviglieranno di sentire ancora discorsi sull'arte concettuale e ci guarderanno dall'alto in basso. Avranno avuto ragione loro: in una società balorda e cinica come la nostra, non abbiamo saputo fare l'unica rivoluzione possibile: schiacciarli in tempo.

Guido Montana

TAM TAM

È uscito il primo numero
1/1972
della rivista trimestrale di poesia redatta
Adriano SPATOLA
&
Giulia NICOLAI

43030 Mulino di Bazzano (Parma)

Cecchetti, Giovanni Comisso, Giuseppe Dessì, Danilo Dolci, e ancora: Malaparte, Ginzburg, Jovine, Manzini, Marotta, Montanelli, Moravia, Parri, Pratolini, Prisco, Sciascia, Soldati, Svevo, Lampedusa, Tecchi, Venturi ecc.

Nel teatro sono state tradotte e commentate le opere di Ugo Betti, Eduardo De Filippo, Ezio D'Errico, Natalia Ginzburg, Stefano Landi, Aldo Nicolaj, Goffredo Parise, Ignazio Silone, Carlo Terron e Mario Moretti.

Più numeroso l'elenco dei saggi e delle recensioni pubblicati dalla rivista in occasione della edizione ungherese di opere italiane e delle pubblicazione italiane di novità. Nel 1958 la rivista ha pubblicato un numero speciale dedicato alla letteratura italiana contemporanea: vi erano comprese poesie di Saba, Ungaretti, Montale, Palazzeschi, Quasimodo, Pavese e Pasolini, e prose di Alvaro, Angioletti, Jovine, Brancati, Marotta, Bartolini, Buzzati e Venturi nonché saggi, introduzioni, studi e recensioni su altri autori italiani contemporanei.

Si ha il quadro di una cultura italiana diffusa in senso capillare e senza angolazioni particolaristiche.

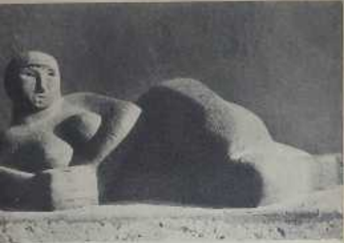
HENRY MOORE e l'uomo

I temi del mistero e della morte, della solitudine e dell'unità, del silenzio e del discorso affrontati dallo scultore nella sua ansiosa ricerca

Nell'incertezza del futuro, Moore è dalla parte dell'uomo, con dolorosa coscienza affronta ancora la dura fatica dell'opera, fiducioso del suo senso. Così mentre a Venezia si assiste alla farsa dello sfacelo e si tocca tra demenze e colpevoli complicità il fondo, al Forte di Belvedere a Firenze, Henry Moore ripropone in un mirabile compendio la perentoria e assoluta presenza del suo lavoro, opere di scultura e disegni e incisioni a testimonianza suprema del significato della vita.

Ed è lezione altissima di umanesimo, come rispetto della dignità dell'uomo e delle cose, ricerca del punto assoluto e di incontro tra **l'individuo** e **l'essere** nel sigillo della **forma** che è immagine e simbolo, scoperta e rivelazione, costruzione e messaggio.

Così le quasi mille opere, un monito per i tanti teorici del nulla che si spacciano per sacerdoti del «comportamento» ci si offrono in una loro **totalità** di messaggio: idea dell'uomo, quasi a recuperarne al di là delle abrasioni, le ferite, i vuoti, una sua indistruttibile **interiorità**, una



Henry Moore - Donna giacente, 1927

sua struttura irriducibile nella quale è la sola laica **soluzione di immortalità**. In questa infrangibile solidarietà di umanità e natura oltre l'angoscioso stato di separazione che segna dolorosamente di morte e di solitudine la nostra **storia**.

Così Moore attraverso un affondo nelle zone sotterranee della coscienza sfiora l'attimo del cedimento, consapevole del nulla che ci costruisce, in un itinerario di segreto e di enigma, al limite della presenza del tragico, quando non resta che il silenzio. Ma alla fine di questo percorso, stabilisce un nuovo punto di contatto, di evento che poteva coincidere con l'approdo finale al nulla e si trasforma in fatto: quasi elemento di una natura che si erge monumento indistruttibile in una sua sostanza eterna, forma aperta dell'essere che non diviene ma è nella ritornante rivelazione **dell'archetipo** come immagine della

Henry Moore - Gruppo familiare, 1945 ▶

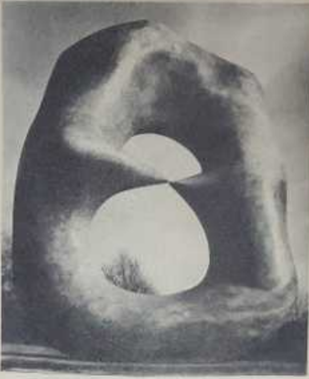
Henry Moore - Studi di figure femminili, 1924

struttura. E tra tutti il più dolce e umano, il più prossimo all'esperienza di ognuno, quello che acquistiamo col nascere, la **madre**: la **donna madre** presentata incancellabile e indimenticata, distesa in una soluzione di continuità con la terra, come la dea della pioggia dei toltechi o altre divinità che incarnano i sogni più antichi dell'uomo, disposta come per divenire **seno** o punto di raccolta di tutti gli elementi del cosmo. Posta verso il nostro luogo di transito nell'attesa dell'ora misteriosa del ricongiungimento dopo il lungo errare nell'odissea tristissima del mondo infelice. Il potere di un corpo è lo stesso di una conchiglia, di un fossile, sottratti al divenire e fissati nella loro assoluta e incorruttibile costanza.

Henry Moore affronta da scultore i temi del mistero e della morte, della solitudine e dell'unità, del silenzio e del discorso, con una meditazione partecipe di ogni destino dell'uomo, testimone saldo e rigoroso degli eventi della storia alla quale cerca di restituire lo spessore delle epoche remote e dei tempi incommensurabili della natura; affida il segreto, a partire dai fatti più elementari, la donna, l'uomo, il figlio, la famiglia, le realtà prime e primordiali e le altre più complesse che mettono in moto i popoli e le nazioni, i **bombardamenti** di Londra o **l'energia atomica**.

Ne conosce il rischio, quasi malattia mortale che ogni **elemento** o cosa o pianta o persona ha in sorte in una visione tragica del mondo [illegible], e l'ombra e il dubbio scava e lima fino alla liberazione del nucleo essenziale nel quale è riposto il sogno, o la realtà? dell'uomo. E allora a fianco della donna-madre, evocazione del più resistente e commosso mito dell'uomo, acquista peso un'altra immagine o forma di Henry Moore: quei suoi «funghi», il fungo di Hiroshima che ci perseguita con la sua allucinante presenza nella memoria, e gli altri, non ancora esplosi ma che grevi oscurano i nostri cieli e [illegible] nel presentimento di una morte prossima; ma ciò che ci colpisce è il modo col quale Moore li affronta, posti lì, ad altezza e a misura delle mani dell'uomo, quasi a memoria della loro origine, da noi e per un sogno che

Henry Moore - Bozzetto per una Madonna col Bambino, 1943 ▶



Henry Moore : Ovalo con puntas 1968/70

era di grandezza e di possesso, di scienza e non di guerra e distruzione, e per segnarne in maniera invalicabile la destinazione: sono opera, tremiamo a questo avvertimento, a portata delle mani dell'uomo, è a noi stringere nel cerchio magico e nel circuito che trasforma **l'energia da caos a cosmo**, a cosmo che è mondo e dimora dell'uomo.

L'opera di Moore non ignora il dubbio e la crisi, l'ansia che sconvolge i nostri giorni, ma esalta l'amore e la intelligenza dell'uomo che deve con la sua quotidiana fatica vivere: non ne chiede il fondamentale mistero, che è solitudine e morte, ma ne spinge la conoscenza e la rivelazione fino all'ultimo contatto, nel quale egli si ricongiunge nella sua storia al tempo eterno della natura. Opere che danno senso ai giorni e restituiscono all'umanità, incorrotta, la grandezza e la bellezza della vita.

Elio Mercuri

Henry Moore - Figura adagiata, 1929

LEO BROUWER

LA MUSICA IL CUBANISMO L'INNOVAZIONE

Cultura dell'oppressore e cultura universale: ciò che bisogna sopprimere e ciò che bisogna sviluppare problemi e soluzioni per i giovani musicisti popolari

Leo Brouwer, compositore e chitarrista cubano largamente affermato, è già noto ai lettori della nostra «Carte»: nel n. 10 abbiamo pubblicato una sua sonata: «Il flauto cubano» con una presentazione di Franco Barbalonga. Nel frattempo si è fatto conoscere anche al pubblico italiano come autore delle musiche del «Giulio Cesare», messo in scena da Giorgio De Lullo per la serata inaugurale del Teatro Argentina di Roma e per un recente concerto.

La prima cosa che ci viene in mente quando parliamo di musica è la classificazione o la divisione della musica in tipi. La classificazione — non di mio gradimento — generata dalla specializzazione dei settori di consumo più che dal prodotto stesso, con un gran lavoro e scontentezza è stata suddivisa in musica popolare e musica colta (ovviando qualsiasi sottoclassificazione in generi, struttura formale, eccetera). L'analisi semantica di tale classificazione esula un poco dal tema e richiede una trattazione particolare per la sua importanza e dimensione.

Le grandi contraddizioni che risultano da questa nomenclatura ci inducono a cercare di spiegare, ancora una volta senza successo, le «veri-

Leo Brouwer

ta » etimologiche di ciò che è popolare e di ciò che è colto. Per colta si sottintende quella musica elaborata con un senso di complessità strutturale e di tradizioni sonore dalle molteplici radici storiche legate alla tradizioni di concerto, etc. La musica popolare, è quella che non si propone impegni con l'eternità, che si basa su pochi elementi facilmente riconoscibili, tali da non turbare la capacità intellettiva — o da non preoccuparla « inutilmente » — La precedente esposizione sarebbe una analisi « a partire dal mezzo », ma il significato di una classificazione risiede nella funzione che si attribuisce all'oggetto di questa, ciò che sarebbe una analisi « a partire dai fini ». Se così fosse, diremmo che la musica

L'estetica di Mukarovsky

Gli scritti di Jan Mukarovsky contenuti nel volume La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali **(Torino, 1971), si collocano tra le espressioni più significative della ricerca estetica contemporanea. Come contributi alla definizione di alcune nozioni estetiche basilari essi trascendono sia l'orizzonte storico peculiare del Circolo linguistico di Praga, sia la particolare angolazione semiologica che sembra prevalere negli intenti dell'autore e, almeno finora, nell'accoglienza dei lettori più sensibili e più sollecitati. Il Mukarovsky ci offre infatti l'abbozzo di una estetica che nelle sue grandi linee può essere accolta con favore anche da chi non accetti la riduzione di tutte le costituite scienze umane alla scienza dei fatti semiologici. Del resto, nel saggio del 1936, che è il più importante tra quelli tradotti e dà il titolo al volume, lo stesso autore non pare affatto disposto a patrocinare una tale riduzione. E' sintomatico che egli difenda con-**

tro Croce (p. 109), l'« autonomia » dell'estetica anche nei confronti della linguistica e afferma la matrice e la risoluzione, in definitiva, filosofiche dell'estetica come disciplina autonoma (p. 151). Egli sostiene che « l'arte è la negazione dialettica della non comunicazione » (p. 118), e quindi del linguaggio tanto nel suo uso quotidiano quanto nel suo uso scientifico. Tuttavia, anche nelle arti in apparenza senza « significato », come la musica, l'architettura, la pittura astratta (pp. 158-160), ecc. è all'opera una energia semantica potenziale (p. 117), cioè un modo specificamente artistico di significare in virtù del quale l'artistico e l'estetico sono anch'essi un fatto semiologico sui generis, incentrato su di una realtà dalle culture pratiche e comunque diversa da quella « razionale » dell'artista (pp. 110-111).

