

CARTE 19 SEGRETE

LA LIBERA ABBAZIA LETTERARIA
DI CRETEIL Carlo Alberto SITA presenta Arthur PETRONIO

<p style="text-align: center; color: red; font-weight: bold;">STRAZZA</p> <p>conversazione su</p> <p style="font-size: 1.2em; font-weight: bold;">DANTE</p> <p>di PETER WEISS</p>	<div style="border: 2px solid black; border-radius: 50%; width: 100px; height: 100px; margin: 0 auto; display: flex; align-items: center; justify-content: center;"> <p style="margin: 0;">OSIP Maximovic BRIK PAROLE PIENE FINO all'ORLO <small>PARLIAMO DI CHLEBNIKOV</small></p> </div>	<p style="text-align: right; font-weight: bold;">JIRI ZUZANEK</p> <p style="text-align: right;">il dialogo interiore di PILNJAK</p>
<p>PANAGOULIS SCHJELDAHL</p> <p>OKUDIAVA</p> <p>MOINEAU</p>	<p style="color: red; font-weight: bold;">DE STIJL e THEO VAN DOESBURG</p>	<p>MAJAKOVSKI CINEMA</p> <p style="text-align: center;">E CINEMA</p> <p style="color: red; font-weight: bold;">NEIZVESTNY</p>

CARLO BERNARI
LUIGI BRIOSCHI
DINO BUZZATI
PIERLUCIANO GUARDIGLI
DOMENICO JAVARONE
AMELIA ROSSELLI

*il male dei mali
la delazione
l'aumento
le parole precarie
telefono sottocollaborazione
politiche poesie*

LUGLIO SETTEMBRE 1972

LE DATE »

CARTE SEGRETE

17

marzo 1972

18

giugno 1972

19

settembre 1972

20

dicembre 1972

I DATI »

CARTE SEGRETE

OGNI COPIA

Italia

Estero

L. 1.300

L. 2.900

ABBONAMENTO ANNUO

L. 5.000

S. 12

Da versarsi sul c. c. postale 1-31220 intestato a:

CARTE SEGRETE - Piazza d'Arcovali, 6

00194 ROMA - Tel. 67.90.146

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: P.zza d'Arcovali, 6 Tel. 6790146

Direttore: **Emmeo Javarone** — Vice-Direttore: **Gianni Testi**

Redattori: **Luigi Pasquini** - Segretario di redazione: **Marina Javarone**

Le arti visive sono a cura di **Giancarlo Serafini** - Critica e il

Collezionista d'arte contemporanea, via Gregoriana 36,

Roma, tel. 702.785.

I manoscritti anche se non pubblicati non si restituiscono —

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 31255 in data

5 novembre 1966.

Spedire in abbonamento postale Gruppo IV — Stampa

e di grafiche - Roma — Direttore responsabile: **Marina Javarone**.

ROSSO E AZZURRO

Collana di narrativa saggistica diretta da
Silvio Pasquazi e Mario Petruccioli
(formato 14 x 21)

1. **GLI ATTI DEGLI ERETICI**, di Piero Bargellini
pagine 176. L. 2.200
2. **UN'ISOLA D'ORO**, di Anileto Di Mercantonio
pagine 195. L. 2.400
3. **PRIMA PARTE**, di Gino Montesanto
pagine 176. L. 2.400
4. **I VIVI I MORTI I NAVIGANTI**, di Giovanni Felici
pagine 176. L. 2.400

In preparazione

LA RITRATTAZIONE, di Raffaele Brignetti

DE LUCA EDITORE

Via Gaeta, 23

00185 ROMA



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

ORGANIZZAZIONE S.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

SILVANA GIORGETTI



AMERICA POSTUMA

CARTE SEGRETE

Si dice che Silvana Giorgetti scrisse durante un lungo soggiorno in America (un'America ormai lontana, quella degli anni 1952-1954, nel corso della guerra fredda, della caccia alla stregia, della guerra in Corea, della esecuzione del Rosenberg) un libro sotto un pseudonimo, forse « E » un fuoriclasse, anche se il tessuto direttivo è ineccepibilmente al femminile e presumibilmente vero.

Piero DelleManno - « Paese Sera »

Il primo impatto drammatico con l'America della giovane dirotta è appunto quella con la burocrazia degli organi di immigrazione e con l'infatuazione maccarthista, si calano in quegli anni che segneranno il trionfo ma l'accoia del **New Deal** rooseveltiano e la caccia alle streghe che caratterizza il primo periodo della presidenza di Eisenhower, gli anni del processo Rosenberg e della guerra di Corea. Orsi che questo è lo sfondo, la cornice del diario, ma il romanzo è in una sfera più intima, in una densa e serrata geografia di rapporti con la società e col costume, le sue istituzioni e istituzioni di intenzioni e di personaggi, di ambienti e di affannosi psicologiche e affettive è soprattutto in una loro trasposizione immaginativa e stilizzata.

Ferdinando Virdis - «La Finta Letteratura» -

Un diario d'America che nasce a una ventina di anni fa, che si fa di giorno in giorno più penetrante e vicino, che descrivendo tanto gli avvenimenti politici e sociali di quegli anni dell'elezione di Eisenhower alla guerra di Corea, quanto ogni minimo particolare del paese in cui l'autore approda giovanissima e diffidente, cresce d'interesse ed ogni pagina sembra mai perdere il suo speciale interesse di scrittura, semplice, diretta e mai banale.

Camillo Cederna - «l'Espresso» -

Silvana Giurgetti nasce nel '61 dopo gli «Eredi di Abela», non esempio di romanzo storico, spontaneamente generazionale, scritto da una donna così dolcemente vicina da affrontare con incertezza i problemi politici del nostro tempo.

Anche questo romanzo darà **America postuma**. «Corle Soprane» Roma '72, muore con altrettanta passione nella America negli anni della guerra di Corea, ma non si crede di avere in mano un «romanzo politico». Tutte le sfere private, anzi, tentano di andare a «parlar per conto loro» in altre parole, la Giurgetti fa dei personaggi «non dei manifesti, ma, alla fine, ancora ed altri tabù di vita sono sconvolti, violenti e notevoli, dagli incubi, talora politici. La Giurgetti ha talento e civiltà, merita migliore fortuna.

Giancarlo Vigorelli - «l'Espresso» -

CARTE SEGRETE

Anno VI — LUGLIO-SETTEMBRE 1972 — n. 19

Direttore DOMENICO JAVARONE

Vice Direttore GIANNI TOTI

Edizioni di Carte Segrete

la rivista trimestrale di lettere e arti

33'
fiera di messina
esposizione internazionale

5-20 agosto 1972



Progetto

studio ferroviario

Carte segrete

OSIP MAXIMOVIC ERMI: *Poemi prima loro affetti* (Par-
tano di Chioschi) (Introduzione e traduzione di Carlo
Frederici) 25

ALEXIS PARAGOLIS: *Conte di via* (Presentazione di Gio-
vanna Marandini, traduttore di G. L. E. 35)

PETER WEISS: *Correspondence su Carte* (Presentazione di
Filippo Maria Farni, traduttore di Viviana Molander) 37

ORNO BUZZATI: *Diomede fatto uomo*, presentatore di
Luigi Passerelli 72

VLADIMIR K. MAIAKOVSKI: *Canzoni e canzoni* (Traduzione
di G. L. E. 85)

PERLUCCIO GUARISCI: *La carta presante* 88

DONENICO JAVARONE: *Salvatore sottoscrizioni* 87

AMELIA ROSSELLI: *Indicazioni poetiche* 114

ARTHUR PETRONIO: *La (sua) Azione (letteraria) di Cratini*
(Presentazione e traduzione di Carlo Alberto Sitta) 122

JIRI TZANES: *Dialoghi storici e metafisici del mutamento*
(Traduzione di Bianca Maria Fabbri) 132

ELIO MENCURE: *Il movimento De Sag e il pensiero di Van
Driest* 13

ROBERTO LUCCHESI: *Delicate pitture degli Anni Trenta* (il
presentatore di Giacomini) (Bari) (Fino su) (Gestione) (anni)
147

Carte scoperte

Il male dei mali di Carlo Bernini	171
Il libro degli incerti in valore poetico di Peter Scholze	181
Omaggio a Rodin	187
La relazione di Luigi Stenchi	193
Autopoesia (e il resto per cronisti) di Giulio Giordano	197
La repita e il zero nelle corse di Carlo Scarpa di e.m.	199
I parados e le scopos	203
Macoperta di Diopero di Tullio Catalano	208
La linea antefissa	211
Stato dell'attitudine	215
Letteratura di Jean Claude Milner	219
L'incanto dei poeti	223
Urbano: L'anno della l'essenza	225
Consiglio letterario segreto	227
Il diserto dell'avvicinato: tutti strati di Gianni Tosi	231
Lettere da Fiume	235
L'intero paese di Giulio	237

Le recensioni sono a cura di Gianni Tosi, Carlo Villa,
Franco Manescalchi

Illustrazioni

THEO VAN DOSSBURG, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 22

ERNST NEZVESTNY, 41, 43, 50, 53, 57, 61, 65, 88 (note di
Joel Berger)

MIRO, 101

LUIGI MONTANARI, 117, 121, 145, 146, 152, 157 (note di
Sandra Gianfranceschi)

ANTONI TAPIES, 88

ERICH KLING SANNI, 161, 165, 171, 172, 173

GUIDO STRAZZA, 111, 102, 130, 131, 145

FORTUNATO DEPIRO, 105, 119

FRANCOISE BLONDEL, 112, 213

ROBERTO GIABARI, 213

Capertina della GRANTSEN

"Costruire nuovi valori per l'esistenza"

Il movimento DE STIJL e il pensiero di Van DOESBURG

di *Elio MERCURI*

Nell'agoscioso travaglio del mondo moderno, che ha coinvolto i valori estetici in una crisi che sembra più più approssimarsi definitiva, la riflessione storico-critica sui movimenti che nei primi decenni del secolo si sono mossi per risolvere il problema è qualcosa di più di una ricerca filologica, di un'astuta interpretazione a posteriori. È qualcosa che si riguarda anzi da vicino, un modo di dare risposta all'anelito drammatico sulla nostra funzione e sul nostro destino nella situazione di realtà, come storia e come società, che ci appartiene. È dubbio sul senso del nostro esistere, sulla possibilità di poter costruire ancora una civiltà fondata su nuovi valori laici e razionali. Così quanto più brucia e radicale appare la frattura tra presente e passato, tanto più impellente e necessaria si rivela la possibilità di una conversione, che è sì continuità di esperienza, ma soprattutto è pienezza e vitalità di esistenza.

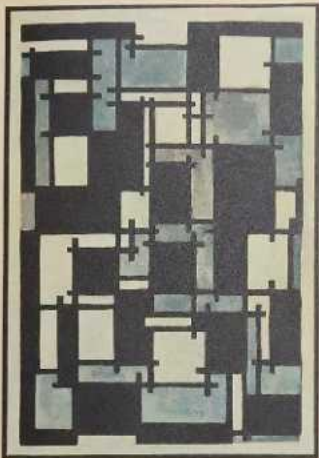
Nel rovello di questi pensieri tesi più drammatici dalle manifestazioni di una negatività e di un vuoto sempre più pericolosi; dentro questa spirale di un impulso che si pone come stato regressivo, nella trappola che ci stringe senza scampo per l'evasività umana nei confronti della vita vivente, l'utopia di altri tempi, ci si presenta in una intera. 13

gativa ininterrotta: diagnosi e non rimedio come ritiene Argan, dilazione estrema e non nuova ipotesi di mondo e progetto, quell'esperienza di tiriche e di pensieri può forse costituire un retaggio insostituibile e una premessa essenziale ad una diversa condizione.

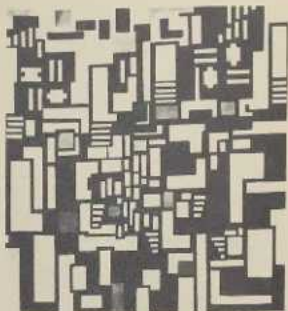
Ripercorrere oggi a distanza di cinquant'anni la storia di un movimento come il *De Stijl*, può forse segnare l'inizio di un diverso atteggiamento nei confronti dell'oggettività estetica e della funzione dell'arte nel mondo contemporaneo. La riscoperta di un'intenzionalismo totale che attorni la *caduta* che ora appare inevitabile, per una vita che da oscuro *debutto*, segnato in epoche remote che costituiscono il nostro *mondo* e *contaminato* in attuali e penosi *percezioni*, si trasforma in umano *progetto*. Un progetto che possa risolvere la fondamentale contraddizione tra natura e ragione non nella astratta *meditazione dialettica*, né nell'ipotesi metafisica, ma nella quotidiana esperienza ed esistenza.

La raccolta degli scritti di Theo van Doesburg di cui anticipiamo alcuni pensieri fondamentali vuol essere dunque qualcosa di più di un semplice recupero storico, e però un'occasione diretta di riconsiderare nel pensiero del suo promotore e teorico la finalità di un movimento i cui ideali come annotava Jaffé, che ne è stato lo storico più completo e intelligente « si sono dimostrati nell'altro che dumerici, anzi raggiungibili prospettive di grande bellezza ». Nonostante l'aropia del suo carattere, *De Stijl* è un movimento che « punta razionalmente a dare espressione visibile, e suscettibile di contemplazione ad un principio universale che i suoi membri fanno coincidere con la raffigurazione di rapporti equilibrati ed esatti ». E ancora « dilatandosi al di là dei confini della creazione artistica, ti senti spinto ad applicare le sue verità a tutte le forme dell'attività umana ».

L'aspetto più stimolante del movimento, e della riflessione teorica di Theo van Doesburg è questa ricerca assoluta e totale, questa pronta trasformazione di un risultato estetico in un principio etico: questa contrapposizione tra il pensiero e l'ingegno umano al capriccio e all'arbitrio delle forze naturali.



Theo van Doesburg — Composition 10, 1918.

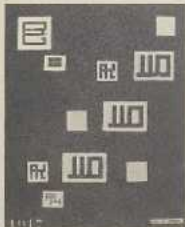


Theo van Doesburg - Composizione, 1915-17.

Dove ciò che conta non è tanto evidenziare « l'insufficiente consapevolezza dei problemi sociali », la cui coscienza darà verho al *contrattismo* sovietico, o il valore preciso del *disegno* tra Theo van Doesburg e Gropius (cf. Argan p. 87), quanto determinare il senso dell'impegno teorico e creativo del *De Stijl* nei confronti di questa volontà di *ricostruzione spirituale* dell'Europa mediante l'Arte come segno e sug-
16

gello della possibile verità e realtà dell'uomo. Perché forse
 esisteva nel caos e nella guerra, segna non più i terminali del-
 l'illusione borghese, dove l'*atomismo* si deturca con l'*ordine*
 e col *sistema*, ma questo sfondo è esplosivo e capace di racco-
 gliere la storia in funzione della vita dell'uomo, in un segno
 e *scopre* ancora attanti, perché fondati nell'idea della crea-
 zione umana. Dove creazione diventa fuori servizio dell'uo-
 mo per l'uomo e non già *produzione*, cioè lavoro alienato e
 alienante e però si costituisce come elaborazione di un mo-
 dello di esistenza autentica.

Siamo al programma di *classico barocco, moderno*, dove
 ciò che conta non è la chiarificazione degli equivoci che si re-
 lano dietro il *non-barocco* quanto la felice *acculturazione* del



Theo van Doesburg - *Composizione*, 1917

principi che contengono l'affermazione di un nuovo stile: « La totalità, allora », la natura si fa visibile, perché è dalla vita piena che nasce l'emozione. Questa vita piena, si condiziona. L'oggettività e la soggettività formano gli elementi essenziali dell'arte »; « Lo stile nasce quando, secondo una coscienza collettiva della vita, si raggiunge un rapporto armonioso tra il contenuto in teoria e l'aspetto esteriore della vita ». Fino alle parole di oggi: « L'evoluzione dell'arte verso l'universale e l'universale, eliminando l'interiore e l'individualismo, ha reso possibile, con uno sforzo comune ed una concezione comune, la realizzazione di uno stile collettivo che, elevandosi al di sopra del singolo o del paese, esprime in modo molto chiaro e concreto il bisogno più elevato, più profondo e più generoso della bellezza ».

Sono queste idee legate certamente ad una ideologia tedesca, alla storia del pensiero dell'Occidente che trova in Hegel un suo fine e compendio, e da un punto di vista teo-





Theo van Doesburg - Composició simfònica, 1928.



Thao van Doesburg - Interno del teatro « Aubertin » a Ginevra, 1925.

non è assai importante chiarire le implicazioni del rapporto di Theo van Doesburg con la concezione filosofica di Hegel in quanto concerne, cfr. *Vedere l'arte nella sua forma nuova*, di chiarire i termini e il significato più preciso dell'idea dell'arte come determinazione dello Spirito, in quanto cioè espressione autonoma e assoluta del pensiero o però progetto e forma: « L'arte moderna è d'altronde ogni creazione dello spirito a detrimento della realtà ». Soprattutto in relazione all'altro problema che Van Doesburg affronta dell'arte come rappresentazione o espressione dello Spirito e la temporalità delle sue determinazioni formali: assoluto dello spirito, e storicità delle forme, « la verità si interiorizza solo temporaneamente nella vita reale ».

20 Certo a distanza di più che cinquant'anni molte delle pro-

messe teistiche di Theo Van Doesburg si possono rivelare inattuali: ciò non toglie che la sua *poetica* (avere) sia sempre più un valore reale soprattutto la dose con estrema chiarezza dichiara che « una soluzione creativa non è mai questione di gusto, ma al contrario, una realtà che porta sulla nuova concezione del mondo ». E in particolare la dose come in *Nuove forme della pittura* rivendica la necessità dell'arte e le imprevisibili e imprevedibili possibilità umane.

« Mai lo spirito creatore dell'uomo, è stato così capace come ai nostri giorni. L'arte è un bisogno vitale dell'uomo moderno, poiché attraverso essa l'uomo « compie e si crea delle forme nuove d'esistenza. L'arte è creazione e mai produzione. Nel momento in cui l'arte cominciasse ad essere produzione, cesserebbe di rivangiare in noi le forme spirituali ».

Pensieri che costituiscono nel messaggio e nella crisi di oggi un punto fermo, un messaggio « così valido e un motto che sono già avvio verso la costruzione e la conquista di un mondo nuovo ».

Elio Mercuri

Gli appunti di Van Doesburg

Tutte le arti hanno un identico contenuto.
Differiscono solo il modo ed i mezzi d'espressione.

La forma di espressione più forte di ogni arte, risiede nell'utilizzazione esclusiva dei mezzi che le sono propri.

Nell'esperienza estetica, l'aspetto naturale dell'oggetto di tale esperienza, si annulla tanto più sarà forte l'esperienza estetica stessa.

L'artista moderno non imita, crea; non raffigura, ma costruisce. Cosa costruisce? Nuovi valori per l'esistenza. E l'esistenza non è solo materiale, come vorrebbero farci credere i romantici dell'utilità: essa è anche spirituale. Colui che ha capito questo, capisce anche che non si può confondere, senza errore, Produzione con Creazione. 21



Una foto del 1922. El Lissitzky, Nellie van Dordrecht, Theo van Emsburg,
Coe van Eesteren, Hank Richter, Iratou Isara e Jani Anj.

Una sedia è un prodotto, non una creazione. Una casa per questo stesso offre il non plus ultra del « confort » moderno, è un apparecchio utilitario, e deve essere considerata in funzione della sua utilità. Una casa non è una opera d'arte, perché i postulati sono diametralmente opposti a quelli dell'arte.

Giusto al contrario dell'architettura di facciata, dove tutto si concentra sui pilastri e i contrafforti, l'architettura del domani spiegherà una ricchezza di dimensioni finora appena sospettata.

A partire da oggi, l'architetto moderno non sarà più soddisfatto di una architettura pensata in due dimensioni, e progettata sul tavolo da disegno. Contrariamente ad una concezione di architettura di facciata a due dimensioni, l'impiego dell'architetto moderno sarà quello di impadronirsi dello spazio tridimensionale, con una distribuzione giusta e proporzionata del corpo spaziale e cioè: le quattro dimensioni dello spazio colte in una sola presa. Ciò sarà possibile solo il giorno in cui l'architetto moderno sarà in grado di pensare e di sentire in modo spazio-temporale. È così che si è sviluppata, particolarmente in Olanda, a fianco alla nozione di spazio, quella del tempo. (1915)

Lo stile di domani sarà prima di tutto, uno stile di libertà e di riposo vitale, lungi dalla confusione romantica, eliminerà ogni arredo decorativo ed ogni spontaneità animale, questa stile sarà di razionalità eroica. Mi piacerebbe apporre a tutti gli stili del passato, chiamandolo stile dell'uomo compiuto: cioè stile nel quale si equilibrano i grandi contrasti. Tutto ciò che va sotto il nome di magia, spirito amore, etc., sarà concretizzato in questo stile, i prodigi con i quali l'immaginazione dello uomo primitivo amava tanto giocare, non possono realizzarsi che con l'aiuto della corrente elettrica, con il controllo dell'aria e dell'acqua da parte della macchina, e la padronanza di spazio e tempo. (1930)

L'arte è la trasformazione spirituale della materia.

(1928)

Da CHLEBNIKOV a BRİK a tutti noi

PAROLE

PIENE

FINO

ALL'ORLO

Ogni Maximovic BRİK parla di
Velenir ai filistei del suo tempo:
noi con le sue "parole" ne
riparliamo ai filistei del nostro

Io e Chlebnikov eravamo in train e sedevamo uno di fronte all'altro. Chlebnikov indossava una voluminosa pelliccia con il bavero a scialle. In testa aveva un copricapo di pelliccia. Stava seduto leggermente all'indietro con gli occhi socchiusi e l'aria di chi è imbrocciato. « Vaja, in questo momento somigliate in maniera impressionante a uno *starobrydlec*¹ » — disse Chlebnikov improvvisamente, senza riflettere, disse: « Di che genere? » Ebbi un attimo di esitazione. « Non saprei. Così, in generale, ad uno *starobrydlec* ». « Lo domando, giacché gli *starobrydly* portano la barba ».

Qualcuno, mi sembra Kal'hin, cominciò a dire che la lingua russa stava deteriorandosi per colpa dei polacchi. Eravamo a Piter², durante la guerra. Sklovskij criticava i Kieviani che, a suo parere, introducevano il loro provincialismo nella lingua russa. Chlebnikov lo ascoltava infastidito e spartiva di tanto in tanto le sue battute di parole con tono allusivo. Alla fine gli gridò con voce squillante: « Provincia viene dal latino *pro* e *vincere*. La provincia è dunque il paese vinto. Nei confronti della lingua russa la provincia è Piter e non Kiev ».

Per Chlebnikov *starobrydlec*, provincia e tutte le altre parole del linguaggio umano non erano segni convenzionali che significavano: « approssimativamente » qualcosa, — per lui ciascuna parola era simile a un albero rigoglioso, stracarico di rami con tutti i suoi segni e suoni, con tutte le sue similitudini e differenze specifiche, con i suoi sinonimi e omonimi.

Per la stragrande maggioranza degli uomini le parole sono casuali associazioni di suoni cui « si è convenuto » di dare questo o quel significato.

¹ Membri di una setta ortodossa.

² Pietroburgo.

Al di fuori di questa convenzionalità queste associazioni di suoni non si distinguono in nulla dalle associazioni di suoni « incomprensibili ».

È come quando gli uomini giocano a carte con le fiches e la qualità di fiches « convenzionalmente » vengono usate determinati oggetti: cerini, nocciole, bottoni. Si formano due categorie di cerini, nocciole, bottoni. I cerini « che si accendono » e i cerini « che sono validi ». Le nocciole « che si mangiano » e le nocciole « che valgono denaro ». I bottoni che si cuciano e i bottoni che servono a dare il testo per i cerini o le nocciole.

Così avviene quando dissi a Chlebnikov che smangiava al suo *stanoobrazec*. Chlebnikov mi rispose « vagamente » « certo » intagliò vite in qualche luogo di « veri » per snaggi dell'anima Russa. E si qualificò « approssimativamente » l'insieme delle cose viste e ricordate con la parola *stanoobrazec*.

Ma per Chlebnikov la parola *stanoobrazec* non aveva un significato « approssimativo » ma un grande senso poliforme, in cui, tra l'altro, era inevitabilmente compreso anche il concetto di *beanda*¹. Per questo la parola *stanoobrazec* non spiegava affatto il fenomeno che si era a significare. Chlebnikov senza nulla.

Peraltro — e ciò è la cosa più importante — per percepire la « *unlogicità* » della parola rispetto alla realtà, ne occorre intepre la realtà non meno pienamente della parola. Occorre fare riferimento alla *beanda* non soltanto nell'insieme del concetto *stanoobrazec*, ma anche nell'insieme dell'insieme *bechobrazec*² che questa parola conosce di significare.

Chlebnikov conosceva non soltanto il significato della parola *primaria*, ma anche il significato di *Pari e Kies*.

Chlebnikov era un uomo di straordinaria cultura che sen-

¹ Beida

² Beida Beida

tiva profondamente la realtà. Che scotchman parlava di Chlebnikov come di una persona estranea a questo mondo! Egli conosceva e intuiva questo mondo in tutte le sue sfumature, in tutte le tortuosità del suo destino storico e della psiche umana. Leggetelo attentamente e scoprirete nei suoi versi, nella sua prosa, nelle sue lettere un milione di osservazioni straordinariamente sottili, straordinariamente precise, giuste, di dettagli che appartengono totalmente « a questo mondo ».

Quando Chlebnikov « inventava » parole, le inventava per dare un nome a un fenomeno nuovo o a un aspetto nuovo di un fenomeno. Chlebnikov non fu mai un esteta della parola. Egli non pensava mai la parola al di fuori di quell'oggetto o fatto che essa doveva « dare » significato.

Quando Chlebnikov scriveva il suo « Scorgiamo del rito » era convinto che ciascuna sua parola avrebbe trovato posto nella varietà dell'insieme reale « rito ».

Kruchynch diceva: « La parola giglio è sciupata, io dico Eury e il casolare del giglio viene ristabilito ». È naturale. Alla nuova parola non corrisponde alcun nuovo fenomeno, e alcun nuovo aspetto del fenomeno. Semplicemente il fiore giglio muta la sua denominazione. Ha corrisposto a giglio, corrisponderà a Eury. E soltanto Chlebnikov unitamente alle nuove parole dava nuove realtà. Questo è il problema.

E soprattutto — Chlebnikov non ha mai « immaginato » nulla, non « inventato ». Scoperto. L'inventore crea ciò che non esiste. Lo scopritore consegna agli uomini ciò che è sempre esistito. Per questo le creazioni dell'inventore possono non cominciare ad esistere, possono nascere morte. Le scoperte invece sono sempre esistite, il problema della possibilità della loro esistenza non si pone neppure. L'elettricità è stata scoperta. La lampadina elettrica è stata inventata. I geni scoprono, i talenti inventano.

Chlebnikov non inventava parole. Chlebnikov ci ha mostrato quegli aspetti del linguaggio che non sospettavamo.

Kierkegaard prende due parole e fa di esse una terza. E questa terza parola non corrisponde ad alcuna « terza » realtà. 29

*Lambertucci*². E forse una nuova specie di ranuncoli? O un nuovo aspetto dell'amore? Né l'una, né l'altra. È *objet d'art*.

Diranno: ma allora « la parola in quanto tale »? Appunto — « in quanto tale ». La parola deve assolutamente riferirsi al reale, altrimenti « non è più in quanto tale ».

Tradurre da una lingua in un'altra non significa ridurre le parole di una lingua con parole di un'altra. Significa invece ricreare con parole della propria lingua le realtà illustrate con parole di una diversa lingua. Per tradurre bene occorre conoscere non soltanto le lingue, ma, soprattutto, la realtà di cui tratta la traduzione. Per quanto una persona circonda le lingue, costui non sarà in grado di tradurre bene, supponiamo, un romanzo sulle vite dei negri, se non ha idea di cosa siano i negri e la loro vita. La stragrande maggioranza dei lapsus e delle strarrese di cui abbondano le traduzioni, derivano non tanto dalla scarsa conoscenza della lingua, quanto dalla scarsa conoscenza dell'oggetto della traduzione.

A proposito, « la parola greca che non significa nulla »³ è il verbero che non diventa *verbo*. Ma questa, ovviamente, non è « la parola ». La parola non può non significare nulla.

*Zum*⁴ non è *zumme re*⁵. È appunto *zum*, una associazione extravocale di suoni arcaici degli organi del linguaggio umano.

Ma del commercio le cui una associazione traslazionale di suoni si conglutina la sua realtà, diventa *parola*. Così è stato con la parola *chère*⁶.

E viceversa, — se per una nuova realtà viene inventata una parola artificiosa secondo il metodo della associazione di parole trancie arcaiche, — così sono state inventate tutte le nostre parole compunte del periodo sovietico, — repa-

² Parola creata da José de Javal — altro, forse = ranuncoli.

³ Giunone da un numero di Catterin.

⁴ In senso traslazionale significa « dire la verità », lo « scudo » come la Chiesa o una sua massima, appunto degli anni venti e anni trenta, si pensi, il simbolo sovietico (1943).

⁵ Linguaggio traslazionale.