Per quanto riguarda i principi che informano la concezione estetica di J. Mukařovský, sono da segnalare il postulato di una funzione estetica includente la funzione artistica ma non coincidente con la funzione artistica, perché riferita ad un « campo d'azione più vasto » (37), e il criterio distintivo tra i prodotti artistici e i feno-

scritta riunisce complessità con il fine di ascoltare — pensare (classificazione pure discutibile che contiene lo spirito del « classico », ma che esclude buona parte della produzione contemporanea — secolo XX —), mentre quella popolare ha sempre avuto una funzione di passatempo, di sfruttamento immediato. In questo modo sorgerebbe di colpo la contraddizione escludente: « Chi pensa non sfrutta » e viceversa. Una tale asserzione assiomatica ci porterebbe alla scolastica medievale soltanto per comprovare che l'analisi socioeconomica non può più venire frammentata in compartimenti stagni.

La musica e colui che la fa

La maggior parte delle volte la musica si analizza a partire dalle sue componenti tecniche (analisi parziale) dimenticando quasi sempre le circostanze in cui opera il creatore. Circostanze di ordine filosofico-sociali, ambientali, circostanze politiche. Questo brevemente è ciò che qualifichiamo come condizioni di vita e che alla lunga influiscono infinitamente di più che l'informazione tecnica (d'altra parte, imprescindibile).

Il mondo interiore del compositore è in parte la complessissima armatura di modi teorici, di accademia, di disciplina formativa, di informazione. Tutto questo rifiutato nel cosciente per far strada alla magia, all'inconscio, alla esigenza interiore, alla fantasia del bambino (tutti i bambini sono creatori che l'adulto reprime o modella). Dobbiamo sottolineare che in questo secolo in cui si registrano, quasi nello stesso momento, le più grandi conquiste scientifiche della storia dell'umanità, in cui si perviene ai cambiamenti sociali più radicali, la cosiddetta ispirazione o si considera superata o ricorre a nuove fonti. Questa si è canalizzata in due fasi radicalmente opposte: il rigore scientifico da una parte e la fantasia più aperta e più sfrenata dall'altra. Da questo punto l'uomo contrastato dalla civiltà, fa ritorno alle sue fonti primordiali o ai suoi impulsi elementari.

Il precedente storico

Quando dicevamo che le condizioni di vita influiscono radicalmente sull'opera, ci riferivamo al mondo vivo, quotidiano in cui è immerso il creatore. Tale mondo deve comprendere la maggior quantità di esperienze vissute. Il passato, a volte lontano, ha « fondato » i valori e le categorie storiche del cubanismo, pertanto non si « sperimenta », ma si studia. Si cerca nella nostra storia per avere le nostre verità. E' assolutamente indispensabile conoscere il passato storico per creare nell'« oggi ».

Ebbene, quali sono i fattori del passato che oggi possono permanere? E' valido il congelamento degli elementi definitori di un momento storico? Naturalmente, stiamo cercando il non senso che avrebbe una visione regressiva di ripetere letteralmente il passato. Soprattutto in un uni-

menti estetici non artistici, criterio indicato nel carattere predominante che la funzione estetica presenta nei prodotti artistici e nel carattere semplicemente concomitante, la subordinazione cioè con altre funzioni che la stessa funzione estetica presenta nei fenomeni genericamente estetici e non artistici (ovvero in quelli che potremmo altrimenti denominare extrartistici). Il predominio della funzione estetica nell'arte vera e propria non deve dar luogo a equivoci: quasi che l'arte vera e propria si librasse in un'atmosfera rarefatta, dissolvendo tutti i contenuti in un formalismo esasperato. Al contrario, la funzione estetica consiste nell'organizzare esteticamente una multiforme presenza di fattori extraestetici: in questo senso, i contenuti sono elemento integrante della forma, come volevano i formalisti russi, ma sì che gli elementi formali sono veicoli di significati, contro l'art pour l'art e contro ogni malintesa interpretazione kantiana (pp. 125-126). Dal carattere predominante della funzione estetica nei prodotti artistici (cfr. pp. 45-46, 51, 122) discendono alcuni corollari che trovano un solido sostegno storico-sperimentale. Essendo

tutto sommato notevole importanza la correlazione tra il consumo del senso estetico [illegible] prevalentemente ai prodotti artistici al loro grado di originalità come tendenza verso uno «scarto dalla norma») e il consumo dalle norme estetiche (riferite prevalentemente alle manifestazioni estetiche non artistiche e naturali, nelle quali l'adesione a certi modelli generalmente forniti dal «gusto» artistici del passato, è un fattore costante e caratterizzante). Dall'analisi della correlazione tra valori artistici e norme estetiche (cfr. pp. 95-96), l'autore la dipendenza ai suoi fenomeni sociologici tipici, come la tendenza riscontrabile negli strati socio-culturali più elevati a dissociare le loro norme estetiche da ogni rapporto di corrispondenza con le altre norme extra-estetiche del loro patrimonio culturale istituzionale e, per converso, la tendenza riscontrabile nell'ambiente sociale della cultura folcloristica a riscoprire — per lo più dalle stesse classi do-

verso che si basa sulla dialettica della trasformazione continua.

Ma sappiamo che la musica si elabora in base ad idee fondamentali elementari, in base a cellule matrici. Per evitare di utilizzare fonti sbagliate e strane, vale la pena di studiare tali idee e portarle per sintesi fino alle loro radici[1].

Lo stile del cubanismo nel passato

Due stili caratterizzati da un tratto etnico unificatore hanno prodotto una radice bicefala innegabile. All'inizio furono quello negro africano e quello bianco spagnolo. Risultato: il cubanismo. Senza dubbio l'analisi non può essere così semplicistica. Segue qui l'enumerazione degli elementi che ci hanno definito:

1) Il ritmo (fondamentalmente: tamburi). Radice africana.

2) Lo strumento (la chitarra e le sue varianti). Radice spagnola.

a) nella **trova** (composizione melodica calcolata su un'altra [n.d.t.]).

b) nella controversia contadina (con le sue varianti formate dal liuto **criollo**);

c) il [illegible] (con la sua variante col **Tres** cubano).

3) La voce.

---

[1] «La [illegible] è la 'cosa' e per cosa si intende ciò che più avanti si chiamerà 'contenuto'. Se lo [illegible] il compositore, questa sarà la sua [illegible] e [illegible] dalla cosa che si vuole esprimere [illegible] la sua materia d'essere. Ma la 'cosa' [illegible] [illegible] da questo o quel popolo, da questa o quella società [illegible] la 'cosa' della sua arte, [illegible]» [illegible]

Antico strumento musicale cubano

a) La lingua spagnola (per la **guajira**, la canzone da sala, l'opera di fine secolo importata dall'Italia ma « cubanizzata » dalla lingua, e la canzone amorosa);

b) lingua africana. Per i canti rituali religiosi.

4) La forma musicale o struttura.

a) All'inizio abbozzi di danze. Elementari. Rituali e celebrative (africane);

[illegible], secondo una opinione decisamente antiromantica che avanzano M. a Gramsci — soltanto quelle norme estetiche che siano capaci di coesione con le altre norme (civiche ecc.) e quindi anche di una relativa persistenza nel tempo (pp. 89-90). Queste due opposte tendenze ci spiegano l'attardarsi degli strati inferiori della società in una produzione artistica o estetica, dalle accezioni ancorata a canoni e norme tradizionali, a differenza di quanto accade tra i gruppi socio-culturali più elevati (pp. 81-82), e quindi il prevalere di gusti e di modelli livellati su canoni della tradizione (realismo, classicismo) nell'arte proletaria venuta in auge dopo la rivoluzione (p. 76), benché quell'arte aspirasse ad essere rivoluzionaria anch'essa.

Tra le osservazioni marginali più interessanti, ricordiamo quelle sui paesaggi come esteticità conferita dall'uomo agli aspetti naturali, secondo quanto afferma anche Lalo (p. 93); sui recenti fenomeni di reazione culturale contro il predominio della funzione estetica nell'arte e sulle conseguenti ricerche, da parte degli artisti, di attività finalizzate a scopi scientifici o pseudoscientifici (costruttivismo, surrealismo).

propagandistici (realismo socialista) ecc. (pp. 54-55); su talune espressioni palesemente composite e miste, come il «saggio», nel quale M., al pari del giovane Lukács, verte su sulle basi antropologiche più elementari delle arti temporali e di quelle spaziali, come il ritmo e la simmetria (pp. 64-65); sulle affinità differenze fra magia e arte (p. 159): nel mondo magico i segni sono le cose designate (il pane e il vino diventano il corpo e il sangue di Cristo); nella — se ci è consentito impiegare questa espressione — hanno un maggiore peso materiale mentre nell'arte hanno un maggior valore autonomo e formale (si veda anche la nota tesi di R. Jakobson) sulle «tensioni» dialettiche storicamente variabili (p. 182) che legano le une alle altre le singole arti, anche nel quadro della concezione strutturalistica mukarovskiana.

Alcuni tentativi di estendere e sviluppare la problematica del Mukarovsky sono presentati nel primo fascicolo 1971 della Revue d'Esthétique, in gran parte dedicato all'estetica ceca e slovacca. M. Varcas in particolare, in un articolo dal titolo «La dialectique de l'esthétique et de

b) elaborate: festive e sociali o «di sala» (spagnole).

L'unione delle due sorge nella prima tappa che possiamo definire di **criollismo**.

Cintio Vitier, nel suo testo fondamentale **Lo cubano en la poesia**, ci dice: «La strofa venne via via riempiendosi con il sapore ed i temi della vita contadina, fino a fissare la peculiare "decima guajira" cantata al suono del **tiple** (chitarra primitiva dal suono molto acuto **n.d.t.**) e del **guiro** (un rozzo strumento fatto con la corteccia della **guira**, albero delle bignoniacee **n.d.t.**) il liuto, il **tres** (strumento a tre corde, simile alla chitarra **n.d.t.**) o la chitarra.

Nelle feste campestri e nei villaggi si ballava e cantava alternativamente, distinguendo le coppie di poeti "verseggiatori" o "improvvisatori" che stabilivano controversie sui più differenti temi con "pie forzado" (a rima obbligata, **n.d.t.**). Questa giulleria cubana, benché già piuttosto adulterata, perdura anche ai nostri giorni ed è l'unica manifestazione poetica genuinamente popolare che abbiamo avuto»[2].

5) L'unione del ritmo con lo strumento di tutte le altre forme strumentali cubane. Attraverso il fattore ritmico di provenienza e caratteri africani (che sopravvivono fino ad oggi) entrano in coesione tutti gli altri parametri della musica.

6) Le forme del «punteggiato» chitarristico sono assimilate dalla contraddanza pianistica di Saumell

[2] Op. cit. pag. 111. Edizione Universitá Central de la Villas (1958)

Antico strumento musicale cubano

(con armonia schubertiana). Anche le forme arpeggiate della chitarra passano al « rustico » (nella parte del piano) del « danzón » (ballo e musica cubani simili all'habanera, **n.d.t.**).

7) Le forme ritmiche del **danzón**, danza e contraddanza popolari del secolo XIX si vedono nell'opera pianistica di Ignacio Cervantes (con armonia chopiniana).

Potremmo continuare a citare elementi che sono arrivati ad essere quelli definitori del cubanismo nella nostra storia passata. Come ad esempio i « criollisimos » ritoli delle contraddanze popolari — molto spesso anonime — edite da Edelmann nel secolo passato. O gl'improvvisati balli che sorgevano da un momento all'altro in qualsiasi patio di **solar** (casa o insieme di case popolari, **n.d.t.**) ur-

l'art », tanto di correggere Mukarovsky (precisando, in luogo della larvata riduzione della funzione artistica alla funzione estetica, proposta dal M., una più accentuata diversificazione e convergenza insieme della dialettica della stessa funzione artistica in virtù della sua appartenenza ad un ambito qualitativamente diverso e più complesso) anche sotto il profilo storico il Ve[illegible] contrasta infatti il consueto appiattimento del divario esistente tra la civiltà artistica greco-latina e il carattere estetico, ma non propriamente « artistico », delle espressioni primitive o « bar-

---

7) « Dalla contraddanza in 6/8 — considerevolmente cubanizzata — nacquero i generi che oggi si chiamano 'clave', 'criolla' e 'guajira'. Dalla contraddanza in 2/4 nacquero la 'danza', l''habanera' e il 'danzón' ». A. Carpentier, *La musica en Cuba*, edizione Fondo de cultura economica, Messico, pag. 102.

barocche» e di certe espressioni della cosiddetta «arte» popolare. Tanto basta per farci attendere con grande interesse la preannunciata traduzione italiana della raccolta completa degli *Studi di estetica* del Mukařovský e per giustificare l'attenzione che si suole rivolgere anche all'odierna ricerca estetica cecoslovacca.

Giuseppe Prestipino

bano, con l'aiuto di due pezzi di legno cilindrici e una cassa di legno.

Dopo l'enumerazione di alcuni elementi costitutivi della nostra musica passata, estraiamo le seguenti elementari conclusioni:

1) I mezzi sonori più rappresentativi del «popolare» nel passato hanno nel presente uguale validità (tutta l'apparecchiatura sonora attuale è una amplificazione o una trasformazione della percussione e della chitarra).

2) L'apparente differenza tra la radice spagnola e quella africana si è integrata senza che né l'una né l'altra ne soffrissero. Neppure si è annullato un qualche elemento — ciò che poteva essere possibile — per la prevalenza della società bianca su quella negra nel nostro passato coloniale.

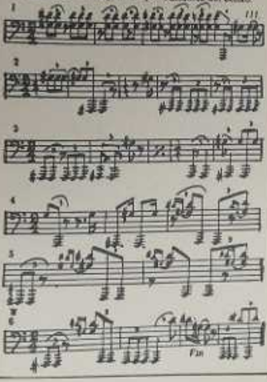
3) Parte degli elementi costitutivi provenivano dalla cultura europea e si integravano come parametri al tutto. (Armonia, strumentazione, forma).

4) Consideriamo un vantaggio — relativo — il fatto di non avere una lunga tradizione culturale sviluppata e coltivata che ci ponga problemi complessi al momento di rompere con delle tradizioni ingrate. La nostra «tradizione» coloniale non sviluppata conta qualche centinaio di anni, mentre quella propriamente cubana va quasi per i cento anni (mutilata dalla fallita repubblica) (4).

---

(4) Stiamo generalizzando, posto che figure isolate si trovano, non costituiscono un peso sufficiente per formare una cultura, o per meglio dire un

Partitura de un toque ñáñigo. Variantes del Bonkó.



Variantes del «Bonkó»

Tutti questi mezzi sono stati parte e semplice veicolo per riaffermare un carattere: «Il carattere dolce, tendente allo scherzo e la religiosità vaga, duttile che non attribuisce troppa importanza ai problemi dogmatici» (5).

Il carattere «faceto», aperto e ribelle del **criollo** o cubano resiste all'«ostinazione spagnola» e al «praticismo yanki» che hanno cercato senza risultati positivi di modellarsi.

Tentativo di definizione del cubanismo attuale in musica

1) La nostra cultura per ciò che si riferisce alla musica, **non** è una cultura occidentale borghese. Le sue radici affondano in quella di un certo momento storico, ma questo è passato. La nostra defunta borghesia ebbe la sua visione economica del mondo, ma non la tradusse in termini di arte. La poca preoccupazione per la cultura — che l'ha caratterizzata —, è causata proprio dall'assenza della stessa nella sua formazione.

2) La musica è una zona della cultura che arricchisce il contesto politico-sociale di un popolo, si identifica con questo e lo rappresenta. Non concepisco la cultura come un prodotto estraneo all'uomo e pertanto alla società che lo ha generato, ma

Sipario sulla stagione romana

Riflettendo sulle esperienze teatrali degli ultimi mesi non si può non osservare una impressionante decadenza generale: la questione del teatro (il teatro «deve» morire, ma non «per forza di cause maggiori»: deve

---

movimento culturale. Altro è il discorso su [illegible] che accresce la pubblicazione e assicura la sopravvivenza nella storia della cultura nazionale. La pubblicazione in musica non è mai esistita, salvo in casi isolati e per brevi momenti.

5) Op. cit. di Cintio Vitier, pag. 27.

come un'altra prova del suo potere creatore. Il musicista è un operaio nel senso specifico, semantico della parola.

3) L'assorbimento dei mezzi tecnici più avanzati non rappresenta pericolo alcuno di «deformazione», posto che è ambizione della rivoluzione cubana arrivare al più alto grado tecnico della produzione.

Abbiamo già visto che l'insieme degli strumenti rappresentativi della musica popolare — la chitarra ed il ritmo presenti nelle nostre radici — usa l'elettricità come mezzo per ampliare il raggio auditivo per una maggiore comunicazione in termini quantitativi.

4) La nostra musica è stata autoctona fino dalla prima metà del nostro secolo. A partire dagli anni cinquanta i mezzi di massa di comunicazione si sono tanto ramificati che la tesi internazionalista della comunicazione indirettamente è diventata realtà. La musica popolare cubana ha influenzato il mondo ed ha subito influenze dal mondo (non in modo determinante né generale, ma è arrivata a dominare certi momenti).

Non sbagliamo ricordando i tempi del «Mambo», del «Cha» (anni cinquanta) i **cuban rythms** di Kenton e, prima degli anni cinquanta, la rumba spaventosamente adulterata. (Dati a tutti arcinoti).

Ora, anche per fortuna, gli elementi basilari del beat, go-go e della musica Pop in generale hanno radici latine — per un verso, mentre che per l'altro, il ritorno al folclore locale conferisce loro una patente di

morte tutti i giorni e sempre, proclamando anche narcisisticamente la propria morte, anche ugualmente, anche deplorevolmente con la fine della funzione storica degli Stabili e con la messa al bando delle cooperative e con l'avanzata progettata del decentramento, la questione del teatro dunque non procede.

Quel che non è peggio, ma grave lo stesso, è che la questione conseguentemente non procede neppure a livello «creativo», a livello di spettacoli e insomma di cultura teatrale. L'estetica delle nuove scene sembra aver acquisito ormai definitivamente il psichico e il grottesco da noi, tutto sommato, gli spettacoli di Ronconi, Missiroli, Trionfo e [illegible] segnano meglio che quelli di tutti gli altri l'avventura storica di base. Grotowski (anche perché naturalmente non l'ha visto nessuno) non ha fatto troppi proseliti. Il Living è scomparso, tra le mistificazioni piccoloborghesi (con lo stesso Julian Beck in Paradise now sembrava davvero ritenere che tutto fosse «sacro», anche la sua candida camiciola comprata il giorno prima in un qualunque supermercato), nelle cantine dilettantescamente si celebrano il

rito dell'ideologia trasferita sulle scene. L'unica alternativa che ha mostrato resistenza e [illegible] quella che a partire da Carmelo Bene è probabilmente terminata con la scoperta delle avanguardie pittoriche degli anni Trenta (la coppia [illegible]).