⁶ Bellezza.

vivono soltanto quelle che, superando la propria frammentarietà, si conquistano una sonorità integrale e originale. Ad esempio — *narbom*, *homomolod* ¹⁰, *politruk* ¹¹. Quantunque siano nate dalla « cucitura » di vari pezzi verbali, sono diventate oggi parole piene.

Nel poema di Majakovskij « Di questo » si sono mirabili associazioni semantiche (ad es., la strofa 614). Il punto centrale è sempre il tema dell'amore. Alla 377/ma strofa si affaccia il tema dei viaggi verso il nord.

Fuggono le spade,

un passaggio dopo l'altro.

E alla 609/ma:

In che terra sono?

In che parte?

In Groen-

la-

Eroslandia?

In un solo attimo si sono intrecciati due temi — il tema dell'amore e il tema dei viaggi. E come scintilla è scoccata la parola *eroslandia*. Sì, la parola! Giacché con essa si designa la più reale delle realtà. L'immagine di tutto il poema, il suo scopo finale.

Ma sarebbe una grandissima fesseria escapolare *eroslandia* dal contesto del poema e inserirla nel dizionario della lingua russa: « Eroslandia — il paese dell'amore ». Perché una fesseria? Perché la realtà designata con la parola *eroslandia* è irripetibile, è unica, e soltanto in lui, Majakovskij, esiste in quel dato attimo creativo. Non possiamo generalizzarla. La parola che esplode in un momento e rischiara que-

¹⁰ *Narbom* = *narodnyj borstvo* (sostantivo del popolo) *borstvo* (membro del Komintern) = *borstvo* (che a sua volta è un'altra parola composta) = *komunističeskoe borstvo*, che significa generale comunismo sovietico) + *iv* (suffisso della lingua russa).

¹¹ *Politruk* = *politichesko, rabočnik* (dirigente politico).

ma rechà non può diventare una parola di uso corrente. Essendola non è il pane dell'uomo.

In Majakovskij troviamo molti di questi irripetibili scoppi e bagliori poetici. Majakovskij è un lirico. E la sua lirica è autobiografica. La storia del suo tempo è anche parte della sua autobiografia.

*Questo accade ai combattenti o al pane,
oppure nel cuore mio accade.*

Quasi una variante della famosa formula del grande lirico Heinrich Heine: « Il mondo si è spaccato — e la crepa ha attraversato il mio cuore ».

Ma Chlebnikov era completamente diverso. Chlebnikov non fa un lirico neppure delle cose più minute.

Quanto non vuol dire che Chlebnikov non avesse turbinamenti lirici, che egli, forse, arido, insensibile e spietato. Chlebnikov era una testa calda. Era facile al riso. Spesso era profondamente triste.

Ma a Chlebnikov non veniva mai in mente di scrivere versi su questo, sulle sue emozioni. Era schivo e timido e per giunta aveva un differente atteggiamento verso la parola. Per Chlebnikov la parola era meno di ogni altra cosa « meno espressivo », schiava del pensiero e dei sentimenti.

Per Chlebnikov la parola viveva di una sua vita ricca di suoni e di significati. Chlebnikov gettava le parole sulla carta come le stelle per il cielo e tramite esse leggeva i destini dell'uomo e dell'umanità.

In che cosa sta il senso delle parole? Non nel fatto che esse significano, ma in quello che possono significare. « Nel senso pieno della parola ». Che cos'è questo « senso pieno della parola »? È tutta la gamma illimitata dei significati esistenti e possibili della parola. Mentre nella vita quotidiana, nella routine umana la parola è la parola « nel suo senso non pieno » — la parola, nella quale solo una parte intima del tuo senso ha valore. — quella parte che in pratica occorre per lo scambio o per esprimere.

32 Chlebnikov scriveva parole piene fino all'orlo, parole che

si mettevano una accanto all'altra senza tocarsi, senza scontrarsi, ma come mondi stellari, esistendo secondo le leggi di attrazione e di repulsione.

In Chlebnikov non vi sono associazioni di parole, ma costellazioni di parole. Chlebnikov è un poeta-astrologo.

«Stelle, divinizioni in base alle stelle, astrologi» — tutto ciò è «figurato» e fantasico. D'accordo. Ma questo è Chlebnikov. Le stelle, la loro vita, la loro interrelazione, le leggi del loro moto sono l'indubbio prototipo del sistema creativo di Chlebnikov. Egli parlava spesso delle stelle.

«Le luminose stelle del sud hanno risvegliato in me il caldeo».

/« Il maestro e il discepolo »/

«...annota i giorni e le loro dei scintillanti, come se si muovessero come le stelle...»

/Lettera a Kamenjak/

«Ho le equazioni delle stelle, le equazioni della voce, le equazioni del pensiero, le equazioni della nascita e della morte».

/Lettera a V.V. Chlebnikova/

A questo punto sarebbe opportuno parlare dei calcoli matematici di Chlebnikov, ma voglio ancora dire qualcosa su Chlebnikov poeta.

Per Chlebnikov «la parola in senso pieno» sono non soltanto tutti i significati della parola, ma anche tutti i suoi suoni, in quanto ciascun suono è per Chlebnikov pieno di senso. Ciascun suono del discorso umano è significativo. E Chlebnikov crea costellazioni semantiche di parole che cominciano con la M, la B, la Φ , la K, che fanno sorridere i filistei.

Che cosa hanno da sorridere i filistei? Ma come non sorridere quando Chlebnikov vuole intorchiarli nel modo più ingenuo possibile? Chlebnikov scrive: «Con la K cominciano le parole che significano vicinanza della morte: *kolat*, *kojka*, *komar*, *bukta* oppure le parole che indicano privazione di libertà: *konat*, *kaznja*, *kolos*, *klin*, *brag* op...» 33

poie quelle che tanto si designano con poco mobili: *klad*, *bolida*, *kanon*, *koz* »¹.

« *Halacha* » *3 kiel*? E *karica*? E *kolbasa*?² Che cosa significano? Vicinanza della morte? O privazione di libertà? O cose poco mobili? Se erretela, non raccontate fandonie! ».

Ma i filologi ricorrono invano: cosa importa a Chlebnikov delle parole che non cominciano nella costellazione? Cosa importa al poeta della parola che non fanno rima? Queste invece fanno rima. Cosa importa a Chlebnikov se non sono cominciate tutte le parole che cominciano con la K? A chi serve questo? A chi serve suddividere in maniera occulta tutte le parole che cominciano con la K in base al loro significato? Forse ciò Chlebnikov si occupava di questo?

Idioti! Chlebnikov non catalogava le parole. Chlebnikov è un poeta. Chlebnikov rinviava le parole, le rinviava in base ai suoni e ai significati. Creava poemi che cominciano con la K, la M, la S, la V, — poemi patinista, poesia di altissimo volo, dove le parole si attaccano non attraverso il loggione del linguaggio poetico, ma attraverso, da sotto, secondo le leggi e i canoni della parola in quanto tale ».

1. Libro più meraviglioso è il dizionario, il libro della lingua. In esso vi è una sostanza tutto ciò che è stato già detto e tutto ciò che sarà detto, ma anche tutto ciò che può essere detto. I filologi sposteranno l'intero dizionario non lo di tanto. Ad essi non serve, non si occupano nulla! Poeti filologi non leggono mai Chlebnikov!

INTRODUZIONE a traduzione di Carlo Prelliacci

¹ *Primo gruppo: cadavere, letto, ferro, bandiera, secondo gruppo: fucile, lama, aratro, chiesa, orologio, terzo gruppo: uomo, corpo, pane, pelle.*

² *Kiel (reflette) si: brida con frusta, gallina, salame.*

Poesie dal carcere

Alekos PANAGOULIS

Continueate voi

Quando Alekos Panagoulis, il represso del sobborgo ateniese di Gijfata, studente del Politecnico e membro del movimento, marciò con la schiavista di sangue, così con il suo sangue, e la saggia e la ragione e la libertà, nessuna la persona di non che fondere la nostra stessa dignità di uomini.

Così il suo silenzio a Papafantini, le sue dignità di governo, la forza con cui sostiene il carcere, e la ricerca che si considerano il più peggior come quei sacrifici antichi. L'idea, sostenuta e il grado di libertà rimangono in lui l'unico lavoro del sogno.

Voliamo di dolore e bruciere il ricordo sono i segni che della sua terra Panagoulis ancora nelle tinte lavate. E questa sua terra, che non avrebbe mai d'essere ridotta in terra, può ricostruire in lei un ideale di civiltà, come mai se consentiamo un impegno, neppure umano, di meditazione.

Giuliano Morendini

35

La saggezza è una buona cosa
ma se c'è la libertà
la ragione è una buona cosa
ma se c'è la libertà
si abbattono le tiranidi
e con inchostro di sangue si può scrivere
la favola dei liberi uomini.

Fecite voi che vanite
come è noi non prendetevela
con i vili quando disertano
ma abbiate pietà della specie.

Il tempo non ha più misura,
misura non ha più niente,
quando ti hanno rinchiuso
dal tuo genere e porti addosso
muri di cemento armato,
quando ritorni annuale
con la trappola alle zampe.

Fulmini di dolore,
frustate di ricordi,
carne e dignità lacerate via.

Muore il tempo,
sotto è fame,
i polmoni respirano il non-respirare,
i piedi non ci sono più
le mani non ti servono,
e stagna nella tua gabbia
una nebbia di fetore,

appena pensi che fuori c'è gente
che si muove, che può camminare,
che fuori ci siete voi,
il caldo sole della Grecia ancora
e quel cielo così
così azzurro.

Per un

Teatro del mondo

LA CONOSCENZA

DEL
NOSTRO INFERNO

nella

Conversazione
su DANTE

di

Peter WEISS

Dante e Weiss

Ecco difficile interpretare quella che Dante rappresenta nella immagine di carcano di noi. La nostra cultura ce lo ha voluto dipingere come prigioniero di un sistema di lotte repressive, in un luogo morale religioso, attorno una volta per sempre rimasta con sistema immutabile. E anche i carcani non in mutabile, e ne stiamo ad una linea di ferro che va dal fuoco di De Sanctis a Croce, o hanno condotto a un sostanzialmente di Dante, salvando arbitrariamente i punti della sua opera più vicini a noi prima della sensibilità moderna: malinconia, ma anche una spensierata, dell'Inferno e superazione di giudizio nella complessa mescolanza delle altre cariche come i momenti evolutivi di una personale interpretazione.

Questo può rappresentarsi per la cultura italiana, movimento. Così è di interesse vedere come una grande anima, pregna di tutto le sollecitazioni europee ed europee di morte schiama propagandista, possa avvicinare in prospettiva dimostrando la figura mistica di Dante, «il santo nella mischia dell'arte occidentale», spogliandola delle immagini stereotipate e rimandandola alle sue interminabili dimensioni di anima e di poema.

La riflessione di Enzo Weiss, che muove in «Rapporti» (Ed. de Carrozzi) meditata secondo una schiama positivista, che permette di prendere uno spazio di lettura italiana, viene continuamente a tradire, come risultato, il rapporto ambiguo ed esattamente calcolato tra alcune situazioni e concezioni del reale ed emozioni esplicitamente poetiche.

A Weiss viene immediatamente chiaro, anche se appena lo dichiara tra le righe, che la Commedia non può essere globalmente compresa o prima non la si stacca nelle sue manifestazioni profonde, prima una accostata a un'analisi strutturalista, concettuale del momento storico e che contemporaneamente reggono il punto del poema, la tecnica del verso, la forma della parola poetica, la gerarchia della ricerca teologica.

Ogni emozione letteraria, ogni suo momento del reale, o ardore, semplicemente, in questo indizio ferreo di ricerca non stabilito, in una lingua e in una metrica perfettamente concettuali per rigore e non soltanto.

E il questo di Weiss, in rapporto in questo. Come possiamo le nostre esperienze domestiche, nelle nostre come teatro del nostro mondo, se il nostro mondo ha perso ogni slancio di verità, ogni idea chiara e distinta, ogni sicurezza del trascendente? Il contemporaneo impaurito di un Kafka, di un Joyce, di un Beckett, la nostra dolorosa immersione nella colpa, nella incertezza, nel maldestro, nell'indifferenza periodica dell'incertezza, il nostro relativismo, la nostra cultura di crisi, in che senso

pagine pronunciate di Paolo e di Francesco. E dall'incubo di Luciano si è mosso libero come dalla guerra, con il pronunciamento puro del suo inimitabile ripetersi ancora alligato, emergente, e moltiplicare secondo un ritmo simile.

Nel sentire il buio del proprio lungo, solo la parola risponde al buio. Ma la parola di Dante non ha più la solidità ovina e cristallina di quella di Vergilio, essa è, di quella parola, sofferta, mormora, una dose perennabile, ogni funzione, una compagna d'oggi lato, anche diversa, gli usi, una scelta in controllo del normale, permette l'ambiguità delle associazioni nuove, sostiene a senso continuo l'eterogeneo.

La giustificazione dell'Inferno, egli naturalmente nell'ordigno comune del Purgatorio, dove ogni uomo trova la sua liberazione. La scelta del male condanna a lasciare intanto un punto di ritorno, infatti a una moralità. A Vergilio, attraverso Beatrice, creatura del regno, esplicitamente di morte a speranza d'amore (una pace, per una morte, si chiede Petrarca, uterata dal suo), subisce ma non cede che gli occhi abbiano una visione. Il rapporto, impossibile se chiuso nella forma, emerge ora in altre forme, i tramenti di sangue, il senso, una moralità, infatti e la natura del destino lo conduce alla contemplazione del cielo, del suo eterno risorgimento.

Peter Weiss dice di una sua lista che interpretavamo il Paradiso, ma non che regna da gran parte la loro nella conclusione di una moralità, nella contemplazione vera e quella creata di quel destino, a loro volta a questa Dante qui non meno la parola, l'essere come con lui, che quell'infinito appena intralciato al ritorno per il mondo eternamente con la fantasia che non giunge al fine, arriva alla meta della nuova scoperta.

Il destino della redenzione dell'uomo conferma una qualità della sua natura condanna. E Peter Weiss può dire, e noi con lui, che Dante è così rispondente alla nostra nostra disposizione: disperazione che può essere appunto tanto più una se questa si riconosce anche meno a scelta anche con gli uomini che nei secoli si hanno per conditi.

Filippo Maria Ferro

Conversazione su Dante

A: Per molto tempo, ho pensato a Dante come al santo nella nicchia dell'arte occidentale. Se ne stava lì, al suo posto, avvolto nel suo lungo mantello, con la sua corona d'alloro, il suo copricapo con i lembi fin sugli orecchi, il suo rozzo bastone. Lo vedevo un po' loggato dalle preoccupazioni ma tuttavia nobile, impossibile sul suo piedistallo. Non avevo nessuna particolare voglia di leggere le sue opere. Mi sembravano troppo lontane dal mondo in cui vivevo.

B: Allora per quale ragione ti sei messo a studiare « La Divina Commedia », e perché l'hai scelta, in seguito, come modello per un lavoro drammatico?

A: Avevo in mente un « testo del mondo », ma non avevo ancora trovato la forma. Cercavo un modello, una possibilità di concentrare il materiale. Nel tutto rinascimentale erano reperibili queste grandi allegorie rinvenitive, questi cori, queste kermeesse femine e macabre, alternate dagli « a solo », dalle danze, dai tamburi e dalle cornatose. Pensavo a qualcosa che abbracciasse questa pluralità. Ivi erano descritti la peste, le carestie, la vita dopo questa e il potere temporale. I rappresentanti del potere, principi e papi, comparivano sempre in scena e si parlava di gerarchie che non potevano essere rovesciate. Vi figuravano sempre oppressori ed oppressi.

B: Tutto questo si trova in Dante: un sistema del mondo diviso secondo norme morali. Vi troviamo i cattivi e i buoni, l'Inferno e il paradiso, i castighi e le ricompense. Credi di poter ricavare qualcosa da tutto questo?

A: Non sono ancora riuscito a leggere tutta la « Commedia ». Conosco solo l'Inferno, press'appoco come lo conosce un lettore di oggi: ho una impressione generale della trama, alcuni episodi staccati si stagliano con chiarezza, altri rimangono incomprensibili. So come è divisa e costruita 41

l'opera e corroso la forma del verso. Ma non riesco ancora a sentire profondamente proprio le scene che hanno maggiore e immediata presa su di noi, e non perché non veda le cose che ispirano l'arte e crearla, ma per via delle associazioni ancora nuove con le quali si attualizzano nel mio mondo d'oggi. Di Purgatorio abbraccio con lo sguardo solo le regioni più buone, poi il poema si perde sempre più nell'inconfondibile. Più le alto si va per il monte della purificazione più rimango incerto. La mia cultura storica non basta a riconoscere tutti i personaggi che soffrono nell'Inferno e quelli che espiano i loro delitti nel Purgatorio.

B: E la descrizione del «Paradiso»? C'è ancora qualcosa che possa aiutarci al nostro mondo? Abbiamo ancora qualcosa da spartire con questi santi e con questi angeli, con la musica delle sfere e i cori cristallini?

A: Mi manca la base scolastica e filosofica per poter sapere quanto «paradiso». Leggo una storia qui e una là, cerco a sapere meglio le ultime parti, dove Dante più volte ripete che la voce gli manca, che non trova parole per descrivere il suo urto. E in buon materiale per esercizi mentali e spirituali.

B: Come le vedi?

A: Io prendo dalla «Divina Commedia» solo quello che si lascia trasportare in un mondo terrestre. Non posso neanche immaginare un Inferno o un Purgatorio e tanto meno un paradiso. Né ho mai avuto una di quelle famose crisi, per cui ci si pone la domanda se comunque non sarebbe meglio credere in un Dio e nella vita ultraterrestre dell'anima. Io non ci credo, nella trasmigrazione dell'anima dopo la morte. Mi basta il travaglio terreno e, qualsiasi storia faccia, non è abbastanza per mettermi in chiaro neppure la più piccola parte.

B: Ma perché lavori intorno a una figura e a una poesia che è portavoce di certezze e di concetti con cui noi non ha il minimo punto di riferimento?

42. A: L'immagine del cacodo che Dante ci dà è per me



Ernst Nolde - 'Cadava' 1905.

molto lontana. Lì non c'è più il pericolo del frantumarsi dei valori. In ogni situazione gli uomini di questo mondo conservano il loro aspetto. Perfino i dannati hanno proporzioni ancora riconoscibili. Veniamo da un tipo di società terrena le cui regole e le cui regioni di potere sono immutabili, e nella vita dopo la morte vengono riasseccati di nuovo da questo ordine del quale nessuno può mai dubitare. Come il tutto è perfetto, anche ogni singola parte, della quale è composto il tutto, è perfetta. La convizione che ha Dante di questa « finitura » è per noi inaccessibile. La venerazione per una tale perfezione l'abbiamo persa (solo tempo fa) questa bella concezione del mondo è talita totalmente. Ma non mi occupo della sovrastruttura di questa visione così intesa, bensì del particolare. E in questo dettaglio incontro d'un tratto una persona viva. Questo Dante che nasce 700 anni fa, mi ha lasciato segni attraverso i quali mi è stato possibile capire determinati avvenimenti della sua vita. Con questo Dante posso parlare, mi mostra tutte le sue esperienze, i suoi angeli, i suoi dubbi, i suoi desideri, le sue inquietudini e le sue speranze. Questo Dante, posso portarlo nel mio mondo d'oggi, qui posso cercare di criticarlo e di modificarlo.

B: In questa caso vorrebbe da quel punto di vista di cui parlavi all'inizio?

A: Credo di essere il suo equilibrio. Dante si considera un clerico. I demoni e le belve che descrive non gli possono far male. Si trova sotto le proieczioni della poesia più alta, e quando il baccano dei demoni diventa insostenibile chiude gli occhi e cade in delirio. Ci mostra tutte le sofferenze, cataloga tutti i peccati, versa e versa lacrime alla loro vista, ma tiene sempre la distanza e conserva la capacità di andare avanti. Con tutta la sua conoscenza della disgrazia e della disperazione, egli continua il suo cammino. E questo procedere lentamente e consciamente che vediamo negli angeli distesi dal suo contemporaneo Giotto. Quando Dante stesso non trova una via d'uscita si affida a una forza che lo porta avanti. Che per lui ci sia solo grazia e liberazione è fuori di dubbio. Non gli viene mai di chiedersi se le pene sono giuste ed è impensabile che una di esse potrebbe toccare a lui.

E quando io lo schermisco e gli dico che la sua attimia non mi è di nessuna utilità, mi mette davanti uno specchio. Interpretò la sua risposta così: già il fatto che qualcuno parli, che qualcuno trovi la forza di descrivere queste regioni presuppone un distacco e una finta terzietà, dalla quale si può parlare. Questa finta terzietà è il mezzo artistico. Se ci si lasciasse sopraffare dagli avvenimenti non si potrebbe più parlare.

• Ma poi ch'ï fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle,
che m'avea di paura il cor compunto,
guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.

(Inf. I)

B: Mi immagino Dante nel nostro mondo, nel punto di cominciare il suo cammino verso l'inferno. Sarebbe capace di alzare lo sguardo e vedere una possibilità di salvezza? Nel nostro inferno, comunque, stanno gli innocenti. Quelli che potrebbe incontrare non hanno nessuna colpa da espiare. Ciò che devono sopportare supera la sua fantasia. Poteva diventare giudice. Ha portato dell'acqua divina. Quando vide quelli sepolti nel suo inferno, quelli che arrivavano davanti a un fuoco lento e si torturavano coi tormenti, poteva ancora dire che avevano avuto ciò che meritavano. Ma cosa dice quando vede i dannati del nostro tempo? Sarà capace di continuare il suo cammino, di finire un poema, avrà ancora spiegazioni da dare?

A: Anche nel nostro mondo si fanno i tentativi per esplorare l'abiezione. Per molto tempo si diceva che era impossibile toccare questi argomenti con le patrie. Questi argomenti erano inconcepibili quanto gli abissi dell'inferno lo erano per Dante. E allora ritorniamo ancora una volta al fatto che appunto questo argomento apparentemente inconcepibile deve essere descritto, descritto il più accuratamente possi- 45

tile. Fa parte della nostra vita quotidiana così come i cupi pensieri sull'inferno facevano parte della vita quotidiana di allora. Dante si recò nel bel mezzo di questa visione terrificante. Se lo facciamo oggi, lo facciamo con altri presupposti. Oggi anche Dante intraprenderebbe il cammino con altri presupposti. Ma adesso arriviamo al punto: chi, oggi, ha la forza di penetrare in queste regioni e di farne un rapporto, non deve anche lui assumere in qualche modo l'atteggiamento di Dante? Appena formula una parola per esprimere ciò che vede, appena sprigiona immagini e parole da questa dannazione senza salvezza, sta già lavorando sul materiale di un'opera d'arte.

B: Ma Dante si avvicinava a questo materiale con intenti morali. Vedeva colpevoli e li condannava. Per i peccatori non c'era grazia. Per i credenti c'era pace eterna. Nella nostra letteratura, da Kafka a Beckett, troviamo solo espressioni della non esistenza di questa giustizia suprema oppure della ricorsa senza speranza della stessa. Non ci si aspetta nessun miglioramento e non si intravede nessun « senso ». L'ultima dignità è un volto che cerca di alzarsi dal fango.

A: E tuttavia questi scrittori sono in rapporti di parentela con Dante, perché non lasciano che gli avvenimenti descritti continuino qualche pericolo per loro stessi. Quando oggi un superstita scrive dei lager di annientamento o delle nostre città rase al suolo dalle bombe o perfino di singole persone che sopportano la miseria più nera, si mette comunque con la sua attività al di fuori di tutto questo. Riferisce, attraverso le parole, le immagini o la musica, assolve se stesso. Sta seduto in una stanza calda, davanti a un tavolo solido e descrive il travaglio degli altri. La propria libertà è la condizione della sua descrizione. Un mondo tramonta e noi descriviamo questo tramonto col nostro linguaggio di segni. Quando il venerdì santo dell'anno 1300 Dante iniziò il suo pellegrinaggio attraverso la sua concezione del mondo sapeva che non rischiava di bruciarsi i vestiti. Non affondò nelle paludi. Non si congelò in una statua di ghiaccio. La sua fiducia nella propria sopportazione, nella forza



Ernst Nolzenstein - Salvo del mundo, 1903.

e nella comprensibilità del proprio linguaggio rendeva possibile il suo lavoro.

B: Quando Dante descrive il potere dell'Inferno nel mondo o quando, a nostro contemporaneo riferimento, qualcosi nell'esistenza dei sofferenti, si assolve in questa modo della sua colpa?

A: Uno dei temi principali dell'Inferno è che la forza per compiere un tale viaggio viene dal fatto che, se uno vuole veramente fare qualcosa, riesce a farlo, e questo dimostra che la cosa tentata è la volontà di penetrare la resistenza. Dante intendeva forse una ispirazione divina. Noi potremmo cercare nella capacità umana, per la quale tutto quello che avviene nel mondo dei viventi può essere spiegato. Non c'è niente di cui noi si possa parlare. Per molti versi Dante andò oltre quelli che, oggi, trattano simili cose. Oggi si mettono in evidenza la consapevolezza, la mancanza di vie d'uscita e gli inutili sforzi per sottrarsi a tutto questo. In mancanza di soluzioni in continuità allo spirito di Dante, si inventano azioni che sembrano assurde. Dante invece cercava il « senso ». Per noi il « senso » sta nell'esplorare ogni stato e il modo di continuità che ne consegue e che conduce a un cambiamento della vita. Questo porta all'assoluzione della propria colpa.

B: Quindi tu leggi Dante nella divisione opposta. Non lo leggi nella divisione che porta a un'onnipotenza cosmica, alla grazia, e a un equilibrio mistico, ma ai punti di partenza dell'incertezza, del turbamento e del dubbio. Leggi Dante come se fosse un eretico.

A: Forse non c'è neanche bisogno di sapere se Dante stesso credeva in un'onnipotenza divina. Forse era per lui solo un'ipotesi di lavoro. Forse la divisione data dalla chiesa cristiana, in regioni per penitenti, gratiati e ricompensati, era per lui solo un modello da poter riempire con esperienze terrestri. Se, leggendo, cerco di prescindere da intenzioni più alte e di dirigermi verso esperienze più terrestri, vedo
48 i singoli avvenimenti come momenti condensati. Tutto

quello che Dante raccoglieva nel suo parafiumo e che per me qui nel mio mondo insudiciato e austero, rimane nascosto, sono momenti di felicità, di liberalismo, di fiducia, e questi secondi raccolti da una vita lontana si uniscono in un unico stato euforico.

• Come foco di ruba si diserra
per dilatarsi sì che non vi cessa
e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia così, tra quelle lapsi
fatta più grande di se stessa uccisi
e che si facesse rimembrar non sape. -

(Par. XXIII)

A: Nell'Inferno poi Dante immaginava ogni debolezza ogni infamia incontrata e questa diventa a sua volta una enorme massa compatta, un acubo. L'Inferno è la paralisi, il luogo dove ogni tipo di sviluppo è escluso. L'Inferno è il soggiorno eterno in un psichiatrico, in un manicomio. Neanche la più inumana sete di vendetta, neanche le più terribili maledizioni del Vecchio Testamento, potrebbero permettere un tale supplizio, che qui è naturale. Anche se è noto che Dante è un uomo che odia, non si può comunque dargli come scontato che avrebbe desiderato tanto questo per i suoi peggiori nemici: di scottare in eterno nel sangue bollente, di essere avvolti in aseni, di picchiare o di essere divorati da serpenti, e il tutto sempre secondo un rituale orribile: emergere e riaffogare, cadere a pezzi, trasformarsi in cenere e riprendere forma di nuovo.

B: Cosa credi abbia indotto Dante a scegliere queste dimensioni inumane? Agiva soltanto secondo le leggi della chiesa che insegnavano che a ogni essere corrispondevano pene meticolosamente misurate? Non si fece portavoce della minaccia della Chiesa?

A: Allora una volta, non fuoio che trasportare il mondo medievale daniesco nel mondo contemporaneo. Cosa p. 49

mane di quel mondo oggi? Quali sono i pregiudizi che inducono gli uomini a perseguitare altri uomini, a tormentare e uccidere altri uomini? Dante, questo personaggio storico, non mi interessa. Per me Dante assume un significato solo quando si trova davanti a me con le proprie esperienze. È stato cacciato dalla sua città natale, Firenze. È un esiliato. Su di lui pende una condanna di morte. Sta seduto da qualche parte, in esilio, e scrive. Questo è attuale.

B: Dante prese parte nella lotta per i poteri terrestri. Non era un eremita. Non stava seduto in una « torre d'avorio ».



rio» a scrivere. Era ciò che oggi si dice uno scrittore impegnato. Aveva scelto, Coereva rischi politici.

A: Proprio per questa ragione si può trarre un altro rapporto terrestre dalla «Divina Commedia». Che cosa sono questi peccatori? Mostrano un incallimento contro cui Dante combatte continuamente. Questi personaggi sono simboli di inerzia e di coerenza. Questa paralisi dei sentimenti, questo atteggiamento catastrofista! Ma non c'è nessun tipo di intelligenza con l'aiuto della quale questa stereotipia può essere infranta? Per me la rappresentazione di questo stato, dove si ripetono sempre le stesse cose, è un richiamo alla necessità di cercare finalmente di capire. Guardare quello che succede lì? Dante usa il male collocandolo nel deserto di un ambiente sotterraneo. E con questo vuole dire: Non volete vedere, non volete capire quello che sta succedendo qui sulla terra.