Ma ora lo stesso grottesco, e le stesse poetiche, avendo monopolizzato il «mercato» dello spettacolo mostrano di non essere altro che un [illegible] costante dimostratore e la base teorica perché uno spettacolo abbia una qualche credibilità: per il resto se è a tutti visibile la insopportabile decrepitezza di uno spettacolo tutto [illegible] come quello pirandelliano di De Lullo (all'attualizzazione critica di Pirandello al senso e al valore del «decadentismo» — in cui si sarebbe poi fondata tutta la tecnica attuale civile, la nostra ultima possibilità di «credere» — corrisponde non un opinabile idealismo, come ancora qualcuno potrebbe sciaguratamente credere, ma piuttosto una ridistribuzione dello stesso idealismo e della stessa prospettiva relativistica, da Pirandello dimostrata nella sua intera fragilità, trascurabilità, «piacevolezza»: ma tanto spesso nello spettacolo di De Lullo, nel quale è

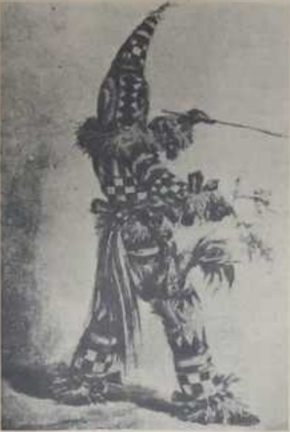
nazionalità in ogni paese. Questo dato sfugge agli analizzatori, i quali si limitano ad osservare soltanto gli elementi tecnici della musica. A rischio di sembrare pedanti potremmo dire che la base universale della musica beat o Pop attuali risiede nelle strutture ritmiche afro-cubane, mentre gli elementi o i profili nazionali di ogni paese si definiscono in altri parametri della musica.

a) Gli inglesi ricorrono alle armonie rinascimentali, ai **recorders** (antichi strumenti musicali simili al flauto **n.d.t.**), e certe volute dei loro ornamenti e combinazioni vocali si richiamano ai madrigali isabelliani.

b) I nordamericani, salvo **l'emissione** vocale «negra» e le chitarre dell'ovest, ricorrono all'armonica a bocca (ricordiamo Bob Dylan).

c) Gli spagnoli, oltre ad usare anche la chitarra «non elettrica», fanno sentire le **castañuelas** e le **palmadas** (nacchere, per gli italiani, e il ritmo scandito con le palme delle mani — **n.d.t.**) non senza menzionare un'aria completamente internazionale di armonizzare con cadenze «andaluse», etc.

Riassumendo, attualmente si può osservare una conoscenza delle tradizioni da parte dei giovani musicisti popolari più avanzati nel mondo. L'incorporamento di queste è a volte impossibile da definire in quanto al nostro orecchio ne arriva soltanto la quintessenza. Se ci si basasse sugli aspetti «coloristici» del timbro di qualche raro strumento e su alcune formule ritmiche «segrete» (per altri aspetti nient'affatto segrete ma



Antica danza sukuma

ottiene il solo Valli; come un vino d'annata non si intravvede neppure; c'è solo una Rina Morelli davvero troppo stagionata e chi si appoggia ai mari invece che alle stelle: e c'è una gran quantità di nostre giganti protettrici su quella immensa parete color crema... Se a tutti è dunque visibile tale decrepitezza, la difficoltà cioè di uscire dal grottesco senza ricadere nel naturalismo, come ha dimostrato anche il recente spettacolo di Bergman visto alla fiorentina Rassegna degli Stabili, è anche vero che la [illegible] del grottesco pur continuando ad offrire gli unici risultati attendibili consenta a non essere né troppo rigoroso né troppo accattivante.

Insieme al documento nella nostra cultura è entrato il paradosso: ma più nella [illegible]. Non basta da solo il «giovane» e mirabile pastiche di Nanni, il suo travolgente Fassbinder e insultante Wedekind. Non bastano certo gli Ubu [illegible] che a ripetizione si vanno proponendo [illegible] o presenze (le Jarry di Mazzoli, di Bene ?), pur con qualche apprezzabile idea, rimanendo preda di [illegible] sketchs, pesantissimi; lo Jarry di Sepe al Tordinona, di gran lunga migliore.

[illegible] rozzo), si peccherebbe di superficialità nella ricerca delle nostre verità.

5) La nostra cultura poggia sui mezzi di produzione della nostra società. La nostra musica riflette la realtà sociale cubana. Chiediamo che si crea un'arte musicale che risponda alle necessità di ciascun ambiente. Il nostro paese ha bisogno di:

a) musica applicata ai mezzi di comunicazione di massa.

b) musica elettronica.

c) musica popolare di consumo quotidiano (tra l'altro, canzoni dal testo che faccia pensare).

d) musica da concerto con altre prospettive evolutive.

e) altri tipi di musica che emergano per necessità della storia in marcia.

6) Non confondere i mezzi con i fini. Gli strumenti sono i mezzi, i fini sono l'opera stessa e il cammino; è il nostro compito.

7) Gli elementi cubani, ripeto, si trovano oggi più che mai nella musica Pop universale. Non è possibile permettere che ci restituiscano ciò che è nostro come forestiero, poiché il fatto provocherebbe il naturale rifiuto iniziale — istintivo — verso l'estraneo.

8) Usiamo i nostri elementi musicali trasformati in linguaggio coerente con il momento storico che stiamo vivendo e impiegando i mezzi che più si identificano con lo sviluppo che propone Cuba nella sua strada verso la tecnicizzazione dei mezzi.

L'innovazione

Innovare è senza dubbio l'impresa più ardua da ottenere in un momento di grande ricchezza di mezzi come quello del nostro secolo. E', anche, radicalmente una condizione delle rivoluzioni. Credo che per non apparire assiomatico sia necessaria una spiegazione.

La musica conservatrice corrisponde alle necessità ed alla domanda dei richiedenti (che possono essere un pubblico o un «padrone») i quali esigono una musica che li rappresenti. Tale metodologia è posta in pratica dall'alto livello della cultura del capitalismo, rappresentato dall'«élite».

Il concetto di «élite» è puramente rappresentativo della struttura capitalista e la sua base è economica.

L'interpretazione di questo fenomeno ha due aspetti: il primo è costituito dalla élite ricettiva, che è il pubblico pagante — è tanto più paga tanto più è ridotta (come massa, s'intende). Il secondo è costituito dall'élite creatrice, che si identifica con quell'altra parte che la fa sopravvivere economicamente.

Generalmente la élite ricettiva **pretende di conservare le proprie caratteristiche e ci riesce,** mantenendo invariabili i prodotti culturali del suo momento storico-economico (la borghesia sviluppata). E' perciò che preferiscono le forme di creazione «tradizionali» basate indirettamente sull'interpretazione di un universo causale e determinista (non diciamo assoluto benché lo pretendano). La élite creatrice risponde a sua volta a quei

sfiorava un po' troppo il pleonastico, l'ubri corsa...).

Né bastano, naturalmente, su un altro versante, i pur dignitosi spettacoli di Moretti e di Calenti: due autori, ricercare, legati e assai fedeli all'estetica documentaria. Il primo approfondendo una propria tematica esclusivamente ideologica ha rischiato, con il suo La mostruosa di Tommaso Campanella, l'eccessiva fiducia nel potere terapeutico della parola. Il secondo, con il suo Calorina delle Mezzanotte, ha tentato di fomentare su un fondo di analisi storica e di esso apparato documentale dei fatti narrati, una propria autonomia drammatica, una sorta di giustizia che può invece di produrre una qualche elevazione ha risultato soltanto un ibrido, uno scheletro fin troppo leggibile.

Migliori ci sono parsi (anche se non eccezionalmente sul piano registico) gli spettacoli dedicati a tre grandi autori russi di questo secolo, a tre grandi autori sovietici: il Bagno di Majakovskij interpretato e diretto da Carlo Cecchi resta anzi, per noi, lo spettacolo migliore della stagione: e proprio perché, in quel caso, le esasperazioni del grottesco non era una resa ad esso: piuttosto ai intravvedeva la celebrazione del suo stesso disfacimento, proprio in quell'atto di provvidenziale, di [illegible] di canaglie che costituiva un atto d'accusa al teatro, alla [illegible] dei [illegible], di inarrestabile forza e leggerezza.

In *Cuore di cane* di Bulgakov, ridotto per la scena da Mario Moretti e da Vlasta Melander e interpretato da Antonio Salines e Magda Mercatali, invece alla polemica forse un poco idealistica contro la scienza della Nep e contro la scienza in generale che contraddistingue il testo (dal quale però è anche ipotizzabile un il «sale» metaletterario: l'opera — scientifica o non — prende la mano all'autore e lo scavalca senza che l'autore se lo fosse prefissato) il male del «[illegible]» viene rivelato attraverso la sua «creazione» e poi attraverso la sua persona. Lo «[illegible]» «creatore» si sviluppa da un'interpretazione che accentua i risvolti del grottesco nel modo più cattivante che si possa immaginare: e questo rivela immediatamente i limiti della lettura del regista Morganti e contribuisce a rivelare i limiti di un certo editoriale.

Nel bellissimo *Il suicida* di Nikolaj Erdman, un testo del

gusti con opere di identica fisionomia. Il rapporto operante tra «élite» creatrice e minoranza del potere economico genera la frattura tra arte e masse. In un paese come la Cuba rivoluzionaria non esiste la benché minima ragione perché la sovrastruttura (il potere politico) voglia esercitare l'azione del potere per autoidentificarsi, poiché il suo lavoro è di azione riflessa della massa per mezzo della quale e per la quale esiste.

In un mondo in costante cambiamento, della visione dialettica, l'innovazione diventa parte del meccanismo di lavoro (senza trasformarsi in routine).

In una rivoluzione permanente si rivoluzionano o trasformano tutte le parti o i meccanismi che è necessario cambiare. In musica, gli elementi da trasformare potrebbero essere:

a) L'intenzione o il significato dell'opera creatrice in se stessa.

b) I mezzi di cui si dispone per comunicarla.

c) Gli elementi di cui consta l'opera.

d) La ricerca di nuove forme (come ad esempio intercambiare le fasi di un'arte con l'altra, etc.).

e) La ricerca di nuovi significati per gli stessi mezzi, etc.

Fattori che impediscono il rinnovamento

1) Di tipo tecnico. Diamo alcuni elementi della tradizione che neu-

realizzano la trasformazione e l'innovazione)

a) Elementi stilistici rigorosi del passato rispettati dal gusto affine dell'interprete.

b) Strutture formali regolari (gran periodo, periodo, semiperiodo, frase, semifrase etc. sono divisioni regolari che basate sul concetto: bellezza (per mezzo della) = equilibrio, impediscono l'espansione o la contrazione delle strutture. Stravinski sessant'anni fa e le canzoni di Bacharach — come « Any one who had a hart » o « Promises » dimostrano il contrario).

c) Concetto di soggezione di diversi parametri ad uno fondamentale (come ad esempio subordinare gli elementi armonici o formali al ritmo per la musica di origine africana. La linea melodica per il genere canzone o l'incastro armonico per il jazz « standard »). E' stato questo uno dei problemi che più ha frenato la creatività. Considerare che in musica esistano aspetti più importanti di altri soprattutto nella struttura di base (parametri fondamentali come ritmo, timbro, densità o dinamica, altezza, disposizione ecc.)

d) Infine ciò che più frena l'innovazione è la concezione secondo cui i parametri fondamentali non possono venire sostituiti. Senza dubbio è qui che risiede il vero creatore. Ciò non può essere nè indicato e neppure suggerito. E' l'anima stessa, la necessità intima di creare quella che spinge a cambiare perchè davvero si sente che è necessario creare un nuovo universo sonoro.