B: Adesso stai parlando di un Dante di oggi. Di un Dante senza pregiudizi. Di un Dante privo di dogmi religiosi.

A: Certo il Dante realista. Quel Dante che per il suo epico fece uso di un italiano laico invece dell'artificioso latino. Che nei suoi ritmi accuratamente misurati e nel suo metro perfetto, mischiò espressioni popolari. In questo modo conduce conscientemente il suo racconto in regioni abitate. Quando leggo l'*Inferno* vedo sempre dietro le visioni quello che succede qui, tra noi. Prendiamo per esempio il diciassettesimo canto. Dante si trova nel settimo cerchio al passaggio per l'ottavo. Qui, sull'orlo del baratro, stanno seduti gli inerti:

«Così ancor su per la strama tasta
di quel settimo cerchio tutto solo
andai, dove sedea la gente mesta.

Per li occhi fora accoppiava lor duolo;
di qua, di là soccorrien con le mani
quando a' vapori, e quando al caldo suol».

non altrimenti far di state i cari
or col tetto, or col piè, quando sono morai
o da pulci o da mosche o da tafani.

(Inf. XVII)

A: Dante sta lì, davanti a loro, che sfruttano l'avvenire
altri, arricchendosi. Indica gli usurai col loro nome, ma-
strandosi le vestimenta di famiglia che portano sulle loro spalle.
Quello con la verofa aurea su fondo bianco appartiene
alla famiglia Scrovegni, che volle pagarsi la propria libertà,
davanti alla giustizia imperiosa, comprando una cappella a
Padova e facendosi affrancare da Giotto. Dante dice qui:
Guardate da dove provenivano i denari con i quali sono
finalizzate le opere d'arte! Guardate la falsità! Quello lì si
strugge, adesso, a ricreare della cultura con le sue ri-
chezze rubate. Prima ammassava poi danno un piccolo pe-
gamento rateale per la glorificazione della Madonna! E que-
sti usurai sono vivi. Sanno qui intorno a noi, non possono
mai esser fermi perché la terra brucia sotto i loro piedi. La
loro avidità, la loro voracità gli hanno dato spauriti, fan-
to spauriti di continuo e sono tormentati dal peccato. Li
vedo dietro grandi scrivanie, in mezzo a telefoni e segre-
tarie. Corrono avanti e indietro tra il deposito in banca e le
richieste favolose. Personaggi straordinariamente prestanti.
Pieni di attività e nello stesso tempo queruli e preoccupati.

B: Allora l'Inferno non è dall'altra parte, ma qui,
adesso.

A: Già aspetti ti introducano. Dipende da come li voglio
vedere. Nel mio lavoro lascio tutti questi peccatori vivere
qui, all'aria aperta. Qui sono presi dai loro lauti affari.
Ma vediamo anche noi i nostri morti. Ognuno di noi porta
dentro di sé ricordi di persone che non esistono più. Fin-
ché esistiamo noi, esistono anche loro. Ci troviamo contin-
nuamente a convivere con loro. La nostra esistenza è in
una certa misura costruita sulle loro opere.

pentiero della morte. Il tema principale del poema è la riunione con Beatrice. Dante dice qual'è la sua età quando inizia il cammino, trentacinque anni. Beatrice era già morta da più di dieci anni. In realtà Dante era vicino ai cinquanta. Durante quasi tutta la sua vita la figura di Beatrice l'aveva accompagnato; aveva solo nove anni quando la vide per la prima volta:

- Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etate si convenia. In quello punto diedi veramente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparì ne li ungheri polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi*.

(Vita nuova, II)



B: E poi passarò ancora dieci anni prima che Dante veda Beatrice.

« Poi che fuora passati tanti die, che appunto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento sopra-scritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissima, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande socolo, mi salutò molto piacevolmente, tanto che mi parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era formamente nona di quella giorno; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si messero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partii da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una rate camora, e puosimi a pensare di questa cortesia mia.

(Vita nuova II)

B: Beatrice muore dopo essersi sposata con un altro. Una storia molto comune. La donna amata a distanza. L'irraggiungibile. Dante glorifica una donna che appena si della sua esistenza, che non ha mai toccato. Un sogno desiderato di incoronazione e di vita. Si prepara la strada a tutta la letteratura romantica.

A: Il grande peccato d'ossessione di Dante. Qui avverti il mio Dante moderno. Non è facile. Forse Beatrice per lui è solo un principio. Dovremmo psicanalizzarlo per sapere tutte le cose di quest'amore. La sua giovinezza porta intorno all'apparizione di Beatrice. All'inizio il tutto fiammeggiante. Poi il bianco. Un vestito da sposa e un lenzuolo nuziale. E la mitica del tumore. La cifra nove che ricorre sempre. Nove può essere diviso per tre. Le tre parti della Commedia sono ognuna composta di trentatre canti 24 in totale. Solo la prima parte costa di un altro canto, da

considerate prologo. Tutto è solidamente racchiuso in questa simmetria. Questa « finimza » dietro la quale Dante si nascondeva, mi ha tenuto per molto tempo lontano da lui. Poi, gradualmente, sono riuscito a penetrare nel tessuto del poema. Chi è Beatrice per me? Un amore di gioventù a cui non osai mai avvicinarmi. Poi venne il terribile politico. La guerra. Venni espulso, esiliato. Beatrice è rimasta lì. Non ho più saputo niente di lei. Se avessi avuto coraggio, l'avrei portata con me nella fuga. Che cosa è successo a Beatrice? Avrei voluto vivere con lei? Beatrice morì. Forse venne assassinata. Forse uccisa col gas. Era da molto trasformata in cenere e allora destinsi la sua bellezza. Per Dante, oggi, poteva essere più o meno così.

B. In questo caso, Dante avrebbe appena avuto la forza di vedere personificate in lei la speranza e la grazia? Resterebbe ancora la costruzione? Sarebbe ancora possibile, con le prospettive che abbiamo oggi, inventare una concezione poetica nella quale al posto di amore eterno, di ricompensa per le buone azioni, di fiducia in un esito felice? Non avrebbe dovuto cogliere tutta la sua concezione e fare una terribile tragedia della sua commedia?

A. Dante fece tutto quello che poteva fare. Ora sta a me la sua ricerca della verità. In questa sua ricerca è instancabile: 650 anni più tardi sarebbe sicuramente arrivato a questa conclusione: che non c'è ricompensa celeste per le sofferenze sopportate, e che le cause della sofferenza devono essere eliminate qui, in questa vita. Avrebbe inconcruentamente detto che i malvagi operano dappertutto, tra di noi, e che devono essere costretti qui, in questa vita. Ma quando io, uomo contemporaneo, leggo Dante nel modo giusto, trovo tutto questo. Oggi troviamo altre soluzioni. Leggo la sua opera per misurare con essa i miei pensieri. Dante era cattolico in quanto alla fede e scolastico in quanto al pensiero e il suo credo politico era conforme al pensiero del suo tempo. La sua concezione dell'amore era ancora quella della tradizione dei trovatori, per i quali la dama del cuore lasciava solo materiale di belle poesie 55

Accanto a questo, Dante visse la sua vita nel mondo, si sposò, ebbe una mezza dozzina di bambini. So molto poco della sua vita e conosco solo parti della sua opera, ma qui in essa, riaffiora tutta la sua epoca. Come nell'*Ulisse* e di Joyce le parole escono dal soggettivo, dal sogno, ma il materiale da cui immergono rispecchia la realtà eterna. Ogni persona che appare e ogni luogo vengono da lui chiamati coi nomi autentici, i presenti sono suoi contemporanei e personaggi storici; tutto è vicino a lui, tutto scorre nella corrente del suo linguaggio vivente. Prima, le ricerche della poesia e della mitologia erano in mano agli scribi, adesso appaiono qui nel primo grande monologo interiore della letteratura e diventano parte della vita d'ogni giorno.

• Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la dritta via era smarrita.

An questo a dir quel era è cosa dura:
esta selva selvaggia e aspra e furta
che nel pensier rinova la paura!

Io non so ben ridir com'io v'entrai,
tutt'ora pieno di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai. »

(Inf. I)

A. Un esordio comune anche oggi. Una situazione di crisi. L'inizio di un itinerario. Da dove vengo, dove mi trovo? Mettere in discussione quella raggiunta finora. L'amore perduto. La fallita partecipazione nella lotta politica di un partito. Essere intrappolato nell'egoismo e nella vanità. La conoscenza delle complicate circostanze esterne. Cacciato da Firenze, la città dove nascono le prime lamentele, l'economia monetaria europea, dove lo sforzo per accumulare sempre più grandi ricchezze porta a discordie e guerre. Dante si ritrova davanti i seguenti ostacoli:

• Ed ecco, quasi al cominciare dell'erta,
una folla leggera e presta molto,
che di pel maculato era coverta.



e non mi si partia d'innanzi al volto,
anzi impediva tanto il mio cammino,
ch' i fui per ritornar più volte volto.

A: E subito dopo si impavescer ancora di più:

• ma non sì che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone.

Questo pareva che contra me venesse
con la test'alta e con rabbiosa fame,
sì che pareva che l'aere ne temesse.

Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca nella sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame.

questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch'uscia di sua vista,
ch'io perdei la speranza dell'altrezza. *

(Inf. I)

A: I tre grandi pericoli simbolizzati dagli animali. Frode, superbia, cupidigia. Dante corre il rischio di essere sedotto. C'è la sua ambizione, la sua sete di potere. Vuole scrivere la più grande opera di tutti i tempi, vuole, come poeta, diventare pari a un dio. Potere e condanna, sogno eccellenza e gloria. Tutto questo fa parte del lavoro. Quando poi appare Virgilio, appare anche la possibilità di continuare il moto verticale. Virgilio è la coscienza, lo sguardo chiaro. Parlando con Virgilio, Dante riesce a vedere i propri momenti, i nessi. C'è solo una via d'uscita dal caos: la parola, l'articolazione. E qui, nel primo canto, nel prologo, si fa già accenno a tutta la materia futura. Quando Virgilio mette in guardia Dante dall'animale che tanto lo spaventa, e poi pronuncia la sua profezia, i simboli e le allegorie si trasformano facilmente in realtà. Il mondo mitologico diventa un mondo che si lascia trasformare dagli uomini.

- e ha natura sì malveglia e ria,
che mai non emple la bramosa voglia,
e dopo 'l pasto ha più fame che pria.

Molti son li animali a cui s'ammoglia,
e più saranno ancora, infin che l' Veltro
verrà, che la farà morir con doglia.

Questi la caccierà per ogni villa,
fin che l'avrà rimessa nello inferno,
là onde invidia pria si dipartì.

(Inf. I)

A: All'inizio i dubbi che vengono ad ogni scrittore:
Sono maturo per questo lavoro? Non presumo troppo dal-
le mie forze? Dante si chiede la continuazione: non è pre-
sumoso, intraprendere un tal cammino? Si scoraggia.
Vorrebbe ritornare indietro.

- E qual è quel che diavol ciò che volle
e per novi pensier cangia proposta,
sì che dal cominciar tutto si toglie,

tal mi fec'io in quella oscura costa,
perché, pensando, consumai la impresa
che fu nel cominciar cotanto tosta.

- S'ì ho ben la parola tua intesa •
rispuose del magnanimo quell'ombra,
• l'anima tua è da viltate offesa;

la qual molte fiate l'omo ingombra
sì che d'ovrata impresa lo rivolge,
come falso veder bestia quand'ombra.

(Inf. II)

A: Virgilio lo induce a continuare. Dice: non puoi più
ritornare indietro. Per te c'è una sola strada: quella che
porta alla comprensione. In questo preludio, prima che
Dante entri nel primo specchio dell'interno, è espresso lo
stato in cui il sogno pian piano diventa visione. Il materiale 79

accanto non plasmata, prende sempre più forma. E adesso Virgilio gli ricorda Beatrice. Dice: devi continuare il cammino per lei. Il vecchio Dante, il Dante degno di gloria, il Dante storico, la sostiene la mistica del suo amore. Il mio Dante, il Dante con il quale sto conversando oggi, lascia che la capacità di amare diventi una improvvisa comprensione delle condizioni della vita, una improvvisa compassione per lo storia umano di rendere sopportabile la vita sulla terra. E allora si inoltra nella regione dove è compresa tutta l'umanità, dove è racchiuso tutto quello che ossa crea questo sforzo. Si inoltra per esplorare.

« Per me si va nella città dolente,
per me si va nell'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente. »

(Inf. III)

A: Virgilio gli spiega che qui vedrà i supplizianti:

« le gonne dolorose
c'hanno perduto il bon dell'intelletto »

(Inf. III)

A: Che ucciso non è un sogno ma realtà, risolta dalla descrizione concreta:

« Quivi sospiri, pianti e alti gaudi
riscevan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciare ne lagrimai.

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con aile

(Inf. III)

60 A: Ciò che poi nel seguito diventa sempre più chiaro,

può essere paragonata alla nostra moderna filosofia dell'azione. La necessità di scegliere, di prendere partito. Prima Dante incontra i ciechi, gli infelici, gli esseri leccapiedi. Sono grigi, simili a ombre. Non hanno viso. Non prendono partito né per il bene né per il male. Sono al di fuori di tutte le regole. Sono indifferenti. Poi, spingendosi oltre, incontra quelli che sono diventati oppressori e malfattori, quelli che hanno tradito il loro prossimo e quelli che per debolezza o egoismo hanno causato distruzione. Dimentico facilmente le cause per le quali si trovano qui, nella dannazione dell'inferno. Non conosco altrettanto il codice morale secondo il quale verosimilmente erano qui le sentenze; ma è comunque chiaro che Dante attacca tutta la corruzione che regna sia nella curia che nel potere laico. I rappresen-



tani delle istituzioni del tempo di Dante, si lasciano facilmente trasportare nel suo tempo. Il loro aspetto non cambia quasi per nulla. Dietro di loro si può ancora una volta sentire l'assutarsi della louna, il ruggire del leone e l'ululato della lupa. E sempre più chiaro: questi sono sviluppati nelle loro menzogne, hanno sprecato la loro vita inutilmente, le azioni che hanno fatto non possono mai essere cancellate. Sempre di più insorge il pensiero: viviamo solo una volta, ogni nostra azione influisce sui altri nostri eventi, tutto quello che decidiamo in questa unica vita che abbiamo a nostra disposizione è definitivo.

B. Ma nel quinto canto Dante incontra due che devono muoversi lì per errore. Oppure sono stati precipitati fuori della società in cui vissero. Condannati a questa eterna esistenza senza pena e riposo. A questa falsa libertà.

• E come li stornelli ne portano l'ali
nel freddo tempo a schiera larga e piena,
così quel lieto li spinti mali

di qua, di là, di qua, di là li muove;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.

E come i gru van cantando lor lai,
focendo in aere di sì lunga raga,
così vidi venir, traendo quel,

orloa portate della detta braga:
per ch' i dissi: « Maestro, chi son quelle
genti che l'aura nera sì castigano? »

(*Id.* V).

A. Paolo e Francesca sono vittime delle convenzioni della società. Francesca è stata maritata con un nobile di Rimini, per ragioni politiche ed economiche. Lo sposo legittimo ha preso su sua moglie, perfino quando lei ama un altro. Quando la sorprende, uccide anche lei, insieme al suo amante. Mentre Francesca parla, Paolo si tiene, piangendo, in disparte. Nel loro racconto ritornano le espe-

riente proprie di Dante. Francesco d'Amato si uni così Beatrice.

« E quella a me: Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria: e ciò sa il tuo dottore.

Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanta affetto,
dirò come colui che piange e dice.

Noi leggevamo un giorno per diletto
di Lanciaiotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scoloracci il viso:
ma solo un punto fu quel che ci videro.

Quando leggemmo il diserto mio
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante. »

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea, sì che di pietade
io venni men così com'io morissi;
e caddi come corpo morto cade.

(Inf. VI)

B. Forse Dante cerca qui di ricattare Gennà la colpa dei propri pensieri peccaminosi su altri? Aveva desiderato Beatrice. Nella sua passione gli deve esser venuto il pensiero di rapirla, di commettere adulterio. Se l'avesse fatto si troverebbe qui, al posto di Paolo. E avrebbe potuto dire, con altri poeti, che l'inferno è l'unico luogo dopo la morte dove si incontrano uomini onesti e coraggiosi. Ma Dante ha respinto la tentazione. Allora questa si fa rappresentante di una morale a doppio senso.

A: Non condanna Francesca. Sentiamo solo la sua compassione. E questo conferma ancora una volta il mio modo di lettura, per mezzo del quale traspongo tutti gli avvenimenti in modelli di un mondo esterno, vivo. Il fatto che non potessero mai diventare unici non può più essere cambiato. Per loro c'è solo questa fine. C'è solo dolore. Non morte. La nostra esistenza: distruzione di relazioni umane, violenza che permea in tutti i nostri campi d'attività, distruzione che ci rendono malati, la loro permanente influenza che porta a uno stancamento superiore.

B: Ma anche se l'Inferno è qui sulla terra, Dante non vede ancora le cause della ingiusta divisione del bene terrestre. Le azioni della Fortuna sono per lui arbitrarie. Le chiama un grande enigma. Per lui la divisione della proprietà è ancora subordinata a una forza misteriosamente inpenetrabile:

« per ch'una gente impera ad altra langue,
regnando in giudicio di costei,
che è occulto come li erba l'angue. »

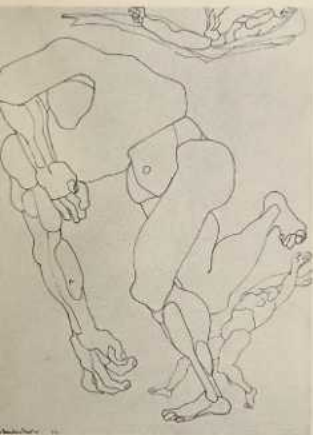
(Inf. VII)

B: Arriva solo a dire che il possedere è una disgrazia:

« che tutto l'oro ch'è sotto la luna
e che già fu, di quest'anima stancha
non potrebbe farne passare una. »

(Inf. VII)

A: Tra interpretare il mondo e cambiarlo, c'è una grande differenza. Quante sono le opere d'arte che, in modo costruttivo, entrano nel nostro mondo dei pensieri e provocano azioni sconvolgenti? Dante non era un rivoluzionario. Disegna un'immagine soggettiva di un uomo che si libera del terzo bagaglio medioevale e si trova davanti un mondo nuovo che s'allarga con un'attività inedita. Nessuno può prevedere quello che succederà. Perché ha ancora



Ernst Neizvestny - Per «La Divina Commedia», 1960

norme, gli è possibile catturare questo mondo che espande nella struttura di un grande poema. Anche poeti più recenti l'hanno tentato, penso alla « poesia globale » di Walt Whitman. Ma un Dante di oggi? Quali sarebbero le sue difficoltà? Un « poema del mondo ». O perfino un « teatro del mondo ». È realmente possibile decriptare nella sua totalità i nessi complicati del nostro regime sociale? Dante ha appena iniziato il suo cammino. Si trova presso il fiume Stige e solo dopo che ha attraversato questo fiume, incontrerà l'Inferno vero, la città di Dite. Non è ancora arrivato ai veri orrori. Dietro i muri e le torri della città sbilenco i gradi dell'Inferno. I viziosi, i magnati dell'oro, i condottieri, i demagoghi, e gli schiavisti. Finora ha incontrato personaggi heckettiani, che si annano sull'acqua e aspirano:

- Un brico maestro disse: "Figlio, se vuoi
l'anima di colui cui vinse l'ira;
e anche vo' che tu per tanto iradi

che sotto l'acqua ha pente che sospira,
e fanno pullular quest'acqua al sianmo,
come l'occhio ti dice, o' che s'aggira.

Fatti nel lago, dicon: "tristi hanno
nell'aere dolce che del sol s'allegria
portando dentro scuidoso fummo:

or si attistiam nella belletta negra"
Quasi'mmo si gorgoglian nella strozza,
chè dir nel poseun la parola integra. »

(Inf. VII)

A. Sulle rive si accovacciano centinaia di diavoli, che schianazzano e fanno umefie e invitano Virgilio a venire e lasciare Dante al suo destino. Rinuncia, rinuncia, gridano. Deve vincere una resistenza enorme. Virgilio rappresenta la ragione umana. Ma dove regna il male intenzionale e cosciente, neanche la ragione può fare qualcosa. Due canti
66 interi esprimono l'imponenza di Dante. Nel tentativo di ol-

reprimere i limiti tra l'ancora riconoscibile e l'altissimo sconosciuto e deformato, la ragione di Dante è in pericolo. Deve allargare le sue capacità mentali fino a un grado ancora sconosciuto per poter affrontare le dimensioni di questo inferno. Scoppia un uragano. Quella volta, 650 anni fa, un angelo arrivò in suo aiuto.

« Ah! quanto mi pareva pien di disdegno!
Venni alla porta, e con una verglietta
l'aprese, che non vobbe alcun ritragno. »

(Inf. IX)

B: Oggi tali porte non si aprono con le bacchette magiche. Dante dovrebbe trovare un altro modo. Ma ancora davanti a sé ventiquattro canti e lo sguardo deve produrre nuove visioni, finché finalmente nel fondo più temerario si trova davanti il principe dell'inferno in persona, questo mostro gigante, mangiatore d'uomini con tre facce, che piange con sei occhi e dai cui tre menti gocciolano lacrime e saliva sanguinosa.

A: E quando ha riconosciuto l'uccello «, aggrappato » a Virgilio, sul corpo del mostro tra il folto pelo e le gelate croste, ha finito la discesa, d'un tratto rivede il cielo sopra di sé; Dante è vinto da un sentimento che noi ricorda il giorno che finì la guerra. Improvvisamente era tutto finito e passato, la tempesta, i fiumi di sangue, la distruzione di tutti i valori. Per un breve momento esisteva solo questa visione di liberazione, ognuno si trovava felice di essere ancora in vita. Non si pensava affatto a ciò che sarebbe successo dopo, esisteva un solo pensiero: noi più ritornare lì, nel buio, nella paura.

B: E poi Dante arriva in Purgatorio e vede che la guerra continua, che quelli che prima erano amici adesso si uccidono in nuove concentrazioni di potere, vede che le esperienze appena fatte non portano alla pace, a una distensione volontaria di tutto lo stile, ma che subito ci si prepara a 67

nuove compagnie di guerra e che si inventano bombe che superano le precedenti. Quei stasiodonti e quei tiranni che Dante incontrò nell'Inferno, non sono stati rovesciati, al contrario, consolidano il loro potere più che mai. Dante esce nell'aria libera, nel bel paesaggio della terra ed è possibile immaginare un paradiso terrestre. Esiste la possibilità di amare, di rapirsi reciprocamente; tutto sembra possibile, giustizia, solidarietà, il superamento della miseria, sete, amicizia, e sopra tutto questo si pone l'ombra oscura delle forze reazionarie.

A: Ma c'è una grande differenza tra Inferno e Purgatorio. Nella prima parte della « Divina Commedia » Dante ha descritto la disperazione e l'assurdità. Ci mostra tutti i tipi di brutalità e bassezze e non c'è più nessuna speranza di cambiamento. Ci mostra i malattanti: nell'Inferno li ha condannati alle stesse sofferenze che essi infliggevano agli altri nella vita terrestre. Trascinano il peso di piombo della sofferenza che ha distrutto milioni e milioni di vite. Ma non ne sono curati. Il proprio dell'Inferno non far prendere coscienza. Il loro dolore non cambia niente e può quindi essere considerato non esistente. Il dolore era percepibile solo per quelli che ne perivano sulla terra. Un tale dolore non può essere espiato da niente. La cosa terribile dell'Inferno è la sua immobilità. La cosa terribile è che gli uomini di tutti i tempi, sempre, devono lasciarsi lacerare dalle forze superiori. Ma in Purgatorio possono difendersi. Li hanno la libertà di prendere posizione contro le ossilità. Con vigilanza e con sforzi continui possono mettersi a mirare il regno dei loro sfruttatori. Le sofferenze che qui devono sopportare possono ancora avere un senso giacché fanno parte di una resistenza. Il passo dall'Inferno al Purgatorio è il passo dalla pietrificazione alla ragione.

B: Nel trentesimo canto Dante incontra di nuovo Beatrice nel Paradiso terrestre:

« così dentro una navola di fiori
che dalle mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fuori,

ERNST NEIZVESTNY

Neizvestny, che ha 46 anni, è ucraino. Ci ricorda il è dato sempre più a lavorare sulla pittura: disegni, acquarelli, incisioni, fotografie. Questo, in parte, perché sente il dovere molte cose da dire e forse non abbastanza tempo per dirle (già perdono venti disegni lasciati sulla sua notte, mentre anche una prima incisione gli prende diversi giorni). Con nondimeno resta uno scrittore, e in un certo senso uno scrittore classico. Per lui, qualsiasi cosa si debba da dire al mondo, deve poter essere espressa attraverso il corpo umano: il corpo umano è l'unica forma del suo linguaggio.

Neizvestny appartiene alla tradizione più antica dell'arte russa. Lo spirito di questa tradizione è sempre maggiormente nella letteratura russa che nelle arti visive: su questo ultimo, anzi a questi estremi sono stati impacci due volte, prima da Pietro il Grande, e poi tardi, da Stalin. La tradizione russa è anzitutto fondata sul significato filosofico dell'esperienza umana.

Si potrebbe arguire che tutta l'arte tratta di questa questione. Che è vero, ma le tradizioni sono spesso diverse. Nella arte francese la questione è stata scomposta, tramite l'apporto sensuale da una parte, e con l'espulsione della ragione dall'altra. La tradizione francese è impossibile senza questa distanza carnale. La tradizione italiana di solito prende come dalla drammaturgia delle commedie apparenti, quali sono percepite dalocchio e dalla immaginazione: la tradizione russa invece è basata sull'onestà dell'esperienza. Occorre la necessariamente a che fare con la corporeità, e con l'esperienza.

Partiamo col modo in cui la vita entra nell'esperienza. Il suo teatro è l'anima, perciò usata in una sorta di minima implicazione religiosa.

I sogni di Neizvestny hanno il loro propria esperienza.

La maggior parte dei disegni recenti di Neizvestny appartengono a una serie specifica. Una serie fu richiesta dallo Istituto di Dante.

Nell'Inferno, Dante descrive dettagliatamente la forma di sofferenza fisica percorsa da ogni peccatore — dopo del dannato nel nove giorni, abbiamo trascorsi che esprimono esattamente la natura del suo peccato. L'Inferno — tra le altre cose — è una straordinaria storia di assoluta corporeità.

Questo, però, postulata dal Neizvestny un secondo richiamo.

John Berger

sotto candido vel cinta d'aliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di lusinga viva.

E lo apersi mia, che già contanto
tempo era stata che alla sua presenza
non ero di stupor, tremando, affranto;

senza dell'occhi aver più conoscenza,
per novata virtù che da lei mosse,
l'antico error s'era la gran potenza. »

(Purg. XXX)

B: La veste di Beatrice è rossa come lo era quando Dante vide la ragazza di nove anni per la prima volta, e porta il velo bianco che per lui significava addio. Il suo manto ha il colore della speranza. Diciamo gli studiosi di Dante: Beatrice è diventata per Dante il riassunto della verità divina. Come allegoria della teologia, Beatrice scende dal cielo per assistere Virgilio, che personifica la forza dei poeti terreni. Dante chiama ancora una volta Virgilio tra gli « scempiani ». Ha svolto il suo compito. Dante si trova ora solo davanti alla cosa nuova. Quando una creatura il cammino verso il Paradiso, deve conquistarsi la strada da dentro e fuori. Non lo aiuta niente del passato. Si muove in regioni che la sua lingua non può ancora descrivere. Si trova davanti all'inesprimibile, all'ineffabile. Deve creare un nuovo linguaggio oppure riempire vecchi parole con un nuovo significato.

A: Per me il « caso » comincia qui. Un Dante del nostro tempo non può vedere altro che una morte in Beatrice. Sa che non c'è ricompensa per qualsiasi tipo di morte. Si può solo chiedere in quale modo si muore qui sulla terra. Di fronte a colui che, 350 anni prima, credeva in Paradiso, Dante può adesso solo vedere la disperazione e l'attollazione nel momento della sua morte.

niamente dalle sue immagini celesti al concreto, al reale, al pratico.

B. Il Paradiso come paesaggio concreto del nostro mondo. Significherebbe descrivere quelli che secondo il modo di vedere di Dante sarebbero degni di un'esistenza paradisiaca. Una descrizione degli oppressi e dei tormentati.

A. Per un « teatro del mondo » che s'ispirasse alla struttura della « Divina Commedia », ci sarebbe un materiale enorme. Dante potrebbe indagare su chi si trova nelle nostre prigioni, potrebbe guardare nei bassifondi delle città e attraversare paesi e continenti governati da dittatori e colonizzatori, potrebbe far vedere la rete di interessi economici che strizza il popolo, potrebbe visitare fabbriche e osservare la lotta degli operai. Come nell'Inferno mostra i potenti del nostro mondo nelle loro fortezze, facendo così capire che il loro potere è ancora solido, così ci mostra, in Paradiso, i beati che aspettano ancora la loro liberazione. E adesso sa che questa liberazione può essere solo qui e durante la vita, e che nulla può aiutarli quando sono morti. Per quanto sia inaccessibile ed ermetico il viaggio che descrive, ora deve farlo con parole ed immagini che lo riportino al nostro mondo.

Traduzione di Vivere Matilde



Un atto
unico

di

Dino
B U Z Z A T I

L'AUMENTO
satiramara
del paternalismo
industriale e non

Atto di nascita di un atto unico

Qualche cosa di nuovo. Nel 1891 un capto americano era venuto alla corteo di John Barry — «Nathan» — che aveva la sua pagina del «Corriere della sera». Un nazionale di altra nazione era stato palestratore del giorno. Dignitosi italiani che, nella la sua, aveva della terra e del disamore, era un altro uomo e Arthur, non si vuole credere la realtà di «essere in pagina», ispirare e giocare l'antenna, ingenuità d'una. Una lettera che conteneva una, dunque, in cui si ritrovò un uomo con a Barry e, finalmente, solo con avere il protagonista della risposta — e per protagonista si vuole intendere il capitano — ricordando anche la storia di Marlow di «Un uomo di Marlow». Questo perché, prima di rispondere per la compagnia americana di John Barry, che di Barry non gli rappresentava e il suggerimento era una lettera, un altro che il personaggio del Capitano e il capitano, finalmente, al nuovo uomo di Barry e della di nuovo immediatamente a Barry per proprio a Barry la storia di un suo uomo in cui il dialogo del nuovo uomo

Jul 19 Aug 1971

Less Essential:

la régression de la baisse
religieuse relative à Bourmont

È soprattutto della sua
pregiata collaborazione.

Quando, disse, è amore
a scolorir le manie e i più affettuos
-eluti. U. D. A. +

Geo. H. B. Baggott

Non ricordo la vecchia casa parigina, per vedere meno di
 dieci (2) giorni in prigione. L'introduzione del personaggio della
 moglie, rivelandoci di ammettere un'amicizia agente - a noi modo -
 del cinema. Evidenti mi sembra nella sua condotta di «Comari» con
 la spionaggia albanese che lo distingue. Talora non gli dispiace se anche
 avuto il tempo in vista di lavoro matutino si sarebbe potuto
 lavorare. Anche telefonare, ma due giorni. Due giorni dopo, dopo
 ritorno per via. Certo senza che prima e me lo porta a Roma. Nel
 marzo del 1962 ha rappresentato con la sua regia al Teatro di Via
 Nazionale (oggi dei Delfini) intorno a tre nazioni rispettivamente di
 Giorgio Dardos, Edoardo Uboldi e Deino Montemelli e ha eseguito
 una delle tre. Nonostante il suo lontano esilio, «L'aumento» può
 restare in la sua produzione dell'autore di «Il diritto dei senesi»
 e, probabilmente, nel '71 in occasione di una ripresa romana, aveva
 la felice che qui si riproduce. Non si fece vedere a teatro, ma venne
 nominato a Roma di lì a poco non si fece vedere più da teatro.
 Dopo pochi anni, anzi, si trova in una casa di cura ripulendo
 partecipe, più o meno, la probabile vicenda del protagonista del suo
 «Caro amico».

Luigi Pisuatti

L'AUMENTO

Personaggi

Interpreti

(dalla più recente edizione. Torino, Teatro
 Colos, 4 aprile 1972)

ADA

EVA ROCCA

GUSTAVO

NINO SCARDINA

L'USCIERE

CILIO DOMINÉ

IL CORRE, STRAGIONI

SILVIO SPACCOSI

La storia rappresenta tre diversi ambienti: il salotto in casa di Gu-
 stavo Campanelli, la porta dell'ufficio del Corra, Stragioni, presso
 la quale è la segreteria dell'Isola, l'Ufficio del Corra, Stragioni.

Scena I

Salotto in casa Campanelli

ADA — Gustavo Gustavo!

GUSTAVO — Svegliandosi fra grandi sbadigli

74 ADA — Sono quasi le due e un quarto

GUSTAVO — (*Balzando dal sofa*) Madonna, le due e un quarto. E l'autobus che non arriva mai. (*Cerca la giacca appesa a una sedia, la indossa, si ravviva i capelli*)

ADA — (*Con l'aria indifferente*) Senti una cosa. Revilli, chi è?

GUSTAVO — Ma ti pare il momento, se lo conosci da un secolo.

ADA — Dico. Esattamente cosa fa in Ditta? Che pensa ha?

GUSTAVO — Niente. Ufficio conti. È un reparto dell'ufficio produzione, quello che dirige io.

ADA — Sissì.

GUSTAVO — Sissì perché?

ADA — Pensavo che fosse più di te.

GUSTAVO — Perché? Ha l'aria così importante?

ADA — Tanti altri. C'è un motivo.

GUSTAVO — Cosa?

ADA — È meglio che non ti dica niente. Tanto, è inutile.

GUSTAVO — Cosa c'è adesso?

ADA — È inutile, ti ripeto. Io ti conosco. Anche se te lo dicessi, tu non faresti una piega, un carattere che hai.

GUSTAVO — E dai? Parla. Cosa sono questi misteri?

ADA — Bene, sappi che il tuo Revilli, che sta sotto di te, ha uno stipendio almeno doppio del tuo.

GUSTAVO — Figurati!

ADA — Lo so di sicuro.

GUSTAVO — Se hai alle chiacchiere di tua moglie, stai fredda. La Nora ha le sue manie di grandiosa!

ADA — Proprio ieri, in casa tua. Sullo scrivano hai aveva dimenticato il modulo dello stipendio, sai quella striscia lina gialla. E io ho visto. Per 1400 sai. Tre in piedi là vicino e gli occhi mi sono caduti sulla strisciolina.

GUSTAVO — Beh?

ADA — Sai cosa c'era scritto? Calcolare tutte le detrazioni, importo mensile netto? Duecentoquarantasettemila lire.

GUSTAVO — Badi?

ADA — E tu non credimi!

GUSTAVO — Sia tranquilla. Avrà letto male.

ADA — Del resto lo sai bene che la Nora s'è fatta il visone.

GUSTAVO — Oh! con questo visone. Per via dinnanzi sembra che al mondo non possa esser altro.

ADA — Il visone è come apparire a un'altra razza, caro mio. Altro che *thani apia*! Visone o non visone.

GUSTAVO — (*Tramutandosi*) — Essere o non essere!

ADA — E lo so. Se petai a quello stramento scimmiesco di agnelino di Pavia che ha ormai una *spina*... e un tre quarti per giorno!

GUSTAVO — Cosa vuoi che ti dica? Se vuoi, risparmiarò. Con un po' di pazienza, ché lo so, arriveremo anche al visone.

ADA — Ma lo sai quanto costa?

GUSTAVO — Pochissimo.

ADA — E in quanti anni pensi che potremo...?

GUSTAVO — (*Fa un rapido calcolo su un foglietto di carta*) — Be', limitandosi alle spese... senza per questo argarsi di andare al cinematografo ogni tanto. Faccio il conto... circa novanta lire.

ADA — (*Uscendo*) Senti, guarda e meglio che te ne vai.

GUSTAVO — (*Senza decidere*) Ma lo sai che mi sta qua?

ADA — Che cosa?

GUSTAVO — Quella storia dello stipendio di Renti. Adesso copio certe cose, tutti duorsi che faceva, la buca, le vacanze alla Canarie. E io... io... che...

ADA — Basta, non parlarmi più. Quando ti dico che non sai farti valere, che ti lasci mettere i piedi sopra da tutti, che non ti fai aiutare, mi senti o come un *Saulisco*.

GUSTAVO — Ma lo sai che non mi va giù?

ADA — Adesso te ne scordi. Ma perché fare discorsi inutili? Lo sai meglio di me che non senti mai il coraggio di far valere le tue ragioni. Sei così come sei, ma uno di quei come lì.

GUSTAVO — *(In crescendo)* Ma lo sai che non mi va giù?

ADA — Davvero?

GUSTAVO — E tu me lo domandi? Ma lo capisci che anche all'uomo più mitz e remissivo del mondo a un certo punto viene la goccia che fa traboccare il vaso? Ma lo capisci che adesso vado in ditta e gliele canto?

ADA — A chi?

GUSTAVO — Al commendatore Stragioni, no? Non è lui il direttore generale?

ADA — *(Ironica)* Gliele canto?

GUSTAVO — Sì, se non mi dà soddisfazione, un quarantotto faccio, guido.

ADA — Ma lo sai che mi impressioni?

Rino Scandola e Silvio Spaventa in una scena da «L'aurora».



GUSTAVO — Quel fraso di Revilli duecentoquarantasettemila lire!

ADA — Be' adesso non esagerare, non lasciarti portare dalla collera, non rovinarlo, il povero Stragioni!

GUSTAVO — (*Furente, senza badarle*) La pecora! la pecorella! Il coniglio! Il pusillanimo! La pecorella è stata morsa. La pecorella è una belva! Per il demonio, se me lo darà l'alimento, quel porco di Stragioni! (*Eisce concitato*)

Scena II

Porta dell'Ufficio del Comm. Stragioni

GUSTAVO — (*Entra d'impeto nell'anticamera e interpella l'uscieri*) Il commendatere c'è?

USCIERE — (*Lo osserva perplesso*) Ci sarebbe, ma credo sia in seduta.

GUSTAVO — (*Ricco*) Seduta o no, tu adesso vai a dirgli che il signor Campanella ha bisogno urgente di parlargli.

USCIERE — Ma come faccio io?

CAMPANELLA — (*Avvicinandosi alla porta e afferrando la maniglia*) Fai così.

USCIERE — (*Spaventato cerca di trattenerlo*) Ma no. Ma cosa fa? mi vuole rovinare!...

Scena III

Ufficio del Comm. Stragioni

GUSTAVO — (*Socchiude la porta e domanda, perentorio*) Perdono?

COMMENDATORE — (*Con un sorriso placido, ma sicuro di sé*) Avanti, avanti.

GUSTAVO — (*Entra e patti dritti*) Buongiorno, commendatore!

COMMENDATORE — Oh il nostro bravo...! Che bella sorpresa! Ma lei sa che proprio lei, Columella,

78 GUSTAVO — Campanella.

COMMENDATORE — Sì certo, caro Campanella... dicevo...

Scommetto non immagina che proprio lei per me rappresenti una specie di... come dire... una specie di rimorso?

GUSTAVO — (*Che già comincia a smontarsi. Speranzoso*) Rimorso?

COMMENDATORE — Sì, proprio rimorso.

GUSTAVO — Scusi se sono entrato così...

COMMENDATORE — Scusarla? Ci mancherebbe altro, caro Battistella...

GUSTAVO — Campanella.

COMMENDATORE — Sì certo, caro Campanella. Sono io che devo dirle grazie per essere venuto.

GUSTAVO — Lei?

COMMENDATORE — Io, sì. E sono contento, contentissimo di rivederla finalmente, ma per carità si accomodi, eh, le persone che ci sono più case, le persone in cui si ha più fiducia sono poi quelle che si trascurano di più, purtroppo giusta è la crudele legge della vita, non è così? Dice, dice, mio caro Campanella quant'è che non scambiamo due parole in santa pace? Sentiamo? Ma che settimane, mesi saranno, parecchi mesi, non mi stupisci se finisco degli anni all'istituto.

GUSTAVO — Esattamente due anni e mezzo fa... lo mi...

COMMENDATORE — Due anni e mezzo? Ma lei lo crede, caro Campanella, che per due anni e mezzo, tutte le sere, sa, quando si fanno gli esami di coscienza, lo crede che io pensavo a lei? Tutte le sere prima di addormentarmi mi dicevo: E Campanella? E quel bravo Campanella? Te ne sei dimenticato eh? mi dicevo — Quando ti deciderai a dargli il posto che si merita? Un lavatore come lui, una colonna della scuola, un galantuomo come si è perso lo stampo... Così dicevo, giuro, e ogni sera era un rimorso mi credeva, e pensavo fra me: provvederò domani, domani voglio levarmi questo peso dal cuore... invece...

GUSTAVO — Dunque lei, commendatore... >

COMMENDATORE — Se sono disposto ad aiutarla, lei vuol dire? guardi non può? Oh non parli, non mi dica niente, crede che non capisca? Crede che non sappia invidiosarmi? Parola per parola potrei ripercuote quello che lei aveva in animo di dirmi... Che c'è qualcuno con molto meno titoli di lei che tuttavia guadagna più di lei, che questa è un'ingiustizia, che lei ha perso la pazienza eccetera, non è forse così?

GUSTAVO — Loin, veramente...

COMMENDATORE — E lei, caro Campanella, ha avuto un impeto di esasperazione, vero? Chi non lo avrebbe avuto? No, io non lo rimprovero. L'ingiustizia trasforma in tutti le creature più umili e mansuete, non è forse così?

GUSTAVO — Sì, insomma...

COMMENDATORE — Lo vede? E lei pensava che io non capissi, che io non sapessi, non mi interessassi. Uomo di poca fede... Bene, questa deve essere una giornata buona per entrambi. Stasera tutti e due saremo più soddisfatti di noi stessi... Cosa ne dice di 150?

GUSTAVO — Cresce?

COMMENDATORE — Fra una cosa e l'altra lei adesso arriva a 95,98, o mi sbaglio?

GUSTAVO — Non sbaglia...

COMMENDATORE — Bene, facciamo un patto uomo, un patto uomo Centocinquanta. Basterrebbe?

GUSTAVO — La confesso, io non sapevo...

COMMENDATORE — Lo vede che non sono più quel droghe, quella cocaina, quel margheritiani, quella gran volpe che si dice?

GUSTAVO — Io... io la ringrazio.

COMMENDATORE — Niente ringraziamenti. Io, se mai, devo ringraziarla per il suo lavoro. Una sigaretta?

GUSTAVO — Grazie, non fumo.

COMMENDATORE — E bravo, anche questa è una virtù... Io sì, purtroppo, invece, come un dannato fumo. Bene, bene... E così tutto è sistemato.

GUSTAVO — Be' io levo il disturbo.

COMMENDATORE — Non la trattengo, caro Campanella, e molti auguri (sospira) . . . Peccato!

GUSTAVO — Perché peccato?

COMMENDATORE — Niente, in., per lei . . . avevo concepito . . . progetti d'altro genere, ma è inutile, ormai è fatta.

GUSTAVO — Progetti?

COMMENDATORE — Progetti che si fanno . . . ma ormai . . .

GUSTAVO — Commendatore, non vuol dirvelo?

COMMENDATORE — Le vi conosco, quello che si fa per il vostro bene, voi lo prendete in mala parte.

GUSTAVO — Ma non è vero.

COMMENDATORE — Sarebbe stato al mio onore di svelarla, una dimostrazione d'amicizia, questo sì. Però capisco che le farebbe un'impressione strana . . .

GUSTAVO — Strana perché?

COMMENDATORE — Inutile è una faccenda . . . una faccenda molto riservata . . .

GUSTAVO — Non si fidò di lei?

Il direttore si alza lentamente, attraversa l'ufficio con aria circospetta, chiude la porta a chiave, si ferma come ascoltando se fuori non qualcuno, avvicina l'indice alle labbra per far segno di tacere torna alla scrivania, chinandosi in avanti comincia a parlare sottovoce.

COMMENDATORE — Campanella, mi ascolta? . . . Io sono vecchio . . .

GUSTAVO — Ma non è vero.

COMMENDATORE — Vecchio. Il cuore già perde qualche colpo . . . Da un giorno all'altro . . .

GUSTAVO — Non le dica nemmeno per scherzo.

COMMENDATORE — E qui? A questa scrivania? Al mio posto, chi verrebbe? Mi ascolta, Campanella?

GUSTAVO — Certo, l'ascolta.

COMMENDATORE — Se la tenga per sé, mi raccomando, sì lei #1

mi fido... Da qualche tempo si parla di grandi cambiamenti.

GUSTAVO — Cambiamenti?

COMMENDATORE — Lei certo ha inteso al volo. Cambio di proprietà, si dice, subentrerebbe un altro gruppo finanziario. E sa cosa vuol dire?

GUSTAVO — Che i padroni di adesso se ne vanno e ne arrivano degli altri.

COMMENDATORE — Ha detto niente? Lo capisce lei cosa potrebbe succedere in una simile evenienza?

GUSTAVO — Ma, no...

COMMENDATORE — Economia. Se questo cambiamento avviene, e sembra ormai questione di giorni, il motivo è uno solo: che le cose non vanno proprio a gonfie vele, che la crisi è sentita anche da noi. Ragione per cui, che io zitti o me ne vada, la preoccupazione dei nuovi arrivati sarebbe di risparmiare fino all'osso. E in che modo? Semplicissimo. Sa che cosa si fa in casi simili? Non riesce a immaginarlo?

GUSTAVO — Non so. Qualche...

COMMENDATORE — Ridimensionamento. Bella parola eh? Ridimensionamento. Sa che cosa significa? Significa sbruttarsi degli eccessivi pesi, ecco la geniale soluzione. Una cernia. Un vaglio. Molti allari in vista, magari anche per il sottoscritto. Chi ha forti remunerazioni, marschi! Il trattamento di quiescenza è relativamente basso, non rappresenta un grande ostacolo... Si sfoltisce, si sfoltisce... E chi si salva? Come in tutti questi casi, sono i poveri piccoli a salvarsi.

GUSTAVO — E allora?

COMMENDATORE — E allora vuole che mi sottrida l'idea di voler liquidare un elemento come lei? E mio dovere, in questo caso, se appena ho un'ombra di coscienza metterla in guardia, caro Campanella, non solo, ma aiutarla a fronteggiare le possibili minacce.

82 GUSTAVO — Fronteggiare?

COMMENDATORE — Certo vorrei sottrarla alla dedizione, mimetizzarla, collocarla in una posizione riparia. Ma è inutile, voi giovani non vi rendete conto che...

GUSTAVO — No, commendatore, den...

COMMENDATORE — Vada che le parli, con l'cuore in mano? Come se lei fosse mio figlio? Bene, se così in lei, di fronte a questa congiuntura, sboccia...

GUSTAVO — Così?

COMMENDATORE — Benedetto ragazzo! Ma non si arrende, tener la testa bassa, non mettersi le mani, scontentarsi...

GUSTAVO — Cos'è?

Nino Scardina
e Silvio Spaventa
in una scena
de « L'assurdo »



COMMENDATORE. — Si capisce. La mortale è questa: migliorando la sua situazione finanziaria, in fondo io le ho fatto un pessimo servizio, come buttare allo sbaraglio, per dire pane al pane...

GUSTAVO. — Dimodoché lei...

COMMENDATORE. — Caro Campanella, non voglio che domani lei abbia motivo di rimproverarmi. Sì, domani lei potrebbe chiedermi: commendatore perché non me l'ha detto? Perché non mi ha aperto gli occhi? Caro mio, qui i tempi stringono, cambino o non cambino i padroni, io stesso un giorno mi vedrei costretto ad adottare dei provvedimenti simili. E perché dovrebbe farne lei le spese?

GUSTAVO. — Ma io... bene, non capisco... lei allude all'ammio? Lei dice che è meglio aspettare?

COMMENDATORE. — No, non aspettare! Prevenire! Che fanno i soldati quando il nemico spara? Abbassano la testa, si accovacciano per non farsi accoppiare. Si accovacciano, si accovacciano anche lei, Campanella.

GUSTAVO. — Accovacciarmi?

COMMENDATORE. — In senso figurato, lei s'intende. Qui conviene una cautela, una dissimulazione, una finta strategia, qui conviene esagerare in zelo. Capisco, Campanella?

GUSTAVO. — Veramente...

COMMENDATORE. — E che vuole che sia per lei, una lieve riduzione di stipendio? Se invece di novantasette saranno appena ottanta non sarà la morte di nessuno. Sono gli stipendi dai 90 in su a dare nell'occhio! Ma in compenso... consideri la sicurezza, la tranquillità la certezza di non andare incontro a dispiaceri.

GUSTAVO. — Una riduzione di stipendio?

COMMENDATORE. — Vede che non mi sbagliavo, che era meglio tacere? che lei subito dà alle mie parole un'interpretazione negativa?

94 GUSTAVO. — Ottantamila, dice?

COMMENDATORE — Io studio il modo di evitarle serie gravi, mi preoccupo, mi angustio, mi scervello, mi spremo le meningi in suo favore, e lei... lei ora mi considera un nemico...

GUSTAVO — Ottantamila?

COMMENDATORE — Settanta sarebbe meglio, forse, ma penso che ottanta basterà...

GUSTAVO — Commendatore...

COMMENDATORE — Ma l'aspettavo. Lei è un ragazzo in gamba, lei capisce al volo, lei subito fa mente locale... Ora pensi, invece, se io tacevo... Lei avrebbe avuto il suo aumento. Centocinquantomila al mese. E poi? Ah, l'avremmo fatta bella. Proprio lei sarebbe stato facciano via alla prima veduta. Meno male, meno male che c'è qualcuno che le vuol bene...

GUSTAVO — Lei pensa proprio che l'aumento...?

COMMENDATORE — Non samiste ombra di dubbio, figlio mio, sarebbe stata per lei una coda al collo.

GUSTAVO — Bè, commendatore, la ringrazio, lei mi ha cavato da un bel guai.

COMMENDATORE — Bando ai ringraziamenti... L'ho fatto nel cuore. Ora vada, vada contento, torrà tranquillo al suo lavoro. Eh, mio caro Campanella, il mio cruccio è uno soltanto, non poter fare di più per voi, questo, le giuro, è il mio solo dispiacere.

Sigaris

La più recente ripresa dell'atto, dopo l'aumento da parte della Compagnia Comica di prosa « Silvio D'Amico », è deluso e aprile 1972 e ha avuto luogo a Torino, Teatro Gobetti, con la regia di Luigi Piacenti, le scene di Carlo Goldoni Soria e le musiche di Francesco Carli.

MAJAKOVSKIJ
cinquantanni fa

CINEMA
e
CINEMA



*Sono, nel 1933, da Melitopol, cinquanta dopo la
invasione della e corrispondente a cinquanta milioni e lo
finisce più crude. Gli autori senza diritto d'autore, gli
per un anno, diritto di autore, i senza senza diritto di teatro,
gli spettacoli senza diritto di spettacolo dovrebbero leggere
prima, durante e dopo ogni atto lubrificato e ogni pro-
prio. E' continuo, finale, deluso, assolutamente nuovo
E non solo a parole.*

Per voi il cinema è uno spettacolo.
Per me è quasi una conoscenza del mondo.
Il cinema è un trasmettitore di movimento.
Il cinema è un rinnovatore di letterature.
Il cinema è un distruttore di estetiche.
Il cinema è il coraggio.
Il cinema è lo sport della coscienza.
Il cinema è un somministratore di idee.
Però il cinema è malato.
Il capitalismo gli allucina gli occhi coi barbagli
del denaro.
I produttori abilmente lo portano in giro per
le strade,
moltiplicando i nodi della moneta,
spingendo i cuoricini con giarrevoli visioni.
Tutto questo deve finire.

Fed. di p. 1.

IDEO-POESIA

di

Pierluciano GUARDIGLI

LE PAROLE PRECARIE

Un giovane poeta "militante"
esce dalle virgolette

Pierluciano Guardigli è un « militante », tra virgolette e senza loro: polemico, dunque. Un personaggio « impersonaggio ». Sindacalista, « collettivista » e « radicalissimo », « lavoratore dell'industria della economia » (come si legge da sinistra), segretario nazionale del Sindacato Lavoratori, eccetera. Interroga le parole, anche. Quelle « precise » (« ») in pratica, delle « fragole mungandole » invece di « unità » non soltanto con loro « linea logica »: l'unica « chiave di lettura » che si può offrire ai lettori di « parole segrete segrete ». La « tempesta del dubbio » è lo stile, ma agita i terribili dachau d'acqua delle riunioni e dei comizi con il linguaggio nazionalista dei suoi, non ex intentione di alcuni ideologi. Le « parole in agitazione », dunque, allora, con rivendicazioni e parolacce per un poema che si agita e, di fuori al mondo, può allora anche questa dizione entra...

poesia evocativa
alla memoria
solo è dato di farsi poesia
ma qualcuno va avanti
oltre la nostra pavidità
precarietà di parole
dove brucia il napalm
tra paludi di febbre
dove nel giorno canta
una canzone nuova
ma anche qui più vicino
dove qualcuno si scontra
ogni giorno
col nostri estimatori.

Milano, 12 aprile 1971

Sapevo che gravitare su di te
non poteva essere solo
un gioco d'amore
e che la storia avrebbe
subito modifiche
così sostanziali
da non sembrare più
se non finalmente
una storia d'amore.
Al punto che anche tu non sai
sciogliere questo peso
sulla tua vita
nell'assoluta necessità di essere
ogni giorno più uniti.
Così che un peso resta un peso
e non si danno soluzioni che siano
fuori dell'ordine naturale
d'ogni gravità sentimentale.

90 Milano, 17 aprile 1969

Adesso aspetto solo
che tu capisca
compagno con gli altri
che rinculare sempre
poche strategicamente
fa perdere le battaglie
e scoraggia
le fragili avanguardie
cui è estranea almeno
la strategia
della presa del potere
per via parlamentare
né più né meno di quanto
il delitto politico
sia estraneo
— per legge —
alla tradizione
del movimento operaio.

Milano, 1 luglio 1972

Alle tue dissenate perfezioni
l'ora non concede il credito
d'un pugno di riso
ingoiato prima del napalm
— aiutami a vedere
con i tuoi occhi fradici
le verità di cui cianciano
nello spettacolo di lustrini
cui immancabilmente conduce
la tua solitaria natura
d'acrobata —
poi forse ti verrà la risposta
che non io né altri possiede
dopo la mestruazione del mondo
la tua rivoluzione.

Fire, 10 maggio 1972

Non ti nego
alla logica
della tua decomposizione
frantumati
a ogni inspetto
con l'ordine della realtà
i modesti programmi
dei tuoi meccanismi razionali.

Neanche fino in fondo
credo
allo adoppimento d'immagini
per cui ogni cosa può avere
— anche il Vietnam —
significati ed esiti imprevisti.
L'andamento
delle motivazioni
come la loro misura
torna del resto sempre
allo stesso punto: non si richiede
equilibrio dialettico
se non a solidi valori
del tutto equilibrati
che sentimentalmente rifiuta
la condizione di cui siamo
senz'altro impropri.

Milano, 20 dicembre 1971

Adesso che abbiamo
allineato gli elementi
d'un'analisi approfondita
e ci siamo fatti un'idea
per ora approssimativa
di come ven condotte le cose
nella situazione contingente
possiamo finalmente
92 abbandonarci in pace

a un'ingloriosa apatia
— la tempesta del dubbio —
che ci tenga fuori da tutto
finché non sovvenga la luce
d'un programma così malamente organizzato
per cominciare l'autocritica utile
al progresso del movimento.

Milano, 15 gennaio 1972

Ognuno s'è scelto
con discrezione
il suo punto di riferimento
e difende dagli altri
le fragili verità
dell'egualitarismo.

Va risolta del resto
una volta per tutte
la propria vocazione di presenza
anche se nelle disponibilità romanzesche
la realtà delle cose risulta
ostile alle proposte soluzioni.
Non per questo il silenzio
ha contenuti più certi.

Milano, 1 febbraio 1972

Sulle mie esitazioni
gli altri costruiscono
le loro macchine meravigliose
che fanno tornare i conti
qualunque cosa succeda.
Potrei
se tu solo voleassi

misurarsi le opinioni contrarie
e ricevarne l'indicazione diversa

però so che non andrà oltre
nella scelta
la tua natura non verificata.

Milano, 4 ottobre 1971

Altre volte ti chiesi
contenuti alla rassegnazione
la natura
delle vicende
non sempre è la storia
e noi nel suo raticcio nonpetrarsi
senza lasciare spazio
alla nostra volontà
di essere
bene e male, presenti.

Vitoba, 6 aprile 1965

Perché la mia vita
fosse splendida, che splendida vita
dovevo morire,

ora che non sei morto
e ho finito il programma
sei come uno che esce
dal cinema
alle quattro
e deve tirar sera.

intanto
è venuto il momento
— doveva venire —
di tirare due somme
di tutto il parlare
fatto e del livello
di presa di coscienza
 sindacale e politica
(la più facile, secondo
l'interlocutore non la base)
indotto nelle masse
della nostra cristallina parola.
Lavoro lento
non d'uomini ma d'istituti
cosa vuoi restare
e ripeterti
che la tendenza generale
qui come dappertutto
è la rivoluzione.
Ora, 2 magg 1972

Il problema è andare
in gradino più giù
dentro la grande vacca del mondo
dove si chiarianno i legami
e la paura resta fuori
d'ogni significativa rinuncia.
A questo dobbiamo arrivare
prima che si dissolva la forza
di questi anni
nel pentano cui siamo avvezzi
per tatticismo programmatico.
Devi considerare anche tu
— parti dalla tua condizione attuale —
che non resta altro
che approfondire il solco
o a meisford rovesciata
mettere fuori la testa
ora da questa merda.

RINARRATIVA

TELEFONO
SOTTOCONTROLLO

e linguaggio

e "letteratura"

e silenzio

"sottocontrollo"

UNA PROPOSTA
DI VERIFICA di *Domenico*
LETTERARIA JAVARONE

10 luglio 1965

ORE 19 T.S.C. riceve una telefonata

UOMO — Pronto, sono Alberto. Chi è, Rosalba?