1929 e riscoperto solo di recente, riproposto per lo Stabile di Bolzano da Ruggero De Mita alla polemica contro la burocrazia stalinista e, ancora, contro la Nep, corrisponde però un preciso attacco antidealistico all'idea di libertà coltivata ancor oggi nell'Unione Sovietica dall'« intellighentia ».

In scena non si sono personaggi positivi (« non è la morte che castiga, ma il motivo della morte ») e la verità della Rivoluzione, al contrario, sta fra e quella che il nichilista Erdmann non può mostrare sulla scena dove tutto è finito, deve regnare per propria natura e destinazione « naturale » la Rivoluzione. Un'« idea » strutturale che l'edizione dello Stabile di Bolzano, però, non ha rilevato affatto e che proprio per questo, pur in una notevole dignità generale di livello, mostrava suggerendo la corda del grottesco.

Non possiamo non citare in merito operazioni a questo punto, che forse si erano sottovalutate o che, se recenti, si sono trascurate. Da una parte, dunque la diligente e rigorosa (ma marginale, certo, marginale e tutto sommato priva di futuro) ricerca di Mario Ricci: il suo Moby Dick costituisce soltanto una variazione su tema. Dall'altro un vecchio spettacolo di Trionfo (il Sandokan, tratto da Salgari) e uno spettacolo televisivo di Missiroli (Le colonne della società di Ibsen) che ci sembrano davvero i più vicini di fornire nella misura in cui il «naturalismo» vi è situato fra stregoneria, [illegible] e [illegible]: nella misura in cui la strada impossibile della finzione altro non era se non l'emanazione della decrepitezza della stessa elaborazione del [illegible], dello stesso gioco: l'evasione della impresentabilità del reale, delle stesse reali ambigue degradazioni paradossali. I più lucidi tra i nuovi registi di teatro procedono così sulla strada di una negazione dall'ontologia sia quella del teatro, sia quella reale: tutte si appropriano in una dialettica vischiosa e fatale.

Franco Cordelli

---

2) Fattori di tipo culturale che impediscono il rinnovamento:

a) in realtà esiste un solo fattore, io direi, e cioè la **mentalità colonizzata**.

In America (in tutta l'America) il dominatore, per fortuna, non si è curato né ha promosso la sua cultura, è però nell'aspetto economico e questo in modo superficiale.

Per un paese colonizzato la soluzione consiste nel **sopprimere le caratteristiche definitrici della cultura dell'oppressore, e non i caratteri comuni della cultura universale.**

Ad un paese come Cuba che è uscito dalla colonizzazione si presenta un nuovo caso.

Noi cubani conosciamo i due casi precedenti per esperienza diretta (la cultura imposta dalla società dei consumi e quella dei colonizzatori). Dirò semplicemente che possiamo sperimentare la nostra propria forma. Questa nasce da una «presa di contatto» con la storia quotidiana che costruiamo noi stessi. Siamo guardati più da vicino dalla massa. Così, l'uomo che fa la cultura (e naturalmente, la musica) perde un poco il ruolo mitologico che gli ha assegnato l'«establishment» della società capitalista (con torre d'avorio e tutto il resto), acquista valore in una giusta interpretazione del suo lavoro e si trasforma in un costruttore della società che lo rappresenta.

Leo Brouwer

Traduzione di **Anna Scriboni**

LIBRIDINE

TAM-TAMisticagogìa

(per l'intervento
irriMEDIAbile
sull'irrealtà)

Mai mai [illegible] siate tam tam[illegible]... Il [illegible] [illegible] tam-tam-o-poeta [illegible] tam-tam-[illegible], e piccole lacche (ove in [illegible]?) evangelizziamo la rivista [illegible] di poesia, un'altra — Adriano Spatola & Giulia Niccolai redattori — dopo «Quasi» — i Giuseppe [illegible] ([illegible] curatori) (tutte la [illegible] dell'[illegible]?) — e altre [illegible] rassegnabili rivelazioni [illegible], per [illegible] infinite) «Tam Tam» dunque che annuncia: «la poesia sta diventando di nuovo il problema della poesia» — e le formule delle [illegible] — i poemetti e i poemi: posso apprezzarli? i disperati e i congiurati, il presagio, il presente... «in queste situazioni la poesia ha il dovere di rimandare l'intervento immediato [illegible]» realtà e tempi più precisi... a cui [illegible] l'intervista. E tu [illegible] pure... «ha il dovere...?» — interrogando: «la poesia»? [illegible] poemi? che cos'è? [illegible]? e la «realtà» come la documentano? che vuol dire? Vuol dire? Vuole? [illegible] Tutti interrogativi [illegible]...

«Lettera agli [illegible]» oggi [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] della Presentazione e alla lettera gli [illegible] all'[illegible] «[illegible]» ... e poi «il rimando dell'intervento irriMEDIAto». Ma quali saranno questi «tempi più propri»? Ci sono, ci sono stati, ci saranno, tempi più o meno propizi o perpetuamente [illegible] [illegible] [illegible] e [illegible] l'intervento [illegible]. [illegible] — [illegible] «[illegible] spaziare il volo» — è [illegible] di Corrado Cosia ai poeti. Ancora poche pagine e gli «sconvolgimenti» [illegible] per l'abolizione della realtà» ancora le strade [illegible] agli [illegible] eretici «I muri sulle parole» [illegible] [illegible] dei [illegible] — [illegible] l'ammonimento [illegible] pagina e non si ritrovano, «l'arte nelle strade» il suo [illegible] nell'ASS-MEDIAtica — ma che cos'è questa extraMEDIAtica poesia? Gli [illegible] [illegible] [illegible] in [illegible] [illegible]? La poesia è possibile? Non eravamo all'attesa che cosa? Che cosa è successo? Il plusvalore del [illegible] — il plusconsumo del toujours-plus-ultra del [illegible]? — il [illegible] nell'[illegible] del suo prodotti??

Liberatasi così quel siamo stati, [illegible] [illegible], ci interroghiamo dentro le parole — e diventiamo [illegible] [illegible] il [illegible] [illegible] e [illegible] della preparazione di [illegible] e di [illegible] i prodotti e i prodotti, il [illegible] delle [illegible] e le [illegible] in [illegible], [illegible] i [illegible] [illegible] [illegible] le parole selvagge [illegible] l'«effetto di [illegible] [illegible]».

Oppure no, restiamo fuori, sulla [illegible] superficie degli [illegible] [illegible] anagrammando, contemplandoci del mosaico [illegible] [illegible] che [illegible] in pagine [illegible] deserti bianchi? Pure si possono [illegible], come [illegible] l'[illegible] estetico — bam, Tam Tam, bam! — ci a fare una [illegible] dei materiali verbali e delle loro aggregazioni, e [illegible] [illegible] [illegible] e [illegible], forme e [illegible], [illegible] e [illegible] [illegible] la [illegible] delle [illegible] e delle [illegible] [illegible] delle tecniche compositive.

L'[illegible], allora! Ma che! Le

Il mercurio dei filosofi

personaggi tam-tam anche grazie [illegible] su alle nostre anti[illegible] libidiche mar[illegible] senza dopo [illegible] di [illegible] e [illegible] peggio o meglio, oppur si muove il pianeta lingua, il pianeta poesia [illegible] nell'ottica, e il tambur rituale [illegible] chiaro [illegible] Voglio o meglio, in [illegible] altrove — e tam — nel tam-tam MEDIAtico e nel momento in MEDIAtico prima che sia tra MEDIAtico. I ritmi, questi sono e, se leggendo, più [illegible] sul «par[illegible] parte [illegible] re» rosso e [illegible] «ri[illegible]

Il bacio rituale

[illegible]» e, se particolare è la forma letteraria della [illegible] sociale come [illegible] il grande militante contro l'imMEDIAzione dei padroni (quelli della «padronanza» e dei suoi sofferenti QUASI quasi. TAM-TAM [illegible] anche noi, [illegible] possibili e poesie contro gli [illegible] dell'impotenza.

Nella biblioteca letteraria di CARTE SEGRETE

è uscito

AMERICA POSTUMA

di Silvana Giorgetti

Diario impietoso (1950-1952)

Consiglio letterario segreto

Silvano
Guarducci

VIA
VOLTURNO

Collettivo r78

« poesie
del
loro
partito »
poesie
con la 3ª
maestra

Franco
Beltrametti

NADA MAS

Geiger

Il gelato
dei TESTI
che
ricochettano

manca l'accento
sul « più »
del « mille »

Mario Bernardo

IL MOMENTO
BUONO

Ideologie editrice

« Radio
Aurora »
racconta
documenta
aspetta
(attivamente)
« il momento
prima »...

Corrado De Vita

W I.I.

Garzanti

Un sussurro
con mute
« più-di-libro »
e personaggi
inimmaginari
tutta
fuori da [illegible]

Lewis Carroll

ALICE

Longanesi

FINALMENTE
L'ANNOTATA
ALICEVIGLIA !

[illegible]
le glosse
con le glosse
e
[illegible]
tale !

Monaldo
Leopardi

AUTOBIO
GRAFIA

Longanesi

« ...tenni
in casa mia
una Accademia
poetica,
un piccolo
teatro per far
qualche pompa
di ingegno... »
ai mezzacani
del Leopardi

Consiglio letterario segreto

Anatolij Lunaciarskij LA RIVOLUZIONE PROLETARIA E LA CULTURA BORGHESE Mazzotta editore	Compagni senza cervello n. 2 mentre la cervice senza compagni	Domenico Cara LE PROPORZIONI POETICHE Laboratorio delle Arti	Scrittore Valente Epifanie più di cento poeti le porzioni pro-poetiche
Il punto di vista sovietico sulla RIVOLUZIONE CULTURALE CINESE Ideologie edizioni	Revisionisti revisionati da revisori internazionali per una revisione revisionaria	Giulia Fabbricatore GIOCO DI CARTE con fregi di Jole Tognelli Tip. Ed. Romana	Una GIOVANE GRANDE NONNA ci passa le carte del gioco
Agnese Italia Cecchini e Mario Guidotti POETI TOSCANI del NOVECENTO Editalia	Il regionalismo letterario discreto e concreto esiste fuggendo	Mario Ramous REGISTRO 1971 Cappelli	Da pentagrammi minori arti per gran musica

il diavolo dell'avvocato del

● L'ateologia della morte di dio e la diavolologia della morte del diavolo

● ● Catastrofismo, rivoluzionarismo, futuralismo: l'impasse dell'esistenzialismo cattolico e degli infra-marxismi contromessianici

LE CACOLALIE DA ANAGRAMMARE

● ● ● Ipografie, sottoscritture, tavole e scene di speculazione: al di la e al di sotto di contenuti, espressioni, forme, valori.