ROSALBA — Sì, Marcello sta sentendo il giornale radio, te lo giuro.

ALBERTO — Allora ci vediamo?

MARCELLO — Sinceramente, quella ha rimandato. Però domani mattina, sicuro, va al mare. Capisci?

ALBERTO — Non quadra.

MARCELLO — Ne escludo domani a strettura. Può venire venerdì al Broadway? Ci sarà anche Mario.

ALBERTO — A che ora?

MARCELLO — Verso pomeriggio, mezzanotte e mezzo.

ALBERTO — Mi sta bene, ciao.

11 luglio

ORE 10,15 T.S.C. chiama

MARCELLO — Marina, ciao. È Mario?

MARISA — Dorme.

MARCELLO — Non è che mi stava a telefonare?

MARISA — No.

MARCELLO — Allora non lo svegliare, lascio dormire. Mi chiamerò.

ORE 14 T.S.C. chiama

UOMO — Sì.

MARCELLO — Lucio, ma vai mangiando?

UOMO — Ho finito proprio adesso.

MARCELLO — Allora ci vediamo? Se no quando puoi facciaro?

LUCIANO — Domani che è domenica, no?

MARCELLO — Ma domani che è domenica può darsi che la madre non vada al mare?

LUCIANO — Ma chi ti ha detto che quella sta a ore o sta
fissa?

MARCELLO — Sta a ore.

LUCIANO — Allora, se sta a ore, verso le quattro deve an-
dare via.

MARCELLO — Il fatto è che la madre torna alle sette; il
figlio all'una e trenta.

LUCIANO — Allora si danno il cambio... dentro. Per me se
vogliamo andare, andiamo. Però io penso che si diano il
cambio così: quando arriva il figlio va via la domestica,
e tu stai là... così Alberto non ti ha detto niente?

MARCELLO — Mi ha detto che la serva sta lì. Non sa se
va via.

LUCIANO — E come ti dico io. Quel giorno l'abbiamo visto.
Io credo che così, con le mani in mano, ci posso an-
dare anche io. Ma Alberto l'hai più visto?

MARCELLO — No, io ci andrei adesso.

LUCIANO — Se vogliamo andare, andiamo. Ci vediamo lì.
Però io penso che lo specialista sia lì.

MARCELLO — Tanto per dare un'occhiata, Lucia.

LUCIANO — Quel giorno ce l'ha fatto capire chiaro, bisogna
tagliarla quando se ne vanno. Andiamo in due di sera,
faceloro piano (incomprensibile). Dici di no?

MARCELLO — Certo, potremmo farcela più così.

LUCIANO — Se se ne vanno proprio la notte, noi sediamo
dentro e gliela facciamo: quello che troviamo, troviamo.
Dà retta a me, se no diventiamo scemi. Sono due mesi
che stiamo appresso a questi.

MARCELLO — Allora sarebbe il caso di fare in un'altra ma-
niera.

LUCIANO — E cioè?

MARCELLO — Di vedere! Ma è possibile che questo ra-
gazzo — è giovane — alle quattro del pomeriggio non
esca?

LUCIANO — Puro di no. Ma se ha una cosa che gli interessa
li dentro, quando esce. Ci vogliamo vedere alle quattro?

110 MARCELLO — Ma non è sotto. Al barzio. Cui.

ORE 14.15 T.A.C. riceve una telefonata

ROSALBA — PRIMA.

DONNA — Signora Rosalba, aspetto sempre la sua telefonata, mi prendete in giro.

ROSALBA — Io non c'entro niente.

DONNA — Sarebbe vedo che stacca persona si diverte.

ROSALBA — Guardi, signora, che non se hai!

DONNA — No, ne ha. Perché così come la batta ogni sera nel night... 50.000 lire...

ROSALBA — Ma no, signora, non è vero. A che poi non intervenga queste cose.

DONNA — Se lei mi dice dov'è, io ci vado.

ROSALBA — Ma, signora, io non la so dov'è.

DONNA — Allora dove abita, magari in via Rossetti 19, finché io vado pure a trovare la moglie.

ROSALBA — Che ne so dov'è.

DONNA — Allora gli dica così che pure il fratello potrebbe dire...

ROSALBA — Il fratello non lo so dov'è. Svidentemente non li lei se non ha telefonato.

DONNA — Ce l'ha, ce l'ha!

ROSALBA — Che lo vuol sapere più di me?

DONNA — Guardi, nudo d'un tratto non si può diventare poveri. Lui li batte i soldi.

ROSALBA — Ecco, proprio per quello si diventa poveri. E poi, ancora, nel periodo in cui batteva i soldi stava con sua figlia.

DONNA — No, signora cara, allora lei è male informata. Con mia figlia soldi non ne ha battuti. Questo è il guaio, che mia figlia ha battuto la sua vita.

ROSALBA — Scusi, ma la macchina che gliel'ha comprata?

DONNA — Lei è infornata proprio così. Se dice questo è una bugiarda.

ROSALBA — Ma lei ha la moglie, che è mia sorella, e che certo non ha preso una lira in quel periodo.

DONNA — Comunque gli dica questo a nome mio...

ROSALBA — Io non dico niente, né a lui, né al fratello. Io non ci voglio entrare. Mi dispiace perché è una ragazza giovane e ha avuto un bambino.

DONNA — Noi non chiediamo niente, soltanto i soldi perché non ne abbiamo e soltanto per il bambino. Quest'uomo che si vanta tanto non ha mica detto che era sposato. Si è presentato, ha detto che la voleva sposare, ha messo su la casa al Quadrato, mi ha fatto competere il comodo. Il bambino non ha colpa di tutto questo. Lui ha il dovere non di provvedere sempre, ma in questo momento, perché io sono a terra, ho avuto una operazione...

ROSALBA — Io non ci voglio entrare, non sono cose che mi riguardano.

DONNA — Allora, sì io che faccio? Vado in Questura o dai Carabinieri. Non ottengo niente, però gli dà fastidio.

ROSALBA — Guardi, non mi mandi persone qui perché io vengo a casa sua e dopo succede il parademonio.

DONNA — Io chiamo la Squadra Mobile.

ROSALBA — Chiami chi le pare, però attia aspetta. Giri al largo da una mia.

DONNA — Io voglio i soldi e basta.

ROSALBA — A me non me ne frega niente, se tua figlia ha fatto l'amore con Marie.

DONNA — Vediamo se ci riesco per mezzo dei Carabinieri.

ROSALBA — Con me s'attacca! Io non c'entro niente! Mica ho scoperto con Marie, sa?

DONNA — Non l'ho detto, ma lui i soldi ce li ha!

ROSALBA — Guardi che in questo momento Marie soldi non ne ha.

DONNA — Signora io ammetto che non muota nell'oro come una volta, ma benedetto. Idio qualcosa pure l'arrà.

ROSALBA — Ha pure due figli e una moglie da mantenere.

DONNA — Due e uno tre, a questo punto.

ROSALBA — Questo però doveva dirglielo alla moglie, non a me.

DONNA — È giusto, ma la moglie non lo sa, allora lui manda una busta con dei soldi e dice questi per il bambino, senza farsi vedere in portineria, è giusto? Allora signora

mi faccia la cortesia, glielo dia al fratello che mi manda
una bolla, va bene? Grazie e a rivederci.

ORE 13,30 T.S.C. fa una telefonata

RISPOSTA — Pronto.

ROSALBA — Buon giorno, per cortesia il dott. Schinelli.

RISPOSTA — No, non è al giornale.

ROSALBA — Non è al giornale?

RISPOSTA — No!

ROSALBA — Grazie.

T.S.C. fa una telefonata

RISPOSTA — (Una voce dice qualcosa che non si capisce).

ROSALBA — Per cortesia vorrei parlare con Ugo.

RISPOSTA — Non c'è, guardi, è dovuto andare a Latina.

ROSALBA — Latina di Roma? Come?

RISPOSTA — È dovuto andare all'altro impianto legato a
Latina.

ROSALBA — Ho capito. Quando lo posso chiamare?

RISPOSTA — Ormai lunedì mattina.

ROSALBA — Ah, lunedì in mattina, ma non può, non
gli telefono, no?

RISPOSTA — No, lo so, non so se sia possibile da Latina e
se hanno telefono.

ROSALBA — Senta, allora faccia detto che ha chiamato Ro-
salba D'Ascoli.

ORE 13,55 T.S.C. fa una telefonata

RISPOSTA — Ahooo!

ROSALBA — Ahooo!

RISPOSTA — Uffina.

ROSALBA — Sì Rosalba.

RISPOSTA — Che ti posino avanti... che vogliono.

ROSALBA — Come mai Rita?

RINA — Si capicchia; senti, che fai?

ROSALBA — Niente, sto a letto e non riesco a dormire.

RINA — Com'è, sei nervosa, sei stanca?

ROSALBA — Sì, sono stanca perché non ci capisco più un cazzo.

RINA — Marcello che fa?

ROSALBA — Va a fare in culo.

RINA — Avete litigato?

ROSALBA — No, è ucciso, ora ci manca poco. Ma che deo covere con una persona... Non mi va mica. A me devono venire e se ne devono andare.

RINA — Ma ormai ci stai.

ROSALBA — Sì, e sic lo tergo. Vedi un po'! Io faccio tanto presto, me ne vado via.

RINA — Ma devi scappare, nasconderti, non verrai fare la fine di qualche nostra conoscente. Sottis l'ha indovinata, ora se l'è potuta squagliare perché Amleto se ne fregava, Marcello invece...

ROSALBA — Di Marcello che ne frego io, lo pianto e basta. Mi sono stufata davvero. Insomma, in spare i soldi e non si sa come e perché. E poi io non posso disporre neanche di diecimila lire. Io le guadagno e non posso disporre. E poi se ne vanno: ci vogliono 300-400 mila lire al mese.

RINA — La vita è difficile stando con uno che se li magna.

ROSALBA — Ma cosa, se ne guadagno 800 e se ne spendono 800 è un cazzo e tutt'uno. E che, ci abbiano lo stipendio del Capo dello Stato per non concludere niente?

RINA — Ce ne hai soldi da parte?

ROSALBA — Niente. Qualcosa ho messo da parte questo mese per le ferie.

RINA — Dove accià?

ROSALBA — Al mare, dove va tutta la famiglia sua.

RINA — Ah, la famiglia sua!

104 ROSALBA — E sì, li mortacci sua!

RINA — Dove va la famiglia sua?

ROSALBA — Va sempre lì, a Torvaianica. Tieni presente che solo la casa costa 150 mila lire.

RINA — E tu falle pagare alla moglie, no? Quanti figli ha?

ROSALBA — Uno. Poi c'è lei, il padre, il bambino, la donna che regge il bambino più il figlio di questa donna. Insomma se non ho capito... e che lavoro per mantenere i figli degli altri? Allora mi sumpo i coglioni e non ci vado. Perché, scusami, la sera sivergo a Roma, poi vado lì, poi il giorno ho da fare in casa. Io più devo lavorare.

RINA — E questa donna?

ROSALBA — Cioè?

RINA — Quella che regge il bambino.

ROSALBA — Bè...

RINA — Chi è?

ROSALBA — Una fanciulla, si chiama Ada, il figlio l'ha fatto vattelapesca con chi.

RINA — Livia che fa, sempre la ballerina?

ROSALBA — No, mia sorella è una furbona, non fa niente, se non altro, se ne sta per i fatti suoi e ha una bella casa. Io neanche quella.

RINA — Comprata?

ROSALBA — No, paga l'affitto, però è ben arredata, accogliente. A me un buco.

RINA — E paghi un sacco di soldi. E piccolo il figlio di Marcello?

ROSALBA — Sei anni.

RINA — Allora è grande. Ma la moglie che fa, che fa, non lo può reggere?

ROSALBA — Ma mica ce l'ha la moglie. Sta col padre.

RINA — Sentì, sentì. Poi che hai fatto con quella?

ROSALBA — Con chi?

RINA — Con Ofelia.

ROSALBA — Ofelia? Ci sono andata e mi ha dato il bambino, ma non l'ha dato solo a me e questo mi ha seccato. Però gli ho telefonato lo stesso. Mi ha risposto che aveva già 103

durato una vigata e quanteva per farli salire. Io, a questo punto non ho voluto salire perchè mi son detta: e se poi viene quest'altra. Poi Ofelia mi dice: ma tu, lui fa così. Lo conosci tu?

RENA — No.

ROSALBA — Ora sera dopo tanto tempo mi telefonò Ofelia e mi disse: senti, sono tornata da fuori, sono a corto di soldi, perchè non vai da quel signore?

RENA — Li portici via!

ROSALBA — Dico, ma cosa Ofelia, per 20.000 lire non ci vadi a vedere. Sì, 10.000 poi le devo dare a lei. Allora disse, cara Ofelia con mi consiente. Mi dispiace, ma non mi frega proprio niente. Ho fatto bene o no?

RENA — Hai fatto bene sì.

ROSALBA — No, perchè se è a corto di soldi, nel mondo quello. Quel sì e l'ha, non serve. Tu come te la passi?

RENA — Insomma, rispetto a quando avevo leggitù, adesso sono una gran signora.

ROSALBA — Allora stai bene? Ma quanto paghi di affitto? Tu chi lui?

RENA — Adesso sta sola, quella ragazza che sai. Adesso ha trovato uno celestino e sta sempre in giro. Lui è partito per Parma.

ROSALBA — Gli dà tu i soldi?

RENA — Un sacco.

ROSALBA — Ma quanto le dà?

RENA — Ora volta gli ha messo nella borsetta pure un milione e duecentomila lire.

ROSALBA — Per fare chi?

RENA — Lei aveva dei baffetti da pagare. Lui le comprò i vestiti. Lei ne pagò e non ci fu caso: quando ne ne dà 40, quando ne ne dà 50, 100. Poi adesso ho conosciuto un dottore che fa... lui capito?

ROSALBA — Sì.

RENA — Ho stipulato una stancia apposta e ogni volta che ne fa caso, a me dà 10 mila lire. È una persona tanto brava e siccome pare questo è divorso dalla moglie, è in-

rimorso di una mena scema. Vive per quella donna. Lei
sta col marito e il marito è d'accordo con lei. Lei non fa
altro che fregarli i soldi. Lei è sarda, sai le sardie quanto
sono stronze, no? Ma lui è tanto buono!

ROSALBA — È tanto stronzo?

RINA — E poi non va con altre donne, non gli mette sem-
pre le corna.

ROSALBA — E quando la vede?

RINA — Il martedì, perché lei non ci esce con lui, hai capito?

ROSALBA — Ma lui ha un sacco di soldi?

RINA — Oh Dio, guadagna, ma anche ha molte spese perché
vive in pensione, passa il salario alla moglie, che gli
leva tutto... capito? Questa era piena di debiti, lei e il
marito.

ROSALBA — E lui dà i soldi pure al marito?

RINA — Il marito è brutto, non vale niente. Anche il dottore
non è granché, è magrino, però è simpatico, è buono.
Ma tu ci sei rimasta più incinta?

ROSALBA — Mai più. Solo una volta ci so' cascata e m'ha
solo pure l'ombelico quella disgraziata. Li mortacci suoi.
Ho sempre avuto le mie cose regolari, non ti ricordi?

RINA — Sì. — E non ne hai avuto più bisogno?

ROSALBA — No, ti giuro.

RINA — Senza prendere nicotè?

ROSALBA — Mai niente. Qualche giorno andò a fare una
visita per sapere se potrà averne o no. Quella me l'ha
spumpanato l'utero. E tuo marito?

RINA — Adesso che lo voglio cacciare via non vuole andarsene.
Prima che... voleva andare via... Adesso non più.

ROSALBA — Be'. Ora sta per i ragazzini. Quanti anni ha?

RINA — Quarantatre.

ROSALBA — Due anni fa lo incontrai, quando abitavo in via
Nazionale. Ci siamo salutati, abbiamo parlato un po'
di te.

RINA — Non ti ha detto che s'era messo con quell'altra?
Allora già stava con quell'altra.

ROSALBA — Adesso con chi sta?

RIINA — Con una dristona. Tu non la conosci, si chiama Nella. Una cavolona con un culo così grosso che se ce sta per terra, devi usar il crick per rialzarla. Ci va a dormire quando gli fa comodo. Però ci lavora bene.

ROSALBA — Ma Oreste ha amato di fare il fruttaiolo.

RIINA — No, ce l'ha sempre il chioscietto.

ROSALBA — E che fanno?

RIINA — Vanno in giro a far carte. Sono tre anni che stanno a unire.

ROSALBA — Come fanno?

RIINA — Cambiati, assegni, si attaccano a tutto.

ROSALBA — Prima o poi li beccano.

RIINA — Ma no, lei è di quelli speciali. Ci sa fare. L'anno scorso hanno lavorato molto. Il marito stava dalle mie parti, all'Abruzzo. E' vero che sta molto bene, è impigliato al fianco di Napoli. Prima li aveva tutti e due in casa. Oreste e lei. Ti ha fatti per un anno. Poi un bel giorno si è rotto e li ha buttati fuori.

ROSALBA — Pover Dio.

RIINA — E sì, lui se ne andava in ufficio e loro scappavano nella mattina alla sera. Finché non gli arrivavano 150 mila lire di assegni, tutti le cambiali protestate e falsificate ricicchiate. Allora ha tenuto la rivoltella e li ha cacciati tutti e due. Ha fatto la separazione. E comuto e comuto perché è una che s'insospennabile. Lei, poi, sta a rigoria, dice che sta con Oreste per fare dispetto a me e invece con sa che a me fa piacere perché lui, se entra qui, io cingotto un sacco di soldi. La casa l'ha intestata a me, anche la licenza del chioscietto. E dunque lui non c'entra niente. Ma chi lo conosce. Io ho avuto una relazione un anno fa. Chi se ne ricorda più? Adesso mi dicono che ha un'ora una certa Cleofida, una del vialetti.

ROSALBA — Senti, ma Oreste l'amore lo fa ancora?

RIINA — Qualche volta, ma poco perché... insomma una... ogni notte il papà.

ROSALBA — Non lo spongini?

RINA — E poi? A me più mi stanno lontano e più mi sento bene. Una volta era diverso. Ora ho i ragazzini. Ormai l'amore è passato.

ROSALBA — Pure a me è passato. Guarda che io ero innamorata di Marcello, ma adesso vaffanculo... Mica uno io, sono sempre lora, perché vogliono sempre di più, sempre di più. Uno dà fino all'ultima goccia di sangue e sprecano ancora, spremono. Ma che si spremono, i coglioni!

RINA — Ma mi guadagni benino?

ROSALBA — Insomma, 800.000.

RINA — Bene, insomma.

ROSALBA — Eh, sì. E poi, stando qui a Roma. Pensa un po' se vado fuori. Loro perché voleva conoscere qualcuno. Se mi fai conoscere qualcuno ti faccio un bel regalo davvero.

RINA — Ce l'ho. Ho uno di Milano, mi ha detto che lui va in e più. Ma già la vestita è molto buona. C'era pure quell'altra maglietta, lui dice che la conosce, pure lei... (poi fuori), ma, insomma, sì. Lui ha detto che la conosce, ma credo che la conosce Giampietro.

ROSALBA — Sono tutti spariti. Giampietro è sparito.

RINA — Sarà in villeggiatura. Non è la grana che gli manca.

ROSALBA — Macché, non lo vedo da un pezzo.

RINA — L'hanno arrestato.

ROSALBA — Macché. Una volta è stato tre giorni dentro, poi è uscito. Sono andate in Tribunale pure io per dire che quel giorno era stato a casa mia. Avevano fatto un furto con la macchina sua. Lui dice che non c'entra. Mi sembra un po' strano perché dopo non si è più visto.

RINA — Sarà devoto.

ROSALBA — Non lo so.

RINA — Con tutti quei soldi che ha. Tu parlavi che era tanto bravo, invece combina tanti di quei guai.

ROSALBA — Io ho il numero di telefono che saranno due o tre anni. Ma glielo devono aver cambiato. Poi ho saputo 109

che gli è morta la nonna. Avevano un appartamento diviso le due.

ROMA — Sì, lo so. Ci andava Miriam. Quando è morta la nonna?

ROSALBA — No, è il nonno. Si dice che gli ha lasciato una decina di appartamenti. Roba che lo stento a credere. Però fatto sta che ho incontrato un amico suo tempo fa... un mese fa... e gli ho chiesto: « Ma, Giampietro? » E lui mi ha detto: « Perco Giada, è sparito ». E da quella volta che ti sai, non si è visto più lo giro.

ROMA — L'avevano mandato fuori, perché spesso lo mandano fuori.

ROSALBA — Non credo. Con questo amico avevano la galleria insieme e via dicendo. Proprio vecchi amici, se non lo sai lui, chi...

ROMA — Le conosci quella donna che con lui ha un figlio?

ROSALBA — Ah, sì.

ROMA — Chi è?

ROSALBA — Una svedese o danese. Ma non la fece abortire? Almeno così diceva. Venne a consigliarsi da me e in gli dissi di farlo. Ricordo che venne in Tribunale con una ragazza svedese bellissima. Si chiamava Brigitte. Giampietro se l'era messa in casa. Il padre me la presentò come la fidanzata di Giampietro.

ROMA — La famiglia di lui ha soldi a palate.

ROSALBA — E tanto buono. Hanno una villa a Santa Marinella che è la fine del mondo. Di lì su è una famiglia... non so se sanno che una era negli Stati Uniti.

ROMA — È vero che lui i soldi si vergogna di chiederli in famiglia?

ROSALBA — Giuse ha dati di farsi alla famiglia! Io in Tribunale ho detto che lo conoscevo da un sacco di anni e che stava da me. Ma a quell'ora non stava da me, verso le otto e mezzo-nove, non stava da me. Avevano fatto un passaggio della roba sotto casa mia su un'altra macchina e l'ha visto un poliziotto in borghese. Chi sarà quel poliziotto non si sa.

RINA — Da quelle parti ci sono tante poliziotti in borghese.

ROSALBA — Hanno preso il numero della targa e gli hanno detto che c'era lui dentro. Lui scappa.

RINA — Vieni vedere.

ROSALBA — A me disse di cor dire niente a nessuno, me è passato tanto tempo. Poi a me con lui frega proprio un cazzo.

RINA — Hai visto poi quella tua amica di Torino, come si chiamava, Anna?

ROSALBA — La Sedici? Quella? Scappò via non la vedo. Ha fatto il furore in casa di Anna e poi se n'è andata. Non portava zigotto a nessuno. Sarà dentro o ha cambiato piazza.

RINA — E la sorella?

ROSALBA — La sorella, bratta come la peste... te la ricordi?

RINA — Pure lei sarà da un'altra parte.

ROSALBA — Non lo so.

RINA — E le altre che fanno?

ROSALBA — Qualcuna s'è sposata. Sai chi ha incontrato una settimana fa... Alfredo il batterista. L'ho incontrato sposato e « pappà ».

RINA — Ma! E l'una e tre spari.

ROSALBA — Va bene, allora fatti viva, telefonami.

ORE 13.30 T.S.C. riceve una telefonata

ROSALBA — Pronto.

UOMO — Pronto, c'è Maurizio?

ROSALBA — Chi è?

UOMO — Alberto.

ROSALBA — Maurizio non c'è.

ALBERTO — Io mi sono sentito male e non mi sono fatto vedere.

ROSALBA — Ah!

ALBERTO — Che è, sono andati via?

ROSALBA — Me, credo oggi pomeriggio. Se chiama più tardi (come lo miei, verso l'una dovrebbe tornare. Stamattina ha parlato con Luciano e ho sentito per oggi pomeriggio. Infatti mi ha detto: « se telefona o Alberto o Mario, digli oggi pomeriggio ».

ALBERTO — Allora telefono verso le tre.

ROSALBA — Va bene, tu sei a casa?

ALBERTO — No, sto andando a casa. Dove telefono, lì?

ROSALBA — Sì. Perché la questa mattina è uscito. Non aveva soldi e si è dato.

ALBERTO — Va bene, allora alle tre o alle quattro gli telefono.

ROSALBA — Aspetta, eccolo.

MARCELLO — Ah!

ALBERTO — Pronto, Marcello, scusami, sono stato poco bene.

MARCELLO — Va bene, chi ti dà niente. Alle quattro ti vedrò lì al chioschetto.

ALBERTO — Alle quattro lì, allora. Sei con la macchina tua?

MARCELLO — Sì, con.

ORE 23,45 T.S.C. riceve una telefonata

ROSALBA — Pronto.

UOMO — Pronto, Rosalba?

ROSALBA — Chi è?

UOMO — Mario. Prendi Marcello.

ROSALBA — Un attimo.

MARCELLO — Ma dove stai?

MARIO — Sto qui.

MARCELLO — Dove?

MARIO — Mi hai telefonato?

MARCELLO — Sì, dove stai?

112 MARIO — Per le scale.

MARCELLO — Va bene, alle quattro lì, al chiosco. E poi dobbiamo andare da « Martinetti ».

MARTE — A che ora?

MARCELLO — Alle 5. Ciao.

ORE 13,35 T.S.C. riceve una telefonata

ROSALBA — Pronto.

UOMO — Pur avendomi trattato male, io prima di partire ho pensato di darti i saluti e gli auguri di Ferragosto.

ROSALBA — Un po' troppo in anticipo, ma ti ringrazio.

UOMO — Domani pomeriggio passo.

ROSALBA — Sì, però se è come dico io, passa, altrimenti... tu sei troppo tichio. Che ti faccio con 5.000 lire? No e no. Se devi venire soltanto per salutarmi, vieni pure, ma se è per quella cosa... porta i soldi giusti.

UOMO — Ma no, io non ho detto domani primo, ho detto lontano parto per la campagna.

ROSALBA — Va bene, Arturo, ho capito, ti saluto e ci vediamo questo torni.

ORE 18 *Conversazione incomprensibile tra uomo e donna*

ORE 16,15 T.S.C. riceve una telefonata

ROSALBA — Pronto. Chi è?

UOMO — Marcello.

ROSALBA — Ah, sei tu? Alberto ha telefonato e ha detto che per ogni niente da fare perché sta a casa, lui. E dice che... insomma lunedì mattina deve dare gli esami. Ti farà sapere qualcosa con certezza domani sera o dopodomani. Dice che lunedì o martedì, dopo che ha dato gli esami, stiamo tutti il giorno al mare, va anche lui con la madre e tutti. Alle quattro la domestica va via. Quindi si potrebbe fare dalle quattro alle sei.

MARCELLO — Va bene. A presto.

sporgersi dal finestrino dell'amicizia:
dirsi ben altro — fa tutta la mia amicizia.

2

Ho lasciato in giro la gente: le pantofole:
ora cerco te o un altro, e sei scomparso.
Era per vanità che siadevi su quel trono:
che so che non ti porta?

Hai sete e vesti addosso: ti mariori
di domande, fai il luto ossequioso: magari
la ricetta è un'altra —

Ho finito di scrivere, e continuo.

3

Il perché delle bufere, si sono stese
stamani grigie come è l'odio a questo
respirare forse, anzi certamente troppo
speranzoso. Si sono stese nuvole e affi
di venti d'altro posante e omislero e
noi correvamo tutti dietro alla pioggia
che però si rifiuta.

Siamo tutti inquilini, oggi — di questa
questione ad un odio per noi stessi, tanto

alcuni che tanto domani sarà peggio, e
lo stesso. O se fosse meglio? — allora
davvero avremmo da ridire e a contare
i nostri atti inforchettati, i filosi, smorti
di ragionamento a catena, tanto per seminar
più odio, e distruggere anche la scienza,
perfino le piccole speranze.

Cercavamo ieri sera una biforcazione
non una strada di campagna retta o cittadina
ma un semplice passaggio: vi ritrovammo
la morte come sempre, la morte. Quasi

banale lo scoprirla intatta dopo tanti
anni di rassicurazioni... E fingevamo d'averla
superata, ridimensionata, oppure valutata
appieno: fa sempre paura, invece, e tutto
fa paura se è nullo. Volemmo tutto nullo
e tutto fu nullo per il nulla finale
che volemmo sotto sotto. E pastorale
ora decantarsi, o decantare morte? Pastorale
salvare quelle poche rime molto standardizzate
che soffocavano per riderne meglio, poi
imbarazzati di questo nostro curioso
scelte giovanili — sempre le stesse poi
a cicli conclusi e infiniti.

4

In questo deserto dell'anima che mi anima
in questo fanciullesco scervarsi da te
da me e da tutti gli altri (ti rifiutano)
nacqui al Fata Morgana, come se sulla
punta di un ego.

Avvolgendolo poi non scoppi resistervi
fatevi già pianificate la pace) e allora
cosobbi finalizzandoli con il cuore
in mano) anch'io i vostri metodi nel

tentativo di governarvi. Psicologia spicciola
psicologa per una giornata: francesca
e magnificata al punto d'essere l'ilipuziana
affermata come voi.

Ha preso servizio stasera e mi danno
una stipendio.

Tenta un mercato — poi ne tenta un altro
 sorvolo sulle difficoltà e poi vi rimango
 impantanata: è come dire, sì, se mi volete
 sarò come voi: la stessa pasta ai vostri
 affetti da ventriloqui

Posticamente si scansa, tenta il massimo
 ancora più ambiguo: non ha fine la ricerca
 di chi sta bene.

Dieci scellini all'anno assicurano la
 sopravvivenza, se bene accalappiata,
 destreggiata servirti come se lavorassi.

Soldi situati nel mirino organizzabile
 per commentare poi la situazione da voi
 spelancata, su questi abissi che sono
 l'urlare in punto di morte per non morire
 di noia o di scoraggiamento: nessuno

vuole i tuoi sperchi versati: mentre fai
 il verso a Fidel, o a qualche altra scelta
 d'eroizzare la tua esistenza appena tracciata.

Tenti altri eroi, altri sacrifici finché
 t'accorgi che non ti vogliono, e la rivoluzione
 poi non esista, è tutta da farsi, non

certo da noi. Allora anzi decidi di separarti
 fra due assurdi è preesistente il primo
 fra due stranezze scegliere la meno bella

e spiegarti così, come se te lo chiedessero
 (e infatti oggi tutto è mercato). Ma
 se tutto è stato e sarà sempre mercato?
 Se volendo il mercato ti ritrovi rivoluzionario
 e volendoti rivoluzionario-capo ti ritrovi

mercato? Nulla volie la volontà ma si
 spostò da un canale all'altro, misteriosamente

la sua volontà si fece, a cambiar l'altro
[il mondo intero fa come te, se può] perché
certamente ciò che aveva deciso era ciò
[come se per caso]. Esitante ti riservi
o riservi all'aristocrazia-dile dei
cervelli artistici: nessun conto in banca
ma quel minimo assicurato ti predestina
al forgiarsi rivoluzioni dei contenuti
e tentativi di rivoluzione nei contenuti.

6

Il dialogo è ormai fra due o tre persone
che si tengono a distanza o sognano di
non conoscersi più, scrivendosi domande
e risposte per scolpire dentro questa
ragnatela litografica negatività.

A chi parlo? A un esperto scelto dalla
mia immaginazione, o a un passeggero
per i giorni?

Finché tutto sarà minuto e microscopico
nel grande non sapere se ti fa male, coi
picciocchini che giuocano a fare da bistreccape
ingimocchiandosi averi a le puttane
sentendo infatti questi e risposte
o inseguendo i vizi canti in banca!

(Puoi almeno dire di essere in mezzo
al cammino di nostra vita?)

7

I giovani, le loro rose
simili a te: i giovani
118 le loro rose, simili

a noi i giovani, i loro
torti, simili ai nostri

8

Si salva chi può
ma non può...

9

Supporli interamente distrutti, fare
di tutto per abbreviare il percorso che
non corrisponde alle aspettative. Questo
era nelle intenzioni primeramente e
poi salutammo la folla.

Ma nella folla uovevano serpenti stiamenti
ciò che avrebbe dovuto essere quello

che più ti piace: fu invece villana
giuoco e ristrette vendetta di pochi
vendicando l'innocente, in nome di una

spenta civiltà. Vendetta e calcoli sapevano
grare, in nome d'un popolo ininterpretato
e assente: spingerà la mano significava

distrugersi, per lo spazio usufruito
da chi comanda, vuole comandare scartando
ogni futura verità.

10

colle di limone: solitudine
impeccabile! pregno di luce

enno io stasera: non baia
la verde estate o estatica

la marcia violetta alla
vendetta...

11

IL CRISTO (Pasqua 1971)

Perché morendo ti fai venir a festa? Sommai
ora l'altro lato che andava premiato
e tu non rifiutasti quel cibo acerbo
vinaigre di farsa e botto sulle spalle

patchin e grandiose costruzioni per la
monte intorbidita: i cinque sensi hanno

durezze così poco conto o peso che tu

vaneggi su croce elegante e di legno?

Se di legno marisci non lamentare quel
tuo dolore alle spalle: essi fanno sì
che tu operoso inoddiatto però rini
come se fossi prima: e inoltre lezioni

dai del tuo operato costosoissimo, nel
vaneggiare di cose insapori e digerite

così come la finalità di tutte le cose
otti come il conto festoso e a rima quando

ti precipiti al balcone, dal balcone
per vederti camminare...



Arthur PETRONIO

figlio di FREGOLI

e padre di se stesso racconta

L'ANCOR INVEROSIMILE STORIA

de

LA LIBERA
ABBAZIA
(letteraria)
di CRETEIL

e del

la rivista CREER e dei

culs-de-lettres di mezzo

secolo fa e di oggi e della

VERBOFONIA eccetera

a cura di *Carlo Alberto SITTA*

L'edizione di queste memorie in una polverosa vecchia di cinquecent'anni, Arthur Housman, figlio naturale di Freud il lenitivo, è entrato da poco nel «Dictionnaire de la poésie contemporaine» (Larousse), dove per una ventina di righe si deve l'assonanza sulle «dette» e i «me-me» della sua vita poetica. Si evidenzia soprattutto il nome di *Marboulon*, da lui proposto negli anni '60 in occasione di un appello «ai poeti per una nuova esperienza» verbale, non solo una tecnica originale fatta di un contrappunto di rime e parole, ma una riforma statica e dinamica della poesia: una concezione anche etica nel ruolo dell'artista oggi. E questo si riallaccia a tutto un movimento europeo che Flaubert ha tenuto da sempre nella sua testa di una assegnatura non di carriera, non di successo, costantemente critica nei confronti dei maestri sacri del secolo, intimista malgrado gli anni e certe aspirazioni umane deluse. Da circa vent'anni non ha mai scritto che una antipatia ed ostilità pluri di mentalità e di visione, di artista che lavora alla «malintesa», che lascia bregda.

L'attento che ha servito alla Abbazia di Crétel e un ricordo della sua prima attività negli anni Venti tra Amsterdam e Parigi, è solo una parva, una diversione in una esposizione nazionale di poesia ipocritica che sta cercando la ricerca di un romanzo lirico che lo occupi da diversi anni. A parte questo dir, nel corso dell'attento, in una forma d'imitazione rinvia la dose insieme i professionisti «verbalizzati», ovvero Flaubert e Rimbaud in particolare, dentro «altri» della propria poesia, una mano nel caso e un'altra nella nuova forma, occhi chiusi e (ovvero) *L'ultimo*, altri per fare le statue della professionalizzazione gloriosa, comicità della pochezza. A un tempo sembra non sia stato più lontano nemmeno con Agostino e Dante. Infatti, negli ultimi tempi, ha sempre avuto e continuerà credendo del resto — perché si può dire — di «Tallberg» e «Nuova Invenzione».

La verità sulla libera abbazia di Crétel

La storia della letteratura e delle arti non ha mai potuto garantirsi contro le errate interpretazioni, le imperdonabili dimenticanze di critici anche quotati, sia a causa di informazioni frettolose e superficiali, sia per i motivi privati che stanno dietro lo spirito di clan delle chiese letterarie e artistiche alla moda. Tale regola non sarà smentita nel caso specifico della Libera Abbazia di Crétel.

In questa vicenda c'è stato chi ha potuto scoprire strane parentele; per esempio l'Abbazia e l'Unanimitismo, l'Abbazia e il Cubismo, l'Abbazia e il Bolaccevismo culturale, pretendendo a questi strani accoppiamenti una unità di corpo e di spirito che è esistita soltanto nell'immaginazione ingarbugliata di certi storici. È inimmaginabile il numero di stupidità che si sono potute scrivere su questo celebre falansterio di poeti e di artisti, unitati d'ideali, di libera esistenza, senza codici morali obbligati, senza paracchi, i cui veri fondatori e promotori non sono seppure quelli che si è voluto e che si vuole ancor oggi far credere.

Nel 1919 mi trovavo ad Amsterdam e feci la conoscenza del pittore Henri Le Fauconnier. Siccome gli chiedevo della libera Abbazia di Cèzeil, egli mi mise in guardia contro « le interpretazioni fantasiose divulgate ad arte da certi falsari della critica letteraria ed artistica », avvertendomi che avrei sbagliato strada ad ascoltare le « truttine di un Florian Parentier che nel suo libro *Littérature de l'Époque* parla dell'Abbazia e del Cubismo; di Jean Miro che nei *Cahiers de l'Anti-France* parla dell'Abbazia e del Bolaccevismo; di M.F. Tachon che nella *Revue des Belles Lettres* di Ginevra parla dell'Abbazia e dell'ebreo; e di tutti gli altri, senza dimenticare Luc Derrin e René Lalou che pretendono introdurre l'Abbazia alla scuola unionista di J. Romains »¹.

Dopo aver fondato a Liegi nel 1921 la rivista CREER², pensai che il momento fosse propizio per fare luce sulla libera Abbazia. Dietro consiglio di Le Fauconnier, scrissi ad Albert Gleizes, uno dei principali fondatori, questi mi mise in contatto con l'altro co-fondatore Alexandre Mercuriau. Tre settimane dopo questi mi scriveva: « Caro confratello, sono felice dell'occasione che mi offri di puntualizzare le cose

¹ Ved. Storia della letteratura contemporanea, di R. Lalau, edita da G. Cœq nel 1932.

² CREER consisteva nel suo organismo di redazione Georges Paulin, Robert Derrin, Gilles Aubletin e Augustin Marchoux. Fra i collaboratori: Jean Aron, André Salmon, André Gervais, Joseph Delaut, L.P. Faugère, Tristan Dermit, Jean Gaudin, Frano Hollins, Darius Milhaud e Georges Auric.



La Udris Abadia di Crestet. Davanti, i membri fondatori: Charles Vidette, Jean Anou, Albert Gluck, Robert Alexandre Mercet, Die-
go, monaci abadia: i signori messandri, Georges Dubouché, il Mon-
d'Orléans.

in arrivo all'Abbazia di Crestet, con negli ambienti letterari
alla base di informazioni create se non malevoli di conti cri-
tici. Spedisce separatamente a un piccolo raccomandato 25
pagine dattiloscritte che affido nelle tue mani per la rivista
CREER. Grazie da parte mia e da parte dei veri compagni
dell'Abazia. Cordialmente, Alexandre Mercetree ».

L'articolo di Mercetree uscì nel numero 3 della rivista
CREER, il 12 ott. 1922 *, suscitando vive polemiche di stam-
pa e un certo cattivo umore degli Unificati signori di Ro-
maine. Ottocento copie della rivista furono vendute in un

* Nell'indice di questo stesso numero d'ora, anche un numero « L'uni-
ficato », di Robert Dorel, e firma di Jacques Maritain e uno scritto su Va-
lery Larbaud di G. Poulet, e firma di Georges Thorel.

lungo nelle braveries di Montparnasse, Dôme, Ronde, Caméleon e nelle Librairie. La nostra tiratura era limitata a milleducento copie, ci restava appena di che coprire il servizio per i nostri 120 abbonati. Non potendo evadere tutte le richieste delle librerie, d'accordo con Mercereau e su proposta dell'editore Eugène Figuière che si assumeva le spese di stampa, facemmo una tiratura a parte dell'articolo di Mercereau in mille dispendioso copie, per un totale di 27 pagine elegite e dal titolo:

«L'Abbazia e il Belcervismo. Risposta all'articolo di Jean Maré».

La stampa ebbe pareri discordi e alcuni articoli molto violenti ci furono indirizzati dai difensori dell'Unanimité: Luc Durieux, Chénierstein, Dubanel, Jules Romains. Malgrado le rivelazioni di Mercereau, poco dopo usciva la « Storia della Letteratura Contemporanea », di René Lalou, nella quale si poteva leggere in tema al VII capitolo (« J. Romains e l'Abbazia »): « Abbazia e Unanimité hanno lasciato correre molte insensatezze. Ciò continuerà fino a quando non sarà trattata una storia dell'Abbazia di Crétel che tenga separati gli abitanti del talansterio e i loro ospiti di passaggio, che distingua dal resto quanto questo gruppo dante all'ospitalità fraterna di G. Dubanel e alla vigorosa spinta di J. Romains »¹. Assicuratevi poi che « i fondatori dell'Abbazia sono Dubanel e Valère ».

Ora, tutte le fede Mercereau e dovevano confermare Henri-Martin Bernus e Albert Gleizes, « solo ed esclusivamente cinque nomi al comitato fra i fondatori della Libera Abbazia di Crétel. Si tratta del pittore Albert Gleizes, e dei poeti René Arco, Alexandre Mercereau, Charles Valère, H.M. Bernus, che coloro che creano l'Abbazia, vi vissero, lottarono, soffrirono ». In altri termini, erano questi i cinque firmatari del nostro d'affitto dello stabile e del grande

¹ Come si potrà confermare nel 1929 André Camuets, Jules Romains era iscritto alla Société Maréchal dal 1890 a 1909. Non poteva dunque credere alla Abbazia, anzi si creò la credenza. Egli, si limitò a fare stampare il suo libro *La Vie d'Unanimité* che uscì nel 1905.

parco; un vasto terreno abbandonato da anni sulla riva della Marna, nella foresta di Fontainebleau, a Créteil, dove i due tronconi della casa erano sbrecciati non meno degli edifici annessi. Erano stati Gleizes e Arcois a scoprirlo durante una passeggiata nella foresta. Quel luogo rispondeva a meraviglia alla loro intenzione di costruire un talamio per una comunità di poeti e di artisti: da questa scoperta doveva nascere la Libera Abbazia.

Ma dove trovare il denaro per affittare una proprietà così grande? si indovina la loro febbrile ricerca. Improvvisamente la fortuna li aiuta grazie all'appoggio providenziale del poeta H. M. Barzun, che Arcois doveva incontrare e che « circostanze fortunate misero sulla nostra strada », come riconosce Merceyrou, « consentendo ad aiutarci con un delle belle parole ma impegnando i suoi risparmi per fare una realtà della nostra utopia ».

Le trattative con il proprietario furono lunghe e laboriose, dato che era intossicante e scarsamente comprensivo. Finì per accettare ma senza impegnarsi a fare alcuna ripartizione. Finalmente in possesso di un contratto con tutti i servizi, i nostri cinque compagni si misero al lavoro. Gleizes, Vildrac, e Arcois si improvvisarono di volta in volta stuccatori, falegnami, muratori, idraulici, imbianchini. Merceyrou per portare a casa un po' di soldi doveva partire in tutta fretta per la Russia come corrispondente del *Journal de la Liberté*; da lì egli mandava regolarmente il suo obolo per i lavori. Quanto a Barzun, faceva le sue per procurarsi qualche mobile, strumenti da giardinaggio, una macchina da stampa a pedale, carta, caratteri e lichioatro tipografico.

Nel gennaio 1907 tutto era pronto: c'erano cinque appartamenti per i cinque membri della comunità, camere per gli ospiti di passaggio, una sala di ricreazione, una grande sala da pranzo, una cucina, uno studio per pittore, e una piccola officina per la stampa. I primi ad entrarvi furono le coppie Arcois e Vildrac. Subito dopo furono seguiti da Gleizes e da sua moglie. Tutti quanti lasciavano un impiego redazionale senza rimpianti. Barzun non tardò ad aggregarsi, poi venne il tipografo Linard, un compagno di servizio militare 127

di Gleizes, che doveva insegnare loro i rudimenti della composizione tipografica. Di ritorno dalla Russia, Mercereau arrivò immediatamente e la squadra fu al completo.

«Non ci restava più che lavorare cantando e vivere amando» — sottolinea Mercereau — «quanto a Duhaut, non veniva che una domenica su tre all'Abbazia; scrus! dobbiamo era troppo occupato dai suoi studi di medicina». J. Roumain e il pittore Berthold Maïen beneficiavano qualche rara volta della nostra ospitalità domenicale».

Il musicista Albert Doyen, il futuro animatore delle *Feste del Popolo*, porta un piccolo organo portatile e viene a prendere alloggio per qualche settimana all'Abbazia con sua moglie, dando dei concerti. Fra i membri aderenti all'Abbazia — erano circa cinquanta — bisogna annoverare Marcel Lenoir, Berthold Maïen, D'Ossemar, Pints, F.T. Marinetti, Tido Varlet, Georges Perrin, André Spire, Albert Doyen, Valentine de St. Point, Vankopyl, Canudo, Roger Allard, Nicotias Golbert, Marie Laurencin, Paul Casteraux. «Ora — concludeva Mercereau — la maggior parte di questi nomi tranne quello di J. Roumain che si cita a torto* non figurava in nessuna delle pressioni nostri critici e storici dell'Abbazia, ma venivano spesso associati con nomi di coloro che cambiando a poco le loro amicizie letterarie, le scuole, i piani, e che non più degli altri hanno niente a che vedere con l'Abbazia».

Fra quelli che figurano nel catalogo delle edizioni della Abbazia e che furono editi dalla comunità, occorre citare Robert de Montesquiou, Valentine de St. Point, Pierre-Jean

* Montesquiou non abbandonava la sua simpatia di fronte alle notevoli attrazioni di Duhaut, che pretendeva di avere imparato a navigare i canali dell'Abbazia, dato che lo si vedeva assai di rado ed escluso dalle nostre discussioni, baci e canzoni.

* Madeleine Bruni doveva scrivere nel suo libro *Julien Roumain* e la sua opera, edita da Simon Kra nel 1931. «Secondo dei nomi dell'Abbazia fu Gide, più di quanto J. Roumain fosse membro effettivo del gruppo». La stessa si legge in *Julien Proust*, nel suo «*Nouvel Age Littéraire*», edito dalla Librairie Valère nel 1950, e ancor più vicino a noi nel libro in G.E. Glanville — *Paradise Critique de Roumain* in *Lettres*, Seghers 75.

Journ. A. Pellissier, Theo. Varlet, F. Vanderpyl, Prince de Ligne, Roger Alland, Marcel Lenoir, Paul Adam, Meclias Gilbert, Jules Romains, Paul Castiaux, H.M. Bazun, A. Mercereau — « Quando non stamparamo a nostra spese — ammette Mercereau — accordavamo il beneficio della firma abbatiale ad attori aderenti o no, senza distinzione fra le diverse tendenze di ognuno, insomma a tutti quelli che erano d'accordo per affidare i loro manoscritti alla nostra tipografia: e dei prezzi d'altra parte veramente amichevoli, roche in considerazione del fatto che la stampa, l'impaginazione, la qualità delle carte, le illustrazioni, erano eccellentissime ».

La manifestazione dello stabile, del grande parco, il lavoro domestico, il giardinaggio s'aggiungevano alla fatica quotidiana della tipografia, che era una delle signori d'essere della collettività. La stampa eccelsa non lesinava elogi all'industria del nostro salamecio di intellettuali erudite, definendolo *l'opera Villa Medici*, e le cui caratteristiche di coraggio, di sfida, di ardente sincerità sollevavano l'ento spirito della generazione montante. Numerosi visitatori provenienti da tutte le parti del mondo, funzionari, esecuzionari, ideologi, oppositori delle concezioni salamecriche, sbarcavano alla Abbazia di Corbey. Per gli altri ci fu una ex-allieva di lillies Riquet che conosciò sprezzantemente che gli artisti non lasciavano la loro porta spalancata a tutti i visitatori, liberi di impadronirsi di tutto ciò che non deve appartenere: « e soltanto » vagolamente, ma a tutti: nobili, poveri, biancheria, coperte, ecc. Un celebre pedagogo si stupì che non avessero una donna in comune. « Ricevemmo fra gli altri — confessa con spirito Mercereau — con tutta la generosità uno splendido pezzo (non più pezzo d'altroché di multa-grate che ha il suo pezzo al sole) senza dubbio sospeso di marmo »: il quale fu data ospitalità e che diventò finalmente: Gleizes, e che poi scomparve improvvisamente. Tutto ciò — aggiunge Mercereau — era molto pittorresco ed avrebbe al lutto potuto sostituire il circo equestre, ma non il parco, e Dio non fa sempre bene ciò che fa, perché era il parco ad essere indispensabile ».

Il costo dell'affitto gravava pesantemente sul magro bilancio della comunità. L'edile vacillava pericolosamente. Alcune chiese letterarie avevano messo all'indice l'Abbazia. Le ordinazioni si diradavano. Alcuni autori dimenticavano anche di pagare. Paul Adam lasciò un grido d'allarme su *Le Journal*. Robert de Montesquiou tentò, su *Figaro*, di incenerire una aristocrazia passiva e ben pagata che lasciava annaffiare i suoi musei perpetuamente disabitati in cui si potevano alloggiare gratuitamente i membri del clero, facendo così un gesto di solidarietà umana, sociale e culturale. Vana illusione. La confraternita laica abruzzese di Gabriel si vedeva costretta a non poter più sfociare in Lancia. Furono organizzate imponenti all'Abazia e poi a Parigi, sedute letterarie e poetiche alle quali si degnarono di partecipare artisti di chiara fama, quali Blanche Albane¹, Jean Perès, Yvonne Walzer, Magnan e talora gli altri. « Ora — constatava amaramente Montesquiou — la massa che speravamo di riempire con simili manifestazioni si riempie della inviolata tenuta di 9 fr. e 75 centesimi. Vanta l'ottobre 1907, e insieme la fame ancor più minacciosa del freddo ».

Tutti gli appelli lanciati sulla stampa restarono senza eco. Quanto poi al proprietario dell'Abazia, fu intrattabile e persino violento, esigendo che gli fossero pagate le mensilità arretrate nel più breve lasso di tempo. Ma non c'era più denaro in cassa, più carta da stampa, senza possibilità di potersene procurare a credito. Ed ecco che Assolue France arrivava a proporre loro la contesa di stampargli su carta patinata uno dei suoi manoscritti. Era l'ultima occasione a sfuggire loro di mano, ridotti a zero, concretano quanto a mezzi materiali.

La fame smanagliava. La fonte d'erogazione si era inaridita, la confraternita si sfasciava². Uno dopo l'altro, Arrou, Vè-

¹ Blanche Albane (Gaston de) riparte la moglie di Dehance, che l'aveva convinta all'Abazia.

² « Dehance si prende bene dal vedere, in alto, e Jean Bonanno si aveva disamorato. Inconferenza l'Abazia non era stata un lavoro favorevole alla Marea di Pulchritudine che non avevano sperato di trovare da noi », supponeva Montesquiou.

drac e Barzun si allontanarono. Non restavano più che Gleizes, Mercereau e il tipografo Linard, che si ostinavano a non disertare. In una terribile notte dell'inverno 1907-8 — confessa Mercereau — con la nostra fede ormai totalmente morta, ci ficcammo sotto la coltre di neve del parco diventato lugubre e glaciale. Faceva freddo ed eravamo senza carbone. Bisognava vuotare le stuoie con i mobili, la pressa e tutto il materiale di stampa. La nostra fede era decisamente morta, anche più di quanto per parte mia avessi potuto credere, dato che coloro stessi che essa aveva nutrito non ne rispettavano la memoria, la tradivano. Piangevamo, Albert Gleizes ed io, ultimi sopravvissuti della Libera Abbazia di Certeil, chiudendo il portone dietro le nostre spalle ».

Nel 1951, il 26 ottobre, sotto la lodevole e pia iniziativa del Dr. Casalis, sindaco di Certeil, ebbe luogo la commemorazione del 45° anniversario della fondazione della Libera Abbazia. Una lapide fu posta su uno dei muri di cinta del vecchio parco. Assistevano a questa cerimonia Albert Gleizes, Charles Vildrac, René Arcos. Barzun era in America e Alexandre Mercereau era morto. Si erano aggregati a questo gruppo G. Duhamel e J. Romain. Albert Gleizes mi confidò che « sarebbe stato più dignitoso che non si trovasseo presenti, non avendo il titolo di fondatori e non avendo sofferto come noi la loro portione di gloria ».

Arthur Petronio

Presentazione e traduzione di Carlo A. Sitta

Il "REVIVAL" di

Boris PILNIAK

Vittorio Strada

ci "porta,"

DIALOGO
INTERIORE

e

METAFISICA
del MUTAMENTO

del

critico cecoslovacco

Jirí ZUZÁNEK

Con questo saggio Ivo Zucchi, critico incontrastato che ha studiato nella laurea di Filologia dell'Università di Milano e che attualmente vive a Parigi, ripete un critico di Boris Pivovak, uno dei narratori russi e polacchi, esaltato in seguito al Ventesimo Congresso del P.C.U.

L'insieme di questi saggi è interessante, come i lettori capiranno subito, attraverso le spoglie e le spieghe. In questi giorni di « ricerca nuova » e di « nuovo corso » (Pavlovskij, l'ultimo, la storia polimimetica di Pivovak « sembra » un ricatto molto lontano. Perché quegli come una « lettera » di Boris a Pivovak — un gesto che dice del suo destino, come forse oggi altre lettere non possono decidere più. Forse. Ma il suo interpretare sta in quella « storia della letteratura » che gli impara — e impara ancora oggi — la distanza della coscienza.

Lo studio zucchiiano è « passato » ai lettori delle « Lettere Cate » del nostro sistema di cose scritte, Vladimir Janda.

« Forse non si possono i romani di Pivovak, forse perché non un personaggio, ma a noi, allora, un elemento, perché tra le tendenze che si sono arrivate non vedi quanto è vasto il momento delle sue reali osservazioni, quanto pitagorico a il suo modellamento di quella metafisica, quanto, sia abile a toccare un mondo che spinge una catena di reazioni, nel senso in cui non sono l'aspetto della sua poesia, la distanza delle sue vedute, un semplicemente un uomo perduto. Una tale mancanza di comunicazione è terribile, non tanto dal punto di vista della critica letteraria, ma dal punto di vista umano. È un segno che fa, con lui come fare la sua analisi, che ha perduto la capacità di apprendere un'esperienza estetica, che non è capace di allargare i suoi orizzonti, perché in rete l'esperienza estetica ha sempre a rapporto con la comprensione ».

A. V. LUNACIARSKI

Metafisica del mutamento

Poche letterature sono state così ricche di vicende drammatiche e di straordinari destini umani come la letteratura sovietica degli Anni Venti. Una delle sue figure più interessanti fa indubbiamente Boris Pivovak — innovatore di
254 forme, poeta di grande cultura poetica e di insolito te-

lento in cui, in modo più esplicito che in altri, potrà riflettersi la contraddittoria situazione del suo tempo, della rivoluzione e degli anni subito dopo la rivoluzione.

Nel 1937 Pilniak fu arrestato. Il suo nome fu cancellato dalla storia della letteratura sovietica, le sue opere sparirono dalla circolazione dello sviluppo letterario, divennero tabù, morte, prodotto artificiale su cui è difficile scrivere; proprio come era difficile scrivere intorno a qualsiasi opera che non avesse pagato « la tassa » allo sviluppo letterario.

In seguito al Ventunesimo Congresso del CPSU Pilniak fu riabilitato. Fu incaricata una commissione per preparare la pubblicazione di una selezione delle sue opere. Per il momento sono stati pubblicati solo alcuni capitoli del romanzo incompiuto *Il gigante della salina*. Il complesso sviluppo degli orientamenti del mondo di Pilniak e la ricerca natura delle sue forme letterarie che, perfino negli anni del suo successo sollevavano polemiche e forti atteggiamenti critici, giocarono ovviamente come cause principali nel fatto che si assumeva una certa misura d'incertezza. Ma qualsiasi sia la ragione, nella prefazione editoriale ai capitoli pubblicati nel periodico *Martina*, troviamo le seguenti parole: « Pilniak è senza dubbio uno degli autori più interessanti tra i nostri dei "compagni di viaggio". Le sue opere sono state ingiustamente dimenticate ».

« Fuori dai nostri confini. Gli americani interessano agli europei e persino alcuni occidentali, dalla rinascita spessa e sana. In Russia sono nati da Boris Pilniak, Vladimir Voinov, Mikhail Lermontov, Mikhail Bulgakov e da molti altri. Fuori e senza paura. Vogliamone la Chiesa di San Nicola, ecco il castello. No, è l'acqua di lei. A casa e intanto. E' un'idea che noi ».

VICTOR SELOVSKIJ

Boris Vogau

Pilniak (il cui vero nome era Boris Vogau) nacque nel 1894 nella regione del Volga. Suo padre, in origine un ca- 135

loto tedesco, era veterinario, sua madre, una bottegaia di Samov, la famiglia, nota per la sua forte capacità « popolare », influì in modo determinante sulle idee di Pilniak e sul suo futuro sviluppo.

« La mia infanzia fu quella di uno scugnizzo, fra vecchie, alberi di meli nel giardino, galline, e insomma vita di tutto... ».

Sul Volga, e più tardi nel Mozhaisk, Pilniak ebbe modo di osservare la « rivoluzione bellica » della Russia di Turgenev e di Bérin, la provincia di Zamiatin — il « Kim-Gord », « L. Regno Celeste », la cui « tranquilla superficie fu sconvolta dalla rivoluzione. Qui l'uso Biedy e Donovskiy, il cui scopo tendeva lo affacciò a lungo.

Nel 1911 Pilniak completò il « ginnasio » (la scuola secondaria) « Nishe Novgorod. Nel 1920 terminò i suoi studi all'Accademia Commerciale Superiore di Mosca. Durante la « rivoluzione » visse a Kufanina — « impiegato nel mercato nero, entrò farcas e scrisse storie ».