● ● ● ● I modi di produzione dei sensi delle liberta e delle volontà

● ● ● ● ● **L'IMMAGINITÀ** ovvero il problema politico della poesia ovvero il problema poetico della politica

Il diavolo cerca di liberarsi dell'avvocato e l'avvocato invoca la **diavologia della morte del diavolo**, alla maniera degli « ateologi dell'amorte di dio »: viviamo in tempi di glossolalie come dicevano San Paolo e Antonio Gramsci (o di alalie o afolalie o cacolalie, insomma ci tacciamo afconso a forza di silenzi parlati). Ci interroghiamo ma a bassa voce interiore: « Il profetico non è lecito » e le riviste utopocronufaniche vengono viste cum suspicione o vengono sviste o silenziate (« Utopia », fra tutte, forse la più coraggiosa fra le riviste di azione pensata o di pensiero in atto — eppure neppure contraddetta dagli interlocutori potuti). Diabolicavvocatura, atoblala, nel bene che « parlare in maniera contingente o ipotetica » nelle situazioni limite non serve...

E allora diabolocalo, che le stanze quando appare chiara l'inapparizione infestano la cecità visionaria dell'in futuro, e iperdialettizzano tutto nell'impasse storico, con le oscillazioni tra il potere che non si ha più e quello che si ha ancora (per cui il pendolo impazzisce nell'ampiezza delle sue escursioni fra il quasi-destra e i **forsit**-sinistra della tristescente politica mistata). La speranza di superare tutte le alienazioni umane da quelle sociali a quelle religiose, attraverso il lungo piano-sequenza dei rivolgimenti ininterrotti e finali, sembra trovarsi allo stesso punto in cui la speranza esistenziale teologica, volta ad auguarsi la rattualizzazione della fede sull'esperienza assurda delle catastrofi storiche. **Catastrofismo** e **rivoluzionarismo** si danno, apparentemen-

Le cine-dispense di Accademia

La Casa Editrice Accademia è un Istituto di corsi per corrispondenza autorizzato dal Ministero della P.I. e pubblica serie di dispense di [illegible]. Messe da parte l'interesse, più che legittimo, che può sorgere nei lettori che si domandino che cosa esso significhi, sul piano delle istituzioni culturali para-ufficiali, private, semi private etc., quali siano cioè i mezzi di produzione e distribuzione di questi prodotti, di chi sia la proprietà, quali canali di diffusione abbiano, resta da dare la prima valutazione dei primi fascicoli dei « Corsi per corrispondenza, dedicati alle varie specializzazioni dello spettacolo », che sono scritti a più mani.

Si tratta di una dozzina di dispense, sulle cento che sono previste da un « piano editoriale » di corsi di regia, recitazione, produzione, costume, fotografia cinematografica, storia del teatro, teatro cinetelevisivo, estetica e

tecniche (cinematografia, etc. I due fascicoli di « Fotografia cinematografica » (macchina da presa e obiettivi) è curata da Mario Bernardo, un operatore salentato dalla cinematografia, ed è di una rara precisione e semplicità. I due fascicoli di « Tecnica della recitazione » (elementi di pronuncia e dizione) sono di Fiorella Fiorentino e Gabriella Sacco) e, sebbene sembrino ancora partire da una nozione troppo accademica e teatrale dell'interpretazione, « ricordano » una quantità di elementi dimenticati non solo dagli attori, ma da quanti si occupano di cinema (i registi cinematografici, per esempio). I tre fascicoli sulla « Regia cinematografica e televisiva » (soggetto e sceneggiatura, e regia del film a soggetto) sono di Pier Giuseppe Murgia e di Giuseppe Ferrara (quest'ultimo, notissimo documentarista e regista, nonché autore del fortunato film sulla mafia « Il sasso in bocca », dirige l'intera serie delle dispense).

Sono dispense « da scaffale », di una utilità e di una praticità veramente notevoli. Forse, lo scompenso tra le parti esplicative, numerative (nel senso in cui dicevamo), e le parti-inserti di giudizio critico rinviando a una

te, la mano. L'alienazione-al-futuro è quella che resiste di più e imbroglia tutte le mappe, nella demenza dei sestanti...

Certo, l'**in-lusione** che a un dato punto della storia un futuro si presentifichi correndo verso il passato per superare la « positiva autorealizzazione umana » (come dicono alcuni « teologi della rivoluzione » berlinesi - **Anmerkungen zu einer Theologie der Revolution)** tutta la storia precedente può oggi disvelarsi, con la prudenza delle verità tranquille, e unire nel semitono della **de-lusione** amarognola teologie cristiane e marxismi (al plurale, ma sì)...

Allora ci si piega sulle profezie, sulle forme utopiche della coscienza storica, e magari si torna a interrogare l'**Epistola ai Romani**, con le « cordura » di Franco Cordero, il segno negativo si imprime sulla glossolalia che ci intriga, e ancora « parliamo in lingue » come avvertiva proprio l'epistolatore... « Non c'è nessun giusto, neppure uno... salmeggiarono, eppure ancora oggi i carismi profetici dell'uomo vengono contestati (e parlo di quelli laici, naturalmente, — o innaturalmente — allo stesso modo di quelli mistici! « Vediamo mediante specchio, in maniera enigmatica », non vediamo ancora niente « faccia a faccia ». « Quanti generi di voci al mondo! E niente è senza voce... ». Non è davvero meglio allora « dire cinque parole con la mia mente che diecimila parole in lingue », secondo l'invito paulino? Gli **idiôtai**, i semplici ascoltatori, (o lettori o spettatori) ci mettono ancora in crisi perché parliamo ma non diciamo.

Ma anche quest'autoquerela è viziata diabolicavvocatescamente, per lo stare del diavolo e del suo avvocato dalla parte delle regole del gioco nel momento stesso in cui giocano **alle** regole e giocano **le** regole, insistendo **in lusione** e **in lusione** continuando a lasciare chi ci si lascia mettere... È forse, davvero possibile non vedere «attraverso lo specchio» alla maniera degli enigmi, e sanpaolinamente non «parlare in lingue» con tutte le artifatture? Ogni simbolo storico o leggendario «è versa nella massa sociale chi ne fissa a ogni istante il valore» — è ancora il vecchio Ferdinand de Saussure che ce lo ricorda anafonogrammando e riversando e deversando viceversabilmente la lingua nel/dal discorso azionante i materiali astratti dei concetti parole... E il nostro discorso è una sequela infinita di ipogrammi, di parole-tema, di lacune di memoria riempite da lacune psichiche generative, di serie etimologiche immaginatorie, di sensificati prodotti e di messe-in-opera inconsce, di azioni-reazioni come di vocali e controvocali, di pre-testi e infra-testi e post-testi, parole-chiave e parole-temi, movimenti dell'ipognosia, dell'ipopressia...

È tutta una **sottoscrittura**, la nostra, e così un sottodiscorso il discorso, perché le parole non ci appartengono ma sono alienate come la funzione lo è al suo sistema che produce ogni cosa per mediazioni ed effetti di padronanza, ogni gesto, ogni immagine, ogni segno o sottosegno,

personalizzazione anziché di cinema da sviluppare è ancora un po' troppo forte. Lo squilibrio si avverte, e la differenza tra questi fascicoli e gli altri di serie — ma forse era inevitabile, trattandosi delle sezioni più impegnative dell'opera intera.

I fanciulli nella produzione cinematografica e televisiva (legislazione, storia dell'industria e lineamenti di economia cinematografica) sono utilizzati un vuoto ancora integrati dalle ultime leggi (quelle sugli enti di Stato per esempio) e nelle parti che riguardano le video-cassette (...e le diverse e i video-tapes ecc... qui le citazioni sono da articoli e reportages frettolosi, mentre la problematica politico-culturale si è molto estesa e approfondita in saggi, convegni, inchieste precise di studio e interventi ecc.). Aggiungiamo ora i fascicoli paralleli, la cui elaborazione è stata affidata a specialisti, critici, economisti e tecnici quali, ancora, Achille Mango, Roberto Alemanno, Renato Tomasino, Guido Gerosa, Elena Pinzone, Carlo Sabega, Gian Francesco Ramacci, Alberto Abruzzese, Mino Argentieri, Ivano Cipriani e Umberto Rossi.

Per le scuole, le case

Centri culturali di massa, gli istituti dello spettacolo, le biblioteche, i circoli del cinema, i gruppi cinematografici e teatrali, i gruppi d'intervento, i gruppi autonomi di realizzazione, le unità di produzione di base, etc. potranno efficacemente rappresentare un bagaglio tecnico-pratico utile, forse davvero indispensabile. L'unica preoccupazione critica e pre-critica riguarda la retorica apodittica di certe impostazioni. La perentorietà di alcune conclusioni, stabilite come punti di arrivo di consapevolezze generali, disturba un po' (ancora). Meglio sarebbe stato o sarebbe accostare le problematicità, le contraddittorietà delle posizioni. Nel secondo fascicolo della terza parte della sezione dedicata alla regia, per esempio, piuttosto transitorio è il giudizio sui rapporti tra fotografia e pittura (l'esemplificazione dei quadri, in bianco e nero, è oscura e surrettizia). I quadri come [illegible]? La specificità storica altra che periodizza si perde, o rischia di. E si ricerca con un certo affanno la marginalità ingiustificata nel nel discorso ferrariano, quando si parla di «costanti razionali del mondo umano» e non si tenta una critica

Una scena da «Il risveglio di primavera» di Frank Wedekind rappresentato al Teatro La Fede, a Porta Portese, con la regia di Giancarlo Nanni. Nella foto: Manuela Kustermann, Memè Perlini e Vittorio Diamanti.

è tessuto su trasparenti e trasparsi infiniti: **«quomodo res est significanda mihi? / Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli / et rident stolidi verba latina Getae...».** Tristi come i **Tristia** ovidiani i versi che ci rifacciamo, allora? Forse no, se oseremo attraversare le trasparenze delle mimesi, e nell'intarsio detassellare le sovrimpressioni e le sotte, ricercandoci negli specchi-degli-specchi, negli enigmi dei congegni con fiducia di decriptatori attivi, sicuri che ogni nuova icona sovrapposta — anzi da noi — non sarà assurda ma tratta imposizioni proprio dalle sovrapposte immagin-azioni.

Liberarsi dagli «interessi incoscienti» sotto i «valori» per riconoscere che nessuna ideologia può presentarsi come capace di rendere conto di tutti i fenomeni senza essere tacciata di coscienza falsificante — sarà possibile? La «tavola delle speculazioni» «il vasto spettacolo le cui scene si legano e si fondono insieme per mezzo di idee conseguenti e di fatti (bene) assortiti» (così Balfoa vedeva nel «tout rassemblé, [illegible]

delle forme conscienziali e sovrincoscienziali sociose alla prospettistica del Cinema. «Costanti mentali», e costanti produttive e pertanto ideologiche, universali quindi? L'influenza delle maniere di produrre oggetti filmici e segni plastici e significanze ideologiche non viene assunta come problema...

Troppo sbrigativa è pure la liquidazione di certe sue concezioni, come quella del Manifesto dell'Aristocratismo di [illegible]

Con la scena «Cuore di cane», condotta con un senso del grottesco che intreccia umori e sintagmi, tra il tragico e il surreale, da un gusto raffinato e da una satira pungente, Michail Bulgakov continua il discorso fisico iniziato con «La guardia bianca» e proseguito con «La corsa». Nella interpretazione scenica di Franco Mallender e di Mario Moretti, «Cuore di cane» è stato messo in scena da Noel Visagnino al Teatro Belli. Nella foto: Antonio Salines, Mauro Sacchi, Paola Fanale, Flavia Succi, Magda Mercatali.

Pudovchin e Alessandrov, di cui è giusto evidenziare i limiti storici, ma di cui è ingiusto non lasciare aperto il discorso sui rapporti tra materiali sonori e materiali visivi, sulla rottura del linguaggio comunicazionale naturale etc. Valorizzare e rivalutare la funzione storica del neorealismo è urgente, in epoche di misconoscimenti mercenari, ma non è produttivo non esporre le diverse motivazioni dell'esercizio critico compiuto in questi ultimi ventenni a proposito della narratività cinematografica del dopoguerra.

In sostanza, un certo contenutismo di parte inficia ancora la trattazione, pur così fondamentale per altri versi, di queste dispense. Anche se proprio una certa scolastica cinematografia risulta qui, a volte, l'elemento più ricco di stimolazioni cine-semiotiche. Forse, l'intero piano editoriale è da perfezionare ancora e arricchire con sezioni problematiche aperte, di discussione e di conflittualità dialettica politico-culturale. A Beppe Ferrara e alla sua «accademia» (sia detto per scherzare sui nuovi cine-giardinieri di Academo) il sugge-

ni» le strutture del «sistema») ci stanno davanti: pagine, scene, schermi, dominati dall'apparato ideologico del potere in un groviglio di contraddizioni che possono anche non esplodere, anzi contraddirsi proprio perché così l'equilibrio si mantiene, in un gioco di oscillazioni sempre corrette etc.

Correggiamo dunque anche noi l'asse ottico: non fondiamoci sempre e ancora sui linguaggi, le espressioni, le scritture-letture possibili e potute come se la stessa decodificazione o demistificazione delle motivazioni ideologiche non fossero le trappole che dimostrano di essere quando ci lasciano nell'intrico delle trasparenze infinite — sul palcoscenico cioè davanti alle quinte dietro cui la **macchina ex homine** continua a produrre immagini parziali, cui «partecipare» (**partem-capere,** non **omnia capere**) non «omnicipare». E riproponiamoci i problemi della produzione degli stessi modi di produzione delle scene, delle immagini, delle pagine, degli schermi. La significanza, la sensificanza stanno là, dietro le quinte, dove gli interessi nascosti (che qualche volta recitano anche, però mascherati) producono «valori», linguaggi, impressioni. Così facendo, forse, metteremo in crisi «il sistema dello spettacolo e delle speculazioni» nel suo punto debole: la relativa autonomia della recitazione, davanti al pubblico, la sua imprevedibilità contraddittoria. Quando la parte visibile dell'iceberg riveli la parte invisibile denunciando il rapporto tra la visibilità che si definisce in rapporto all'invisibilità, e quindi, richiamando l'attenzione all'intero funzionamento planetario-cosmico delle correnti e delle maree, il gioco si farà difficile sulla scena, le quinte trasparirebbero l'una dietro l'altra (poiché dietro le quinte del teatro altre ancora sono le quinte: le scene della città per esempio, la stessa urbanistica e architettura

cimento e l'amore dell'interessante e discussa fatica.

g. l.

«LE ROVINE DEL MEMORIALE»

Una scena del secondo film di Andrea Frezza (il giovane regista del tanto discusso «Gatto selvaggio»): «Memoriale delle rovine». Da sinistra a destra: Bruno Vallo e Pietro Massa, Gianni Toti e un altro giovane attore del Teatro di Sharoff. Il film, sulla figura di Empedocle, è coprodotto dalla RAI-TV (Sezione Sperimentale, diretta da Mario Raimondo e Italo Moscati) e dalla «[illegible] Cinema».

Malebene di Garibaldi

«Il nome di Garibaldi simbolizza l'elemento popolare nella rivoluzione italiana, l'idea di iniziativa e di entusiasmo spontanei che fin troppo spesso l'esercito regolare (come i politici, quando potè, preferì minimizzare e avvilire». Così lo storico inglese Mack Smith introduce nel suo libro «Il Risorgimento italiano» il capitolo: Garibaldi conquista la Sicilia e Napoli.

E così deve aver sentito la figura di Garibaldi Salvatore Comes che nel suo più recente libro «Chiaroscuri di un mito» ci offre il panorama delle imprese garibaldine attraverso le leggende che sono nate intorno all'Eroe che avendo combattuto in Sud America e in Italia fu chiamato l'Eroe dei due mondi.

Ovviamente l'autore che è nato in Sicilia si dilunga in una documentazione particolare per le imprese dell'Eroe in quel profondo sud dove, come dice l'autore stesso, erano

delle convivenze interclassista mascherate; e dalle strade comuni oppure corribili con autoscarpe diverse e altri infiniti mascheramenti).

Ricordiamoci (rivelazionisti-rivoluzionari) che il mondo non è una traduzione successiva di significati da dio all'uomo (o neppure viceversa, secondo il **contromessianismo** laico), che non c'è un Annuncio divino come Super-Testo buono o cattivo che sia (il **Kakoeanghelos** del Testamento Vecchio o l'**Euànghelos** del Nuovo o, ancora, l'ateo-logia o l'utopia rivoluzionaria), ma che l'uomo intero è un campo di battaglia su cui si affrontano gli ipogrammi del suo discorso, il suo stesso autocomunicarsi che esiste allo specchio dell'enigma storico della specie.

Certo, «il bisogno profondo richiede un intervento superficiale» secondo la formula brecht-benjaminiana. E quando ci riproponiamo questi temi totalizzanti, è perché l'umano diavolo e il diabolico avvocato si interprovocano a scambiarsi le parti (chi è veramente al servizio dell'altro? il diavolo o il **suo** avvocato? L'avvocato o il **suo** diavolo?). Il problema è ancora quello della libertà tendenziale, teologicamente formulato come attributo della specie umana, e dunque (oggi) libertà dalle stesse azioni dominanti dalla libertà espressa per esempio, non nei contenuti dei libri (temi o forme) ma nei libri stessi come forma di una lettura di se stessi per interposto altrui pensiero offerto in un suo percorso, elaborato ma presentato come elaborantesi nella lettura etc. La categoria che si trova al centro della filosofia sociale dell'antichità greca non era quella della **libertà** ma quella della **felicità**, perciò stesso vincolata alla categoria del regime giusto, proprio come il regime autoconsiderantesi giusto voleva. Poi la nozione filosofica della libertà prese un carattere essenzialmente ontologico-antropologico (per dirla con Agnes Heller) — già con il regime di Cesare — e attaccò la nozione quotidiana della libertà come una mistificazione. Il problema che si poneva la specie, a quel livello, cresceva e si riproponeva come problema più totalizzante: la libertà si ipotizzava non più come la libertà di realizzare ciò che si vuole, ma come la libertà di decidere che cosa si vuole. Dal contenuto della libertà — la libertà come prodotto — alla forma e alla formazione della volontà, cioè alla **libertà della volontà**. Insomma, dal prodotto alla produzione, dal modo di consumare al modo di produrre. E siamo arrivati alla «democrazia», con tutta la sua problematica niente affatto risolta. La libertà si fa partecipazione al potere, e si postula come partecipazione, come conquista della base del vivere: la formazione della volontà collettiva — ma che resti volontà di individui — di produrre volontà di produrre senza nuovi per la consumazione di nuovo mondo innecessitato, innecessario, ludico, poetico, inventabile... La libertà dell'individuo diventa così libertà della specie, libertà dell'individuo-specie.

Ma qui ci si ricomplica, natural-

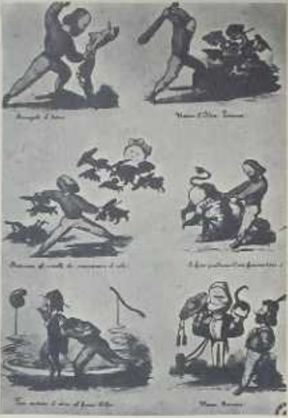
«...popoli che avevamo al fondo virtù assimilate che ad erano pronti al decollo per una più ambiziosa civiltà».

La singolarità di questo libro non proviene da una angolazione strettamente storicistica, perché in questo senso potrebbero formarsi intere biblioteche con i volumi dedicati a Garibaldi da schiere di pazienti storici, ma dall'aver tentato di riesaminare la storia come un pezzo quotidiano magari scritto anche sul tavolo della cucina di avere usato cioè i mezzi propri della cronaca che segue gli avvenimenti registrandoli giorno per giorno col crescere del Mito e consigliando sulla stessa litania la poesia e il folklore popolari in cui gli avvenimenti cantati e storicizzati dalle genti del tempo danno un senso di contemporaneità pregnante. Cosicché come dice Salvatore Comes «L'intervento è lo spontaneo, sebbene modesto contributo artistico all'azione insurrezionale che percorre la penisola...».

Qualche volta questi canti popolari hanno una loro grazia incredibile che stupisce.