Qualcosa di questo periodo è del suo spirito più trascendente nella storia autobiografica: *Ter fratelli*. « Nell'estate del 1921, a Novoselav, la mia unica proprietà era un barile di kerosene. Potevo avere perfino una luce che splendeva nella notte. In quel tempo era l'annunciatore della malattia miedica e della « luce rossa » dell'alba. La sera gli amici venivano a « mangiare » il mio bolcevismo Nikolai Smolensky e scappa, con lui Topogin, io, che non ero un bolcevico, anzi meglio i bolcevichi, fu cospiratore della loro energia e del loro ottimismo). Organizzavamo piccoli festival Topogin si arrotondava le maniche e cucinava sulla stufa — che solo frignati? Parlavamo della rivoluzione. Smolensky, il cocchiara, Topogin — il diavolo sa cosa fosse, probabilmente un recente acquisto bolcevico, e io — la nostra « macchina » — che per scherzo chiamavo « vovv », il mio bolcevico ma non comunista. Noi tre amavamo la rivoluzione come soltanto si può amare qualcosa che è sportivo, vitale, peremptorio, quando il basilare problema dell'esistenza umana — il problema della vita e della morte è nella punta di un coltello ».



« Tutti noi siamo animali selvaggi e noi cambierem
 ciò che c'è di bestiale in noi per civiltà ».

N. GUMILOV

La ricerca della certezza

Piliak cominciò a scrivere prima della grande guerra mondiale. Il suo primo racconto, « In primavera », apparve nel 1904. Ma solo nel 1915-16 Piliak comincia a essere pubblicato sistematicamente. I suoi racconti apparvero in varie riviste e almanacchi, come *Russkaja Žizn*, *Spisokhi*, *Zhurnal*.

In un più ampio contesto, le opere di Piliak di questo periodo fanno parte dell'atmosfera della Russia dopo la rivoluzione del 1905. Era un periodo di perdita del razionalismo, di minime ricerche che erano la risposta non solo alla reazione dello *Stolypinski* ma anche un indizio della complessità e dell'irrazionalità del futuro sviluppo. Era un'epoca in cui bisognava sostituire le « pietre miliari », un'epoca di paura davanti alle conseguenze pratiche delle illusioni dell'intelligenza di una volta, un ritorno alle estetiche da salotto, ma anche un primo venire alla luce dell'arte moderna.

Nella sua ricerca delle « certezze », Piliak si rivolge a « precordi » del corpo. La vita biologica rappresenta il proprio e il criterio più alto della vita. Il mondo degli uomini rassomiglia a quello degli animali — sono entrambi regolati allo stesso modo, nella loro primitiva immutabile bellezza e nelle vellei logge della preservazione della razza, la lotta per la vita, la vittoria del più forte.

Nelle opere di Piliak queste idee appaiono come un ritorno al primitivo uomo delle tenebre, radicato nella natura e nel crudele mondo delle superstizioni popolari.

Questa ipotesi dà nascita a una letteratura di « pot-
tole » (*Una vita intera, Un Anno delle Loro Vite*). Le sto-
rie di Piliak perpetuano il carattere delle contemplazioni

fatalistiche, proprio come trovati a quel tempo negli scritti di altri autori come Kuprin, Bunin, Remizov.

Era un tentativo di trovare una posizione attiva in un mondo di valori fluttuanti, e dava via all'ideale massimo di una forte personalità e al riscapitolamento del conquistarsi — i conquistatori di nuovi continenti, cui in quegli anni N. Gumiľov rendeva omaggio. Come vedremo oltre, questa ammirazione per le gesta degli eroi della natura, della società, del cosmo (che, per lo scrittore, erano lo stesso unico ed eterno spazio ma a differenti poli), appare in un'altra forma, più complessa e anche « ideologizzata » nelle più recenti opere di Plinsk, ispirate dalla rivoluzione e dagli sviluppi post-rivoluzionari in Russia.

« Ma esiste un altro Plinsk, il Plinsk del primo stile: la tradizione, il tempo, il dubbio, il tema al punto d'indistinguere della vita umana, al punto degli anni della giovinezza. E a questo noi accendiamo l'occhio che egli aveva il suo successo. Con che luce di ragione umana fuori della miseria, si ricongiunge nel tempo. Può immaginare per la sua esistenza, la esistenza della mente a Plinsk. Questo però significa che esso trova » (L. il suo artista) ».

V. POLOMSKY

Tempesta rivoluzionaria

Alexei Tolstoj una volta scrisse che se non fosse stato per la rivoluzione, lui sarebbe rimasto uno scrittore meno conosciuto, di secondo ordine. Credo che questa sia molto più applicabile a Plinsk. I suoi primi racconti, con il loro simbolismo letterario, non erano molto originali. Il temperamento dell'autore incarnato in una prosa lacerante, fredda intellettuale.

Plinsk non era uno scrittore del tipo di Dostoevsky: un rivoluzionario o un vicario. Era incline di più osservatore filosofeggiante, dotato istintivamente per le atmosfere e i paradossi della vita. Il talento di Plinsk aveva 159

bisogno di un periodo in cui scrivere i suoi propri racconti e la sua vita drammatica. Era una persona che sentiva con precisione il pulsare della vita e poteva dare alla sua opera una speciale, inimitabile forma artistica. « Nella confusione rivoluzionaria, che per lui è un fatto vivente e balzare, cerca sostegno al suo credo artistico » — disse di lui uno dei suoi critici.

Nel diario di Pilniak del 1923 vi è questo interessante brano:

« Non dimenticherò mai quella domanda piena di inespugnabile fede e di vivo desiderio che mi pose in foglietto su un mantain russo, un comunista, Kormichev, un uomo che non stava in Russia quando scoppiò la rivoluzione.

« Dimmi, compagno, era meraviglioso quel tempo del 1920, quando vivevate senza denaro. Era meraviglioso, non è vero? »

« E io risposi: Sì, era meraviglioso... Non potevo dargli altra risposta... »

« Quell'anno è passato — e un anno come quello non tornerà un'altra volta... ».

Oggi possiamo tutto constatare che *L'Anno Nudo* (1922) fu il primo grande lavoro sulla rivoluzione, il primo tentativo di viaggiare sui mari tempestosi della nuova realtà che stava precipitando sopra. Compare qui anni prima del *Torrente di ferro* di Sculovovic, prima del *Treno blindato* di Ivanov, prima delle opere di Fedin, Lomon, Iobél...

Quest'opera naturalistica, cruda che si esaltava nel suo parco in brani la cui intonazione musicale è collegata alla rima poetica di A. Bely, corrispondeva ai sentimenti dei contemporanei. Solo in questo modo possiamo spiegare il suo grande successo fra i lettori, tanto che fu copiato (« copiosamente » 100). *L'Anno Nudo* è un montaggio di brani « di pezzi visti attraverso occhi diversi. « Attraverso gli occhi di Andrej », « gli occhi di Natalie », gli occhi di Tri-
za » — questi sono i titoli dei capitoli. Un romanzo che, in



molli modi, peccava contro la « logica dello sviluppo storico », era diretto attraverso i suoi sinceri sentimenti per i tempi, la sua suggestiva atmosfera russa colta nel transito rivoluzionario. Prima degli occhi dei lettori « vi parlò il mondo dei principi Ordynia, della provincia russa del « Kirgizsk » con le finestre rotte delle sue case « quello sguardo nella stanza attraverso occhi vuoti come distaccati », un mondo di anarchici, di « giacche di cuoio », di bolscevichi schematizzati del 1913..

« *L'Anno Nudo* — fu l'anno in cui la Terra, lo spirito e l'umanità si rivelarono. Non c'era pane, carbone di cui vestirsi, non avevano un tetto sopra la testa, non c'era amore, perfino la vergogna non c'era più. Le persone erano come animali e gli animali ispiravano la gente con la loro saggezza: la cosa più importante di tutte e la migliore è la vita, e dopo verrà tutto il resto. Nella lotta per la vita l'uomo-animale della città si rifugiò nella steppa, morì sul ciglio delle strade, scivolò nel fango, si accampò nei villaggi e robo carrelli, dalla primitiva condizione di nobilissimo fuggi degli anarchici, se ne andò a lavorare nelle miniere. E per tutto il tempo l'uomo-povero e nudo combatté con la vita per la sua nuda esistenza, nella città la morte dei poveri creò l'anno desolato. *L'anno nudo* non parlò loro né dei loro abiti, né delle loro abitudini, né delle loro aspirazioni o del loro desiderio di morire: perché il passato era nelle mani della stessa delle loro ossa. Gli alcoolizzati, i villi, i simili, i roelmonari, i buoni e nulla, i sognatori, i fan dell'oro, i nudi, i paranoici, già imponenti — tutti quelli che non potevano crederci, che erano incapaci perfino di darsi o di ricevere il bene. Tutti morivano da loro stessi — nella lotta contro il tempo, che essi credevano dissipato in un solo momento e che ora costituiva loro rovina. Non simbolicamente, ma felicemente — con i giorni, le ore, le settimane, con il secondo che scandiva il tempo che restava... ».

Questo fu quello che Marietta Scaghirian scrisse nel 1927 nell'*Anno Nudo*.

« Mi, nel mondo gli SSSR — gli
gli SSSR, nel mondo —
negli ultimi occhi della »

A. BLOK, « Gli SSSR »

Filosofia della storia

Per Piliak la rivoluzione fu un ritorno al passato, all'autentica e imprevedibile Russia del diciannovesimo secolo che Pietro I, brutalmente, spietatamente e disorganicamente aveva europeizzato. Pietro I, uno per che non aveva capito la logica della storia o la filosofia degli slavi popoli, « uno zar con ideali simili a queste nazioni ».

Ciò è a dire che all'inizio, tra il diciannovesimo e il diciottesimo secolo, in Russia esistevano una patria e un'architettura folk, le storie di Iulian Lantsevsky. Per sopraggiungere Pietro e l'autentica arte folk scomparire. Non si fu gioia in Russia. Fino a che la rivoluzione pose la Russia contro l'Europa. « Predat, aprì gli occhi e capisci: immediatamente dopo i primi giorni della rivoluzione, la Russia con i suoi costumi, la sua morale, le sue città, ritornò al diciannovesimo secolo ».

In queste e in molte altre simili affermazioni si riconoscono chiaramente i temi caratteristici degli Slavofili russi. Dal momento della sua nascita (circa agli anni quaranta del diciannovesimo secolo) la corrente Slavofila rappresentò una tendenza molto contraddittoria in cui differenti esigenze entrarono in conflitto — quella democratica con quella conservatrice, quella realistica con la mistica messianica. E pure, il comune denominatore di tutte le concezioni che la corrente slavofila riconosceva era l'accettazione delle differenze o meglio dei contrasti esistenti fra la civiltà occidentale, razionalistica, meccanicistica, eguita e borghese (e si possono aggiungere quanti altri aggettivi si vuole), e la cultura tradizionale, organica e spirituale del popolo russo.

Piliak variò solo di poco questo vecchio tema nel l'Anno Nudo quando pose la questione: « Chi trionferà in 141

questa lotta — la meccanicistica Europa o la settima, arcaica, spirituale Russia? »

Però in una cosa molto sostanziale la posizione di Pilniak, la sua filosofia della storia, differisce nettamente dai punti di vista degli slavofili. Questi ultimi respinsero la rivoluzione, che rappresentava per loro un prodotto della civiltà occidentale, qualche cosa che fondamentalmente derivava dai silenzii della vita russa, dai valori tradizionali e dai punti di partenza della storia russa. Queste concezioni trovavano espressione nel mondo dei più tardi slavofili Dandinsky, Dostoevsky, Koostantín Leoniev e Vladimir Soloviov.

Pilniak non si confronta mai con i nemici della rivoluzione — né durante la rivoluzione, né dopo. Viacslav Polonsky esprimeva in pieno la sua posizione: « In contrapposizione agli attori della più vecchia generazione, che la rivoluzione soprafisse, Pilniak non si rassegnò a disperarsi. Al contrario l'accettò come se essa fosse ciò di cui egli mancava. Pilniak fu travolto verso la rivoluzione. Era giovane, e la rivoluzione era piena di incurabile romanticismo. Scoprì l'elemento fondamento della vecchia vita. Pilniak fu ispirato dalla sua incombente lotta distruttrice. Per lungo tempo la tempesta divenne il tema favorito dell'autore ». Pilniak cercò di collegare la corrente slavofila con la rivoluzione, non la ritirata di radicali cambiamenti sociali. Lo scrittore avversò dall'interno il vecchio progetto slavofilo. La rivoluzione divenne per lui la rivolta dell'elemento base della Russia (contadino e oppresso) contro la civiltà occidentale, rappresentata in Russia dal potere ufficiale (ideale) della cultura europeizzata dell'arocrazia e l'intelligenza russa, la figlia di Pietro il Grande che aveva privato il suo popolo delle sue radici. Pilniak considerò la rivoluzione come un ribellione dei *maggi* per ristabilire « l'esistenza della verità russa », per attuare gli ideali di una condizione in cui « la gente vorrebbe reciprocamente evitare di dover vivere a modo di qualcun altro ».

Il suo portamento di quella « vecchia canonica e sagge Russia — con il suo personale stile di vita, le sue leggende, i cani e i monasteri », che per più di duecento anni



si erano dovuti nascondere « nelle foreste e nelle montagne ».

In questo periodo troviamo simili motivi diffusi fra molti autori — Khlebnikov, o negli « Sciti » di Blok. Né fa un caso che spinse Pilniak a scegliere un bel motto tradotto da Blok per il suo romanzo: *L'Anno Nudo*:

« Oh bambini di Russia, testimoni
dell'orrore e della povertà, c'è uno di
voi che ci dimenticherà mai? »

Molti di questi atteggiamenti oggi potrebbero sembrare ingenui e artificialmente tenuti insieme. Un tentativo per capire la rivoluzione nelle antinomie fra la canonica Russia e la meccanicistica Europa, nella Mosca dei mugik e nella lineare Pietroburgo, dei bolscevichi e dei comunisti — è disperato di ogni fascino poetico (l'anarchia prerivoluzionaria e la povertà, che agitavano l'esteriorità del misticismo popolare, le crisi degli istinti biologici forniscono più di un esempio per i paralleli con la Russia prima di Pietro) e sento comprendeva alcune delle basilari tendenze della realtà che come loro prima e più importante meta designavano l'elettrificazione e l'alfabetizzazione. E così intorno al 1928, neppure un anno dopo aver scritto la novella « *Kurbà Piter Kommandor* » (Pietro il Grande) quando si scorgono ancora chiaramente toni mugik-slavofili, Pilniak ammette nel suo diario:

« Non potevo dormire ancora a lungo. Era l'alba. Stavo qui e pensavo a un nuovo romanzo, a come lo scriverò. Oggi, continuando il mio viaggio in Inghilterra, ho udito per la prima volta il comunista, la classe operaia, non il mugiko o il bolscevico — l'intervento dell'industria rivoluzionaria e i suburbi della classe operaia... ». Questa nuova tendenza trovò la sua espressione nel secondo grosso romanzo di Pilniak: *Macchine e legni*, che in molti aspetti è quasi in sottile polemica con *L'Anno Nudo*.

Oggi sarebbe difficile seguire la logica dello sviluppo intellettuale degli autori di quegli anni. Spesso era contraddittoria. Pilniak ondeggiava fra posizioni, atteggiamenti e

146 impulsi contrastanti. Il suo lavoro è un incessante dialogo

con se stesso, una ricerca della risposta che spesso non era la risposta ma un altro aspetto del problema. Da questo periodo in poi le opere di Pilniak mostrano contraddizioni interne di cui l'autore qualche volta non può e forse non desidera essere l'arbitro. E se egli solo per un istante le volterà allora è per poter lasciare questa posizione e mutarla con un'altra, spesso con una opposta.

Con il passare degli anni, si creò una nuova gerarchia di valori. Ciò che più di quaranta anni fa era il centro della discussione ideologica, oggi sembra far parte di un'altra sventura intellettuale e artistica. Il tempo e la forma contestuale di un'opera sono cambiati e con essa vi è un certo raggruppamento dei suoi più profondi significati e accenti. Il punto non è di stabilizzare le ingenuità, romantiche e, nelle loro conseguenze, qualche volta tragiche illusioni di Pilniak (i devoti seguenti chiarivano il notevole effetto degli istinti irrefrenabili, delle rivolte e dell'arroganza che il poeta glorificava) ma di rivelare la verità e la molteplice qualità delle opere di Pilniak che, nelle analisi finali, trovano la loro espressione nel suo più tenue «sospetto». Oggi questo romanzo è stato assorbito in un modo differente di quanto lo era nel periodo in cui fu scritto. Quella che al suo tempo era considerata come un postulato storico sembra essere una metafora, una parabola.

« È necessario naturalmente ricordare che Pilniak usava deliberatamente «interpolazioni» e «disarticolazioni» nella sua prosa. Quando leggiamo alcuni dei suoi brani la nostra immaginazione subito sfiora di quel «Albano» ricevuto un'istantanea, verso qualche altra cosa. Nella realtà, quindi, le parti che sono riservate cambiano... »

VIKTOR SCHLOVSKIJ

Dialogo interiore

L'autore cerca di superare una certa idea collocandola in vari contesti, appannandola di varie esperienze soggettive. 147

tive. Nella prefazione delle sue opere scritte scrisse che l'eroe della sua prosa è sempre lui stesso, la sua vita, i suoi pensieri e i suoi sentimenti. Ma di se stesso egli dette agli altri i suoi pensieri, i suoi sentimenti e i suoi dubbi. Egli riempì il quadro in una pioggia di schegge. I suoi saggi da pubblicista, perfino quelli più ricchi di patos, sono soltanto una delle parole di un dialogo, un aspetto della ricerca della verità.

Questa è la base degli equivoci che sorsero intorno alle opere di Pilniak, e che alla maggior parte dei critici sembrano solo roba. Per rimanere fedele a se stesso, Pilniak non desiderò mai identificarsi con nessuno dei suoi punti di vista. Volle mantenersi distante dalla realtà, ricercandola per sé esclusivamente. Per Pilniak un'opera letteraria non aveva un soggetto indipendente e autonomo, ma era soltanto un riflesso della trasformazione dell'autore, del suo mondo interiore, uno specchio del suo atteggiamento momentaneo e della sua situazione esistenziale. Trovava così un collegamento con la vita, era la sua continuazione, un'espressione e nello stesso tempo una dimostrazione, una fissazione della crisi delle realizzazioni interiori, quel contraddittorio chiacchierico con se stesso che Pilniak pose nella sua prosa come uno strumento e come un'arte di ricognizione. Il mondo di Pilniak si accosta alla prosa psicologica dello « *stream of consciousness* ». Questo « *stream of consciousness* » è però affilato. Da questi rami nascono i sentimenti di una tensione interiore che crea la migliore prosa di Pilniak che si impresse così intensamente nel lettore.

« Andrei Bely » uno volta mi disse che la prosa di Pilniak gli faceva l'impressione di una pittura che non si sa da quale distanza guardare » — dice Schlovskij nelle sue note su Pilniak. Quando più tardi i critici parlarono di motivi e di temi bruciati, spesso ripetuti nelle opere di Pilniak, della vita e del nulla, rimascolamenti della sua prosa, essi involontariamente richiamarono l'attenzione alla natura stessa del metodo creativo di Pilniak. Tutte le sue storie,



romani o rovelle sono un anello di una catena, di un « mitologema » o (« dialogo interiore »).

« Le mie cose vivono in me abbastanza inconsapevolmente così che quando comincio a scrivere qualche una di queste, sto come materiale il vecchio e lo distruggo per poter fare qualcosa di meglio. Qualche volta posso spiegare questo col fatto che quello che voglio dire oggi mi sta molto più a cuore di quanto ho scritto ieri. Ecco perché, seguendo il mio proposito, sacrifico il mio precedente lavoro (il romanzo di Pilniak è un simbolo di parecchie rovelle). Potremmo fare un riciclaggio di due romanzi e metterlo insieme a un terzo. Pilniak infatti qualche volta fa così — scrive Sedljevskij). Ma c'è un'altra ragione. Ho poca fantasia. Penso che non sia importante quello che io mi faccio. È veramente ancora troppo presto dividere la letteratura in stili ».

Pilniak vive raso a nuove forme di appoggio, fino a collassare limiti della prosa. La trama, gli elementi della storia, le idee diventano autonomi nelle sue opere, diventano elementi di possibili costruzioni di una prosa futura (V. Goltz).

Seguendo la sua prosa in racconti, romanzi, libri Pilniak era messo più che da un bisogno organico, da una tradizione, da un bisogno tecnico, da una concezione. Immagina il suo lavoro come una traccia incompiuta alla quale poteva ritornare per rifarla in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento, per riscriverla e ripensarla fino alla fine. « Perché, se l'atto è tutto ciò che io traggo dalla vita allora ogni breve storia è senza una fine, proprio come la vita » (dalla storia *I Tre fratelli*). Era una forma di esistenzialismo letterario in cui si proclamavano, in uno special modo, gli stili dell'avanguardia sovietica degli anni venti per colmare la lacerazione che divideva arte e vita — e che gli sviluppi del dialettismo sovietico avevano tragicamente accentuato.

Due aspetti della realtà

I critici degli anni venti lo più di un'ossessione triangolano le contraddizioni delle opere di Pilniak con l'esperienza della sua vita (come « un membro di quella intelligenza che portava gli occhiali » che considerava la rivoluzione da « un bel posto caldo ») e meno con il vortice contraddittorio della realtà stessa.

Però dietro il paradossale conflitto dei veri « comunisti », « bolscevichi », i veri della cultura europea « *Herby hat* », la rivoluzione vista la « *luxure* » Pietrogrado e la Mroca dei maghi, le « *macchine* » e i « *lapi* » si nasconde un conflitto la cui importanza si può capire a pieno solo « immutando sullo sfondo delle più varie e varie esperienze » che hanno dal periodo del così detto « *mito della personalità* ». È un conflitto fra le forze coscienti e quelle inconscie della storia, riguardo alla volontà oggettiva di mutare il mondo e i secoli di « *romantici* » che Pilniak in parecchie occasioni e da un tragico equivoco (o forse per ragioni estetiche?) poeticizzò, qualche volta ironizzò, ma molto più spesso rivoltò orribilmente. La rivoluzione di Pilniak ha luogo in periferia, proiettata nella vita giornalistica di una provincia arretrata. Un allusivo quadro di un'età eroica.

« Nel quartiere sul tavolo, tra due finestre vuote sta il giornale "La volontà dei Comunisti". Sul giornale, giallo come l'itterizia, in piccoli che non coprono l'assemblea — solenniti annunci della Ceka che danno colore al grigio quotidiano, e annunciano che tutti i disprezzati sono obbligati a ritornare... l'apparato di distillazione... »

La commissione penale prese il via dai ventiquattro apparecchi di distillatori di vodka fatti in casa (tratti i conti principi sugli spiriti illeciti) e brevemente subito dopo la commissione penale trovò che invece di ventiquattro appa- 151

tra i ce n'erano solo vanitri. Dopo di che il commissario della commissione penale passò gli apparati per ulteriore uso al dipartimento, e da questo dipartimento, il primo a prendere l'apparato (con permesso) fu il dipartimento della salute, e dopo (sempre con permesso) tutti gli altri dipartimenti ne presero uno, e nella direttiva, in violazione dello spirito della poesia, la Ceka, grigliamente, disse che erano un distillettero. Ma chi sa cosa è la poesia?

Questa storia fu inserita nella novella *Ivan da Maria*. E, infatti, un tema di successi e della loro realizzazione, di idee e della loro attuazione, di decisioni e delle loro metamorfosi, il volto e la smorfia della realtà.

Il presente, per Pilniak, non era solo un passo verso il futuro, ma anche una prigionia del passato. Il nuovo emerge dalla negazione del vecchio ma nello stesso tempo è da esso marchiato, porta con esso il marchio di Caino. Un volta in un samovar — un boccale? Perché se uno l'amore non dovrebbe vedere l'altro? E questa veramente la missione della letteratura?

Nel romanzo *Le tentazioni*, Juri Libedinsky polemizza con Pilniak: « Ecco come tu vedi la rivoluzione e pure è differente. Le città di provincia di oggi ti sembrano qualcosa di terribilmente cupo e tu consideri questa cupizza come la rivoluzione. In realtà, la tempesta della trasformazione del mondo è passata sopra queste cittadine. E piano piano eroina... ».

La posizione di Pilniak non era la sbirciata di un pessimista né di « un naturalista terrestre » che per le asperità della strada non vede la meta cui essa conduce. Faceva parte della sua filosofia, un'aprensione che nulla nella storia poteva essere trascinato, che le tendenze sono sempre straziate come un'espressione di malta nell'insieme della loro totalità.

« La volontà di volere, di cambiare e di creare » era impensabile per Pilniak: se dissociata dalla « volontà di vedere ».

La cruda verità sulle contraddizioni degli anni della rivoluzione è nelle opere di Vsevolod Ivanov, Lidia Sci-



fullina, si troverà nei romanzi di Artiom Vesioły, Leonid Leonov e altri. Era un dogma accertato per la letteratura che dava la priorità alla verità delle esperienze di prima mano piuttosto che a un « bilanciarci » di tendenze e proporzioni storiche. Nelle opere di Pilniak, però, questa verità ha un sapore speciale che i critici definirono « meta fisica ».

Pilniak scrive della Russia in crisi, sballottata dalle febbri dei mercati di polci del Sukharevka, della decadenza fisica e morale, della fame, della crudeltà e del male, delle superstizioni e dei pregiudizi che i suoi eroi trovano nel villaggio (*Piccola Madre della Terra Umida*).

Ma dietro tutto questo c'è un solo tema principale: la forza dell'anima e della conservazione della psiche umana formata da secoli di storia. Questo è il tema di *La mobilità di Mahagany*, che fu acutamente criticato alla fine degli anni venti. In un periodo che annunciava l'incrollabile fede nelle possibilità del futuro sviluppo, la sobrietà di Pilniak suonò come una dissidenza. Suonò piuttosto come gli ultimi toni del passato (« di origine piccolo-borghese ») piuttosto che come un monito delle future tragedie (« chi avrebbe potuto immaginare »).

Questa posizione di nuovo e piuttosto logicamente porta Pilniak ad interrogarsi dell'uomo e della sua « esistenza ».

Le illustrazioni che accompagnano questo articolo sono riproduzioni di quadri di Luigi Montanarini che fanno parte di una serie intitolata « Variazioni su un tema del 1850, opere eseguite nell'estate del 1971 ».

« Nella prosa della Russia di oggi, in non vedo ancora l'uomo. Vedo splendori di vite, il bene va, infusa la tempesta. La gente muore, ama, dispiace, si trocino attraverso piante vuote, contante. Qui c'è una mano. Qui un occhio. Qui una storia di un altro. Ma se non vedo l'uomo intero ».

Gli artisti sono osservatori, non creatori. Parlo dei giovani autori di prosa. Ce ne sono in migliaia. Un terzo di loro ha molto talento. Particolari di vita, osservazioni una parola qui e là — meravigliosa, adatta — interessanti frammenti... Sperimentalmente disegnatore romanzesco, eventi, esempi, sentimenti. Ma sbilanciati qui e là non si vedono le persone ».

ALEXEI TOLSTOI

Alla ricerca dell'uomo

Nella seconda metà degli anni venti Pilniak si aprì alla prosa « complessa » ai riflessi psicologici del particolare, alla meditazione sui paradossi della vita, ai magici e affascinanti destini della gente. In questi anni egli scrisse per lo più brevi storie che formano il nucleo del suo libro *Semplici storie*.

Stilisticamente e formalmente molto spesso ripresenta un remoto ritorno agli inizi dell'autore, ai più classici tentativi di prosa simbolista e realista. Per gli archivi, egli non ha mai ripudiato questa direzione nella sua opera.

« Nel 1922 — nel mezzo di una fase sperimentale dopo che erano già stati scritti *L'Anno Nudo*, *Marchese e lei*, *La terza Metropoli*, *La tempesta di neve* — Pilniak si volse a una storia nostalgica, alla Turgenev sulla intelligenzia russa — *Foresta Dacia*.

I critici parlano di un rimescolamento di maschere letterarie dietro cui si nasconde il vero volto dell'autore. Ma questo rimprovero può ritorcersi. Esso non viene dall'idea di una rigida e immobile forma di talento che così spesso si trasforma in una muta maschera? (« Ecco come comincia la creazione di un falso... la creazione di una differente personalità letteraria, che nel fatto aliena la prima, sia propria, sebbene spesso insista su una unità senza condizioni e su una unità con entrambi... Non arte, non una confes-

sione su se stessi e sulla vita, ma una riproduzione di se stessi e del proprio talento. Il talento è rimpiazzato dal ricordo del talento» — V. Kaverin).

Il ritorno di Piniak alla prosa psicologica era un riflesso di una concreta situazione sociale e letteraria. Il suo interesse per l'uomo e le ragioni delle sue emozioni e delle azioni furono importanti e un tentativo di capire il corso dei processi sociali che erano andati al di là delle idee generali dell'azione degli anni venti.

Nel 1928 il critico, V. Erezlov, venne fuori con la sua teoria dell'« uomo vivente ». In molti aspetti era un riflesso del tempo. Ma più propriamente ne era appunto la superficiale impressione. Perché la letteratura di quel periodo non era occupata a dipingere l'individuo « biologico-fisiologico » ma era interessata a una concezione dell'uomo.