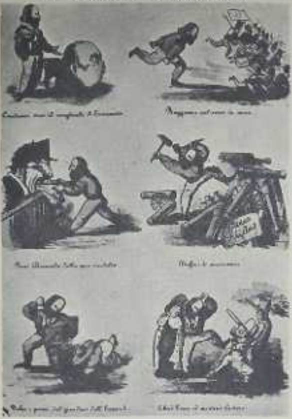
Dispiace però che l'autore nel riportare alcuni versi della «Battaglia di Milano» abbia tralasciato altri

LE 12 FATICHE DI GARIBALDI



Che beddu Garibaldi ca ni pari la Sicilia ni veni a libbirari
San Micheluzzu Arcancilu daveru a vinciari a chissi na mureru

LE 12 FATICHE DI GARIBALDI



Lu Capitanu sfodera la spata
e Caribardi voleva ammazzari.

ma Caribardi ca porta 'na fata
lu corpu si lu sappi arriparari.

che a me sembrano particolarmente belli.
Ma il materiale è tanto, nelle raccolte dei canti popolari siciliani napoletani e romani, che la scelta deve essere stata veramente ardua.
Il merito dell'autore è anche quello di avere indicato le varie fonti alle quali naturalmente anche chi è [illegible] di conoscere particolareggiato e più ampio. E dei quali il libro è ricco di note bibliografiche sulle fonti delle varie cronache alle quali ha attinto per presentarci degni di credibilità e tutti i livelli, italiani e financo stranieri.
Di questo volume però la parte che maggiormente colpisce è quella dedicata, con il capitolo «Parabola dello [illegible]», alla [illegible] negativa di ridimensionamento del mito di Garibaldi, che l'epoca successiva propose ai suoi contemporanei. Non essendo chiuso al culto di quel mito gli autori, storici e commentatori che [illegible], ne [illegible] in una esegesi più accurata l'impalcato ideologico ed estetico. Un'operazione quasi elementare, necessaria e vitale direi per le giovani generazioni che vennero dopo. E non importa, oppure importa meno che quella contestazione sia nata nelle [illegible]

Video tape art

Giancarlo Croce alla Galleria Flori di Firenze espone una telecamera (E) che riprende se stessa tramite uno specchio. Sul monitor appare l'immagine virtuale della telecamera (la prima, la seconda e la terza) [illegible] stupita. [illegible] che si [illegible] nel tempo [illegible] nello spazio riflettendo la riflessione... Etc.

sterile, il discorso stesso. Perché tutta questa liberantesi autoteleologia umana si fonda sui giudizi e sulle categorie **engrammati** nel sistema limbico del secondo cervello; nelle programmazioni istintuali di temi preumani, serpentini comportamenti **da anagrammare** nelle lacune della memoria umana leggendaria e mitologica e ideologica. E ancora la lotta dell'uomo con se stesso si riconduce sul terreno della sua produzione di immagini: l'immaginatività, immaginazione o, essenzialmente, **immaginabilità**... Qui l'indefinitività dell'automatismo umano si può pensare come residuo o reazione o risposta vitale

Nedda Guidi, Ritmo esagonale, scultura 1972

all'autoimprigionamento: la poesia come anticorpo della specie, come salvaguardia istintuale coscienziabilizzabile della vita contro la morte dell'immaginazione integrata in un sovrameccanismo globale... Siamo da capo a dodici. La poesia come problema politico umano. La poesia non è politica così come la politica non è poetica, ma la poesia è il problema della politica. E forse, la politica è il problema della poesia.

Come ipotizza fingendo di stupefarsi
il diavolo del suo avvocato
e p.c.c.

Gianni Toti

neri del mito e quindi al suo edificarsi alimentato dal mito stesso.

Silvana Giorgetti

Salvatore Comes,
[illegible]
di un mito
Casa Editrice Colombo
Roma, L. 3.000.

Impraticabili di Nedda

«Impraticabili», «Ritmi esagonali», «Progressioni», «Elementi liberi», «moduli», «forme sferiche al tornio»...: sono i titoli delle opere di ceramoscultura presentate da Nedda Guidi alle «Arti visive» con una conversazione tra la Guidi e Filiberto Menna, Guido Montana, Nino Massari, Teresa Montemaggiori, Sandra Orienti e Giuseppe Uncini... L'unica scultura praticabile non è forse, oggi, quella «impraticabile»? Sono praticabili, forse, le forme praticate nella nostra quotidianità?

MARINA VELCA: un luogo di sogno che sta nascendo giorno per giorno

«MARINA VELCA è [illegible] delle [illegible] 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 recentemente 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 riscontrano in iniziative del genere solo in Paesi più progrediti come, ad esempio, taluni Paesi nordici e gli Stati Uniti.
Protetta dal suo [illegible] boschetto [illegible] 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, del [illegible] 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 [illegible] 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 condizioni 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

perché confina con terreni a tale destinazione vincolati da particolari situazioni giuridiche cosicché essendo sorta in zona vergine senza contatti con l'edilizia disordinata e comune 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, perché 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:

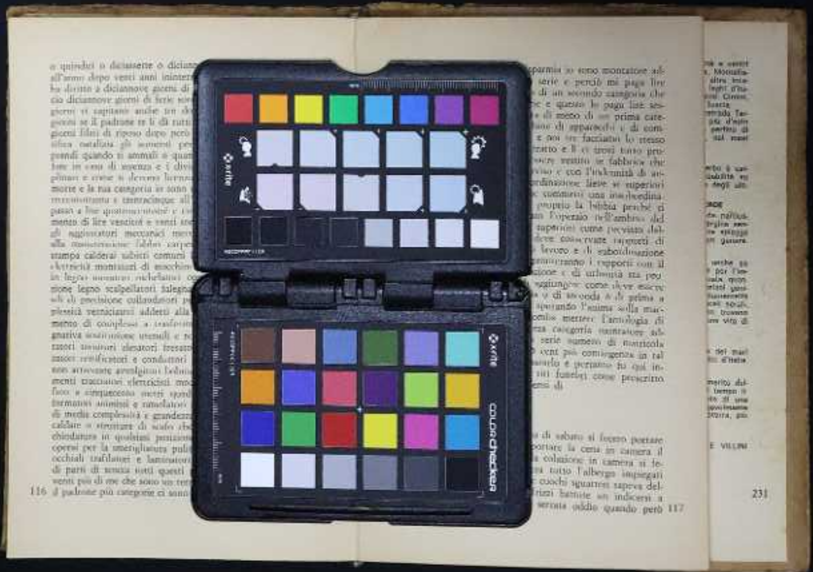
ROMA Via Guattani, 14 Telefoni: [illegible]
MARINA VELCA 0766/88635 - 0766/88788
Facilitazioni di pagamento

L. 1.300

1972

CARTE SEGRETE

18



a quindici o diciassette o dician
all'anno dopo venti anni ininter
ha diritto a diciannove giorni di
cio diciannove giorni di ferie sen
giorni se capitano anche un d
giorni se il padrone te li dà tutti
giorni filati di riposo dopo però
tifica metallica gli aumenti pe
grandi quando si ammali e quan
fare in caso di assenza e i divi
gliari e come si devono licenz
morte e la mia categoria si sono
[illegible] e trentacinque all
passa a lire quattrocentoventi e
mento di lire ventitré e venti tre
di aggiustatori meccanici mon
alla manutenzione fabbri carpe
stampa calderai saldatori comuni
elettricità montatori di macchin
in legno tornitori nichelatori co
zione legno scalpellatori falegna
sti di precisione collaudatori p
plessità verniciatori addetti alla
mento di complessi e trasform
grativa [illegible] utensili e
ratori tornitori elevatori fresator
zatori rettificatori e conduttori
[illegible] armaioli bobin
menti tracciatori elettricisti mo
[illegible] e cinquecento metri spo
formatori animisti e [illegible]
di media complessità e grandezz
caldaie e strutture di scafo che
chiodatura in qualsiasi posizion
operai per la smerigliatura puli
occhiali trafilatori e laminatori
di parti di scocca tutti questi
venti più di me che sono un ter
il padrone più categorie ci sono

sparmia io sono montatore al-
serie e perciò mi paga lire
di un secondo categoria che
e questo le paga lire se-
di mezzo di [illegible] prima cate-
ione di apparecchi e di com-
e noi ci facciamo lo stesso
tratto e lì ci trovi tutto pri-
[illegible] se fabbrica che
viso e con l'indennità di an-
ordinazione lieve ai superiori
e commetti una insubordina-
proprio la bibbia perché ci
un l'operaio nell'ambito del
superiori come previsto dal-
deve conservare rapporti di
lavoro e di subordinazione
rimarranno i rapporti con il
zione e di urbanità ma poi
aggiunge come deve essere
e di seconda e di prima a
sperando l'anima sulla mar-
mbe mettere l'antologia di
ma categoria montatore ad-
serie numero di matricola
venti più contingenza in tal
ardo e pertanto tu qui in-
tti funebri come prescritto
ena di

di sabato si fecero portare
portare la cena in camera il
colazione in camera si fe-
tutto l'albergo impiegati
cuochi sguatteri sapeva del-
[illegible] battute nei indicarsi a
serata odio quando però

e quindici o diciassette o diciannove giorni di ferie pagate

alla manutenzione fabbri carpentieri in ferro fucinatori a stampa calderai tubisti ottonai lattonieri saldatori a gas ed elettricità montatori di macchine a serie pulitori carpentieri

occhiali trafilatori e laminatori scoccai comuni revisionieri di parti di scocca tutti questi prendono già lire ventimila e venti più di me che sono un terza categoria perché così vuole il padrone più categorie ci sono meno ci paga e più mansioni

ci sono nella categoria e più risparmia io sono montatore ad

ammiccare verso i compagni di lavoro e di subordinazione verso i superiori i superiori improvviseranno i rapporti con il dipendente a scopi di collaborazione e di influenza sua pro

ceva portare il pranzo in camera tutto l'albergo impiegati maggiordomi camerieri cameriere cuochi sguatteri sapeva della coppia sesso e macchinona frizzi battute un indicarsi e gomitate il segreto della porta serrata oddio quando però o quindici o diciassette o diciannove giorni di ferie pagate

alla manutenzione fabbri carpentieri in ferro fucinatori a stampa calderai tubisti comuni lattonieri saldatori a gas ed elettricità montatori di macchine a serie pulitori carpentieri in legno montatori nichelatori operai alle macchine lavora-

operai per la smerigliatura pulitura occhiali trafilatori e laminatori scoccai comuni revisionisti di parti di scocca tutti questi prendono già lire ventitré e venti più di me che sono un terza categoria perché così vuole il padrone più categorie ci sono meno ci paga e più mansioni

ci sono nella categoria e più numerose io sono montatore ad-

educazione verso i compagni di lavoro e di subordinazione verso i superiori i superiori improntteranno i rapporti con il dipendente a sensi di collaborazione e di urbanità sta proprio scritto così manca solo di aggiungere come deve essere

giorno dopo si fecero portare la colazione in camera e le cere portare il pranzo in camera tutto l'albergo impiegati maggiordomi camerieri cameriere cuochi sguatteri sapeva della coppia sposi e macchinona frizzi battute un indicarsi a gomitate il segreto della porta serrata odio quando però