Nelle migliori delle sue opere in prosa, dietro i paradossi della vita, Piniak cercava un *metodo di misura dell'uomo*, l'umano proposito di scottiche interconnessioni. Ancora una volta egli torna alla questione della relatività di tutti i valori: « In questo mondo non esiste alcuna verità assoluta » — *Il ghiaccio scolorisce* — e pure, nello stesso tempo, torna anche al bisogno di adottare un punto fermo, una posizione, un criterio senza il quale l'esistenza umana nel mezzo di una realtà complessa e mutevole perderebbe ogni significato. Gli sforzi per creare un tipo di etica umana e relativista (« Il giudizio umano non può essere così rigido come il giudizio dell'uccello di se stesso » — *Il vento di un idolo umano*) in questo senso sono un'organica espressione di tutti questi « una parte importante del compito dello scrittore. Ma dal punto di vista dell'arte, questo sviluppo porta Piniak a molti seri problemi. La fine degli anni venti è uno dei periodi più completi nell'evoluzione dello scrittore. Un ritorno agli esordi come manifestazione di incertezza nell'uomo è un ritorno a ciò che Piniak sa, a ciò che è « la persona di tutto ». È un ritorno sulle basi della « sconsiglianza » e dell'analisi. Ma i problemi della personalità umana in una nuova situazione assumono un'importanza significativa, appaiono principalmente come problemi dello sviluppo (o della preservazione?) della totalità



MONTANARINI ovvero il privilegio di un destino

Queste le pitture di Luigi Montanarini (attivo, nei suoi risultati più evidenti, ad una feroce immaginazione lontana dal dato morfologico in sede operativa ed esecutiva, è difficile — anche se non atterro — per lo stesso autore stabilire).

Il creatore degli anni sessanta, della vivente geometria materica, trascinata sulla tela come la silenziosa costruzione dell'*areake* agiografico a livelli sempre più alti, è il protagonista d'un rigore senza sosta, etico e poi morale e visivo, che fu della sua pittura in « stato di grazia ». « un atto e un gesto che a sé apre intanto un rischio ed una prova di destino ».

Non abbiamo riportato fra virgolette parole sentimentose di

affettabili e scrittori, ma il puro fervore dell'appassionato dilettante "maccartista" che ogni giorno sabbato abbiamo condotto nella mischia, amaro dell'Artista, dove in incantata stanza, la Ceneri di tale immensità in attesa del momento opportuno che lo definisca alla vita testimoniano dell'apoteosi artistica del Maestro come continua accosi, da compiersi spontaneamente alla ricerca « in quale direzione debba andare il sacro e il nobile personale della pittura ».

«...as war mir 22 natürlich», quando era perfettamente naturale, scriveva Giulio Carlo Argan in una presentazione a Montanelli di Amburgo nel '67, è l'uomo che si sta di fronte a una scordanza, accanto Ostellato, ma non scartata gelosa di spirito nell'asprezza torrita, pungente, un poco affare degli occhi, el temerario il dono del suo naturale stato di grazia che non ha nulla a che fare con la grazia cristiana... e può avere a che fare... in ogni caso è la situazione di essere in casa con un stato», dice lui.

Avete i conti in pari con se stesso, per Montanelli si poteva sapere che si è speso ogni energia, perché « il lavoro che noi facciamo sia una cosa più codita », perché il scrittore che si è perduto nelle suggestioni e delle idee, viene in nome del rigore essenziale, alla scoperta della « giusta direzione », perché — a rischio di perdere tutto — nella vita si è giocata almeno una volta « la carta più importante »: più nulla di una scelta radicale e radicale.

La « vera fatica del linguaggio » si perdeva attraverso una ricerca insieme del più alto grado di spontaneità, che è liberazione e recupero: « Nulla è concesso alla pittura, costringono solo la fatica ». E la fatica è ogni volta se si vuol fare tutta pittura, se si è stati ad una grande ambizione « azzeccata » e da quel punto iniziare l'incisione, che avviene quando il tapasso è l'esperto « non se più nulla », di ciò che non ad opera completa torna ad essergli immediatamente intorno ad essi ogni più riguardarsi come un momento e quotidiano, da necessitare rimettere in gioco di nuovo e altrettanto radicalmente la sua posta, così la sua esistenza.

Questo modo di fare affarista convettuale e di permanente comunicazione, Montanelli parla con noi con la stessa naturalezza e con il stesso sapore di verità insieme con noi la verità e tutta quotidianamente i suoi pensieri, di cui un temperato segno fu dato nella collezione « Autostipiti » di quattro volumi situati anni or sono: «...forse una idea che il pittore è come una pianta — secondo la Artista — non è la pianta e il giardiniere insieme che è poi il più e di di il giardino esistente, e secondo che dove fiorisce o ha frutti, la pianta e si controlla ». Un simbolo che per Montanelli rappresenta il continuo impegno ad una verità, concreta nell'opera, di una verità che ha stabilito tranquillamente la sua esistenza.

Sandra Giannettasio

umana. Essi non possono essere deflatti da Burin o da Zaitsev tentativi di prosa. La semplice riproduzione dei vecchi tentativi fallisce. In questo periodo, Šklovskij scrive di Pilniak come di un seguace, un continuatore di se stesso... Non proprio in relazione alla forma, ma all'incirca. Perché la forma è la portatrice del contenuto, lo strumento e il mezzo di conoscenza che ha una sua propria dinamica e anche una sua inerzia.

Le opere di Pilniak in questo periodo hanno una forma più classica e comprensibile. Ma questo avviene sempre a suo vantaggio? Quelle metafore e parabole fantastiche e folli che usava all'inizio degli anni venti non erano una forma più appropriata ai tempi?

Nella seconda metà degli anni venti Pilniak scrisse uno dei suoi lavori più profondi, *La morte del comandante dell'esercito*, nel quale sembrava concentrare l'intero problema del nuovo periodo — la relazione fra uomo e storia e le sue umane dimensioni. Non è solo il fascino del tema ma anche la struttura intellettuale e la forma artistica che danno a questo lavoro un valore letterario anche quaranta anni dopo che è stato scritto.

Proprio come nelle ultime poesie di Mandelstam o la *Requiem* di Anna Akhmatova, il cruccio esterno formale ha perso in questo lavoro il suo originale significato. La linea divisoria nella letteratura si sposta molto al di là della letteratura. Questo non è un paradosso. Nel contesto concreto dell'ultima tradizione degli Anni Trenta diventa una espressione di innocenza, della ricerca e della difesa della verità umane, degli sforzi per creare un ordine interiore. La letteratura si orienta verso una forma più lontana. Non è il riflesso di una scelta, ma di una necessità nata in un periodo di grande tensione. Il bisogno di una convinzione interna che vorrebbe diventare una scelta. Ecco perché è così difficile comprendere e caratterizzare gli anni trenta — le ultime opere di Babel, Platonov, Bulgakov — con l'aiuto di categorie degli Anni Venti, che torsero prima e differenziavano un diverso periodo.

Per Pilniak questo periodo — che è fra i più drammatici nello sviluppo della società e della letteratura sovietica — 159

zio — fu un periodo di piccole grandi vittorie e di numerose perdite, che aumentarono sempre di più nel corso degli anni trenta. Sempre di più influenze esterne pervadono l'organico sviluppo del poeta. La pressione di quella « deformazione psicologica », di cui Kaverin parlò in una confessione differente, continua. L'opera comincia a polverizzarsi. Piliak non poteva non agire. Per lui era un mezzo di esistenza. Una volta disse di se stesso che era « pregno di parole ». Cercò di adattarsi alla nuova situazione. Vita e scrittura divennero una sequenza di compromessi. Tornò alla forma di romanzo più popolare e a un piglio narrativo tradizionale; pure non poteva negare se stesso. Queste tendenze trovano la loro espressione principalmente nel romanzo *Il Volga sfocia nel Mar Caspio*. In questo romanzo, in cui l'autore racconta della costruzione di un canale vicino a Mosca (pochi anni prima della costruzione del Canale Mosca-Volga) è assimilata interamente la linea della *Moby-Dick* di Melville — romanzo pubblicato due anni prima (1929) e che fu così violentemente stroncato. Nonostante la suggestiva forza di molti brani, questo romanzo è il riflesso di certe forme della contraddizione stilistiche. La tendenza a una « prosa costruita » è mescolata in esso con un andamento tipico del primo periodo di Piliak. Piliak non arrivò alla sintesi che cercava. Lo stesso può dirsi di quei esordi del suo incompiuto romanzo storico *Il granato della salina*, che apparvero nella rivista *Moskva*.

Forse una volta scrisse di Piliak che ammorbidiva « un amore esodiente il cui sviluppo stava dietro le sue spalle. Oggi, quando pensiamo al posto di Piliak nello sviluppo della prosa russa, ci accorgiamo che è più vicino a scrittori come Andrei Bely o Alexei Remizov. Piliak fu un eccellente stilista che assunse le ricchezze linguistiche della prosa classica del diciannovesimo secolo, gli impulsi dei simbolisti, l'eccezionalità del linguaggio degli anni venti, che riconducevano alla tradizione orale-popolare, al dialetto, ai manoscritti e ai libri vecchi.

Egli creò una prosa dinamica, lirizzata, ispirata in profondità da un piglio puramente poetico. Diceva molto appropriatamente di se stesso: « Io non cresciuto su Bely e

Buzin. Molti fanno cose migliori delle mie e penso sia possibile prendere il meglio da loro. Non mi importa ciò che rimane dopo che me ne sarò andato, ma ho avuto il compito di comporre letteratura russa e questo è un dovere, che, in molti modi, è obbligatorio».

«C'è di più la nuova letteratura ha bisogno, io non lo so... Se soltanto una cosa — è il bisogno di una buona prosa e il resto verrà da sé».

BORIS PILNAK

Posizione letteraria

Boris Pilnaik occupa in qualche modo un posto speciale nella letteratura sovietica. Gli anni 1921-1925, caratterizzati da uno spontaneo interesse alle sue opere, furono seguiti da una diminuita attenzione, sebbene Pilnaik continuasse ad essere considerato come uno dei più interessanti «compagni di viaggio», e il suo nome apparisse in ogni importante lista degli scrittori di prosa sovietici. Fu preparata una selezione delle sue opere in tre volumi e un po' più tardi un'edizione in otto volumi delle sue opere complete. I critici del giorno rimproveravano a Pilnaik i suoi oscillamenti ideologici. In un'atmosfera caratterizzata dal settario *Na Posti* (In Guardia), gli «scrittori proletari» e più tardi i «Rappresentanti», non mancavano di farle insinuazioni, che crebbero soprattutto dopo la pubblicazione della *Morte del comandante dell'esercito* in cui Pilnaik, con notevole preveggenza, predisse l'abominevole brutalità degli ultimi anni del «culto della personalità». Nonostante la posizione dello scrittore rimane relativamente indipendente, Pilnaik fece alcuni viaggi all'estero, negli U.S.A., nel vicino e nell'estremo oriente, in Cina e in Giappone — da cui nascono le sue «note di viaggio» che, stilisticamente parlando, sono eccezionalmente precise (egli ebbe una inte- 161

teniente e spregiudicata considerazione delle cose che a nuovo corso migliorate nell'attina letteratura sovietica).

Dys Ekenburg giudicò il diario giapponese (*Radio del sole giapponese*) come una delle migliori opere di Píniaik. La scrittura di Píniaik trovò un giudice specialmente in A. Voronsky che in quel periodo dirigeva la rivista più influente e rappresentativa della letteratura sovietica, *Krasnaya Nov*, e con cui collaborarono i « compagni di viaggio » più stretti di Píniaik, e più tardi anche in Viacheslav Polonsky, editore in capo della rivista *Novy-Mir*. M. Gorki dice Píniaik fra gli autori più corati della giovane generazione degli scrittori di prosa sovietici. In una lettera a Roman Roland, egli dice, fra l'altro: « Mi chiedi cosa penso dei giovani scrittori. Prima di tutto sono sorpreso che non ne sento. Considero questo fatto come un inaccettabile indicazione dello sviluppo, in esecuzione, della letteratura. In questo senso vi è un numero di notevoli talenti in cui si può avere, con ragionevole speranza, Comprendo Fadzey, e Andrei Platonov. Saldamente piantati sui loro piedi sono hanno' uomini come Leonid Leonov, Babel, Vsevolod Ivanov — oggi editore della rivista *Krasnaya Nov* e, anche se non sono conosciuti, Konstantin Fedin, Vladimir Lidin, Boris Píniaik... »

Píniaik non era membro di alcun gruppo letterario. Nella sua opera è rinvenuta un poco appassito dalle discussioni letterarie di quegli anni. In un periodo così ricco di vari programmi, manifesti e piattaforme formulava succintamente le sue idee circa la letteratura — nell'introduzione alle sue opere scelte, nelle note dell'autore al romanzo *Marchese e io*, e più completamente in estratti dal suo diario che apparì nel 1921 nell'annata *Krasn*. Le idee di Píniaik sulla letteratura erano caratterizzate dalla tolleranza, la comprensione della complessità del processo di scrittura, vicini alle idee di Gorki, anziché le soggettività ispirazioni dei due autori fossero differenti, vicinanza che spiega — specialmente nella seconda metà degli anni venti — perché Gorki critica la prosa di Píniaik. Giacché le idee formulate nel diario di Píniaik sono importanti per una comprensione

del suo ulteriore sviluppo e del suo destino, posso valga la pena citare a lungo da esso.

Il 28 settembre 1973 Eiknals scriveva:

« Ho avuto molta pena questa mattina, dalla mattina ho leggendo lettere e rispondendo ad esse. Sono di nuovo lettore politico-letterario, e una grossa mia pen-
sata che il mondo intero oggi gira su una e segue ideo-
logica cosa: "Sei d'accordo, dici di sì o rifiuti?" Questa do-
manda mi sembra orlata come quella che mi chiedesse se
io ammetto, accetto o rifiuto la mia stessa vita. Cui che io
non ammetto e non accetto è scrivere con esagerato ardore
del Partito Comunista Russo, come molti pseudo-commu-
ni fanno oggi, dando alla nostra rivoluzione una nota di
spicciolate auto-giustificazione e di arroganza. Io non credo
che un autore possa ripudiare la capacità di vedere o, per
meglio dire, non credo che debba mentire. E si potrebbe
mentire abbastanza facilmente quando, per esempio, non si
rispetta una certa proporzione statistica. Oggi noi abbiamo
una stazione di sorgenti elettriche nel Kaucaso equipaggiata
all'europea, ma neppure una scia della Russia ha ancora
lampade al kerosene. Perciò è più veritiero scrivere che
nella nostra Russia, di sera, soltanto nell'ombra piuttosto
che dire che abbiamo effettuato "elettrificazione". Io non
sono un comunista e perciò non credo che debba essere
un comunista, che debba scrivere come un comunista, ma
lo riconosco che il movimento comunista in Russia è un
movimento che è qui per rimanere. Non perché lo vogliono
i comunisti ma perché è nella logica del destino storico
della Russia. E poiché io desidero seguire (come meglio
posso e come la mia ragione e la mia coscienza mi inse-
gnano) questo destino unico della Russia, io sono con i
comunisti (in questi giorni più che mai, perché scuro il
cammino dei filistei). So che devo essere assolutamente og-
gettivo, che non meriti aggiungere calore al fuoco di ma-
rzo, che non devo ingannare nessuno, e capisco che po-
trei sbagliare su qualsiasi cosa. Ma io sono non meno certo
che non posso, che non so come scrivere altra da quello
che scrivo, perfino se lo volessi non lo potrei. Vi è una lo-
gica nella letteratura che non permette a uno scrittore di »

distruggere il proprio talento letterario, perfino il suo cervello non glielo perdettero, e un esempio di questo potrebbe essere lo stato della nostra letteratura oggi. Bania (uno scrittore meraviglioso) e Mereshkovskij — sulla destra; Seratimovic — sulla sinistra. I vecchi attori o non scrivono nulla o scrivono molto malamente, perché stanno scassinando l'arte per la politica... perché l'arte per loro ha cessato di esistere. Il nostro stato dell'anno passato ha vantato un incubatore per la letteratura di partito, e dandogli sostegno, ma non ne è venuto fuori niente o ne son venute fuori solo cose pessime perché chi entra nella letteratura smette di fare il politico senza diventare uomo di lettere. La giovane letteratura è nata individualmente, chi si dà dove, ma certo dalla sua spontanea corrente, senza l'aiuto di nessuno. Ogni uno di persone vi ha fatto il suo ingresso già anarchicamente, e l'intelligenza allora, e i comunisti, tutti entrarono senza il biglietto d'ingresso che avesse loro dato ed hanno il titolo letterario, essi entrarono con il minor peso dei loro manoscritti in cui confessavano cosa pensavano della vita di oggi...».

«La volpe è il dio della furberia e del tranello».
proverbia giapponese

Un racconto su una volpe

Uno dei problemi più discussi nell'opera di Pilniak lo sempre la relazione fra Pilniak uomo e Pilniak scrittore. Questo problema causò un certo numero di equivoci, alcuni dei quali sono pendenti fino ad oggi.

In *Un racconto su come nasce un racconto*, Pilniak narra la storia di una donna russa che, nel 1920, a Vladivostok sposa un ufficiale dell'esercito giapponese e va in Giappone con lui. Suo marito più tardi diventa uno scrittore. La don-

na non aveva mai mostrato interesse al romanzo che lo rese famoso fino a che una volta, sulle spiagge del mare, il corrispondente di un giornale di Tokyo le rivelò la « filosofia degli specchi ». La moralità giapponese non conosce alcuna vergogna per la nudità del corpo umano, per i naturali bisogni umani, per l'atto sessuale. Il romanzo di Tagakura era scritto con una precisione clinica. Con crudeli particolari l'autore considerava i peccati e il corpo delle moglie. Non era importante che nel romanzo egli descrivesse esattamente come il suo corpo si arciava durante il coito, o come fosse travagliato dalla diarrea. Il terribile, ciò che era veramente terribile, era qualcosa d'altro. Ella sapeva che la sua intera vita era stata materiale di ossessione. Era un risvolgimento di tutto ciò che aveva e di tutto ciò che era, vari che chiede il permesso di tornare a casa.

Questa storia ha il suo punto iconico, nascosto. Ecco come l'autore l'ha formulata: « La volpe è un dio di lusinga e di tradimento; se lo spirito di una volpe si incarna in un essere umano, il destino di questa persona è dannato. *La volpe è il dio di un autore.* ».

La scrittura era lo scopo e la felicità più grande della vita di Pilniak. La storia sopra riferita non ha bisogno di commenti. Ma forse vi manca l'occasione, l'occasione. Nel pieno degli anni trenta, Pilniak scrisse una lettera al governo e al Comitato Centrale del Partito in cui esprimeva il suo disaccordo con ciò che stava accadendo in letteratura, una lettera che ovviamente decise il suo destino.

Questo « formalista » degli scrittori sovietici degli Anni Venti nelle cui « vere storie » sangue tedesco, tartaro e forse ebreo », scrisse di se stesso: « Forse voi avete saputo che la mia amara sorte è di essere una persona che batte la testa contro un muro. E ancora un'altra amara sorte mi è toccata — essere uno scrittore russo ed essere odiato con me e con la Russia ».

Iiri Zuzineh



Antoni Tàpies - Glacisocher papier (1967)

Nota su Guglielmo IANNI

Delicato pittore degli Anni 30 il pronipote di Gioacchino Belli

di Romeo LUCCHESI

Nella pittura di Ianni c'è un impeto sorvegliato da tanta grazia che fa pensare a quel Quattrocento il cui mito fu Davide.

Pittore sempre esultante, a volte dal sopra, come sono casti e sognanti i fiori.

Pittore che non ha più bisogno per meritarseli e per urliare contro gli offensori della pittura ancora in ogni pochi anni fa, di rendersi umano il fusto d'un modellino, solo con un poco d'ombra alla stiglia, ma che può ricreare liberamente al modello umano.

Tutto ha ritrovato un ordine e un peso: la spinta, l'articolarsi espressivo del corpo, gli affetti persuasivi della costruzione, la dignità delle figure, la postezza dei rapporti.

Un senso profondo di misura è rivelato, a un senso di ordine, a un senso di vigore, a un sentirsi vivi nell'atto naturale d'una dolce mattina.

GIUSEPPE SINGARETTI

Guglielmo Ianni nacque nel 1852 a Roma dove morì nel 1958. Era pronipote per linea materna di Giuseppe Gioacchino Belli. Fecce il ginnasio e il liceo al Vittoriano, nel Collegio Romano. Ricevette un'educazione severissima dal padre (possidente di case in Roma e di terre a Viterbo), il quale 167

volle che studiasse giurisprudenza, cosa ch'egli, potendo alla pittura e alle lettere, fece a malincuore, ma con ottimi esiti. Ebbe compagni di studi Annunzio Baldini e Alberto Carra (diventato poi fine e importante critico teatrale), con i quali rimase sempre in buoni rapporti.



Guglielmo Ianni - Fiori, 1932.



Malgrado il suo temperamento contrario alla violenza, come ufficiale di complemento in artiglieria, fece la guerra 1915-18, con vero entusiasmo in principio, con alto senso del dovere anche dopo averne conosciuto gli orrori, rimanendo sempre in prima linea e passando poi nei bombardieri. Milando nella Terra Armata, partecipò alla presa di Goeria, alla battaglia dell'Hernada, e infine a quella del Monte Ilo e di Vittorio Veneto, con contegno esemplare. In una azione notturna, per il recupero di alcune bombarde rimaste in balia del nemico, meritò la medaglia di bronzo al valore militare.

Durante il servizio in trincea contrasse amicizia con Roberto Longhi e l'archeologo Alessandro Della Seta. Congedatosi alla fine del 1919, ottenne di studiare presso il pittore Giulio Bargellini, che già posava nei lavini per il monumento a Vittorio Emanuele II. Diplomatosi in Decorazione presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, il cui corso era tenuto da Bargellini, continuò ad aiutare il maestro negli affreschi del palazzo del Viridiano, nella sede della Banca d'Italia, in quelli del Ministero di Grazia e Giustizia in Via Arenula, nel palazzo delle Antichità in Via Sallustiana, alle Terme di Montecitorio, e in altre opere fino al 1930. In seguito si allontanò dal Bargellini, per le stranezze del carattere del maestro, e soprattutto perché si sentiva portato artisticamente ad altro indirizzo, e così verso la pittura di avanguardia.

Attratto dall'arte di estrema virulenza dei maestri del « Novecento » (Carà, Rosai, Soffici) che si ispiravano ai nostri « primitivi », aveva già vinto nel 1926 a Milano un CONCORSO FRANCESCAIO per una pala d'altare. Nel 1931 partecipava a un'importante Mostra d'Arte Sacra Moderna con dipinti intitolati *Le opere di misericordia corporale*, che incontrarono l'approvazione di Carlo Carrà, di Corrado Vivanti e di altri critici di valore che ne scrissero nei quotidiani di allora.

Tra il 1930 e il 1932, tornò ad interessarsi vivamente alle esperienze pittoriche di Scipione e di Mafai, attraverso i rapporti d'amicizia con Alberto Ziveri.

Tra il 1933 e il 1937, partecipava al movimento della *Scuola Romana* ed espose, con vivo successo, alla Galleria della Cometa. La sua prima mostra personale venne presentata, con un memorabile scritto, da Ungaretti: *Caratteri dell'arte moderna*. La qualità della sua pittura tonale, dal gusto raro e dai valori cromatici finissimi, lo fecero considerare uno dei più singolari artisti di quel periodo.

Per complesse ragioni, nel 1937 decise di abbandonare la pittura, ribelle, fra l'altro, all'idea di prendere la tessera del partito allora al potere, tessera che gli era stata offerta più volte e che gli avrebbe dato modo di esporre nelle mostre ufficiali.







Guglielmo Tassi - *Terra di Puglia*, 1982.

Si dedica così intensamente agli studi letterari, raccogliendo la corrispondenza del Belli (pubbl. aut. nel 1961 dall'editore Del Duca di Milano col titolo *Le lettere*, 2 volumi, con prefazione di Giacinto Spagnoletti) e ricorrendo, a cura dell'editore, nel 1967 col titolo *Belli e la sua epoca*, 1 volume, con prefazione di Romeo Lombroso, opera di inestimabile valore per conoscere una quantità di cose in cui sono ignorate della Roma dell'Ottocento, del costume, dell'epoca, della vita privata del grande suo avo e dei suoi fratelli, degli amici e nemici. Tassi ha lasciato inoltre quattro volumi di Note (memorie), due di poesie, fra cui alcune in lingua francese, e uno di novelle, tuttora scelti.

La mostra postuma organizzata a della Galleria « La Baracca », è iniziativa di grande merito culturale poiché rende onore a un artista che, estraneo all'abbigliamento e al successo e inteso a vendere le proprie opere, tentò pedissequamente

(dopo aver esposto a qualcuno delle sindacati, scortò di fare due personali alla Galleria della Cometa di Roma, nel 1936 e nel 1937, e partecipò nel 1937-'38 a una importante esposizione, organizzata dalla Cometa, dei pittori italiani più significativi di allora, a New York, a Washington e in altre città degli Stati Uniti).

A proposito della « Scuola Romana » e di Ianni in particolare, cito questo brano significativo di Roberto Longhi apparso nel n. 169 di « Paragone » (« Ricordo di Trombadori », Gennaio 1964):

« Il fatto è che un taciturno sincero dell'ambiente pittorico di Roma tra il '20 e il '30, e forse un poco oltre, è ancora da fare. Potrà emergere, fra gli altri, quel particolare aspetto di romana, quasi belliana, cattolica pigritia che toccherà anche il filone « corotiano » di Bartoli, le complesse sperimentazioni tetuatiche di Guglielmo Ianni, l'umore già denso di Ziveri adolescente, ancora prima che vigeorgino la « scuola di Via Cavour » e i vari « tonalisti ». Ed è un spero che lauri di ad un buon ricordo, se sono simili ».

Ciò che più convince al riguardo fra loro, non facevano gruppo, o « équipe ». Ognuno cercava in parallelo la sua strada, lentamente, sconzosamente persino. Di ognuno occorrerebbe ormai una retrospettiva a segnare i singoli percorsi. E bene sarebbe che la Biennale o la Quadriennale pensasse anche a questo, ora soprattutto che Ianni, Longhi e Trombadori sono scomparsi, e che, pertanto, un atto di « pietas » storica non guasterebbe ».

La « Scuola di Via Cavour » e la « Scuola di Roma » sono stati movimenti assai vivi non meno importanti delle tendenze diluanti del « Valori Plastici » e di « Corrente », ed è strano che Roma non abbia trovato ancora modo di fare una grande mostra completa di quel periodo ormai storico, poiché l'esposizione della « Giovane Scuola romana dal 1930 al 1943 » tenuta nella VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, 1959-60, non era sufficientemente documentata.



CARTE SCOPERTE

Chi strapperà le cose alla contaminazione
dei simboli codificati o mercificati?

IL MALE DEI MALI

di *Carlo BERNARI*

Non troveremo d'ora in poi nessuno più disposto a dire che il male è un male. Il timore di passare per dei codici alla ricerca di una pochiana salute ci rende persino insopportabile ogni discorso che s'avvii per la strada dei rimedi opportuni. Tutti saturninamente infedeli, in una cosa restiamo fedeli, nel piacere di (re)installarci nei maelstrom per allenarci al clima febbrile che ci attende: segno dei tempi, e non riguarda l'individuo nella singolarità del suo operare; ma la collettività, per la quale è valido solo il criterio della sopravvivenza alla condannazione, immerci, eprofondati, è il caso di dire, in questa marmellata infetta, se ne tiriamo fuori il capo è solo per predicare che è vano andare in cerca di medicine e l'unica cosa che possiamo fare è quella di limitarci a levare qualche grido e a imbroattare con la stessa marmellata

La solita storia, il solito pugno che stringe il manico di classe? Sembra uguale a analogo, il tema grafico di questi manifesti (nel nostro caso uno del Movimento per la Piazza Politica d'Atene, creato a New York — o qualcosa del genere). Ma la confluenza di questi temi in contesti storici diversi significa per qualcuno. Le varianti grafico-semantiche sono tutte da studiare — no?

l'ultimo atto del dramma: la nostra immediata condanna.

Siccome poi oggi ricetta a una defezione contro l'universo sbagliato e inferno, il massimo ardimento sembra ridotto al margine di una buona disposizione a perire col tutto, e buonanotte! Non prima di aver avuto il tempo, e addirittura l'agio con i relativi agi, di imprecare alla bestialità del mondo per la sua tragico buffonesco come qualcosa che non ci appartiene, non è opera nostra, e come tale non ha valore.

Un modo come un altro per chiamarsene fuori, estraniarsi. Ora, contrapporre a questo mondo senza valore, comunque, un *io-valore*, equivale tutto sommato a ristabilire una attempata anticonnia; quella fra me e la realtà: restaura in altre parole un rapporto che mi restituiva magicamente, — in questo valore — a questo mondo ripulito e che mi respinge.

Non era forse ciò che volevo? Isolarmi in una sprezzante solitudine, e dal mio deserto ripartirmi di questa forzata evasione dal tutto, restituendovi del vostro mirasma un'inferno protesta fatta di gridati silenzi? E giacché ci siamo, vi riconsegno anche il vostro dio, che è un buon a nulla, finora ci ha saputo fare solo delusori e dolori, ma ne fabbrico uno per mia conto, lontano il più possibile dai vostri falsi paradisi.

A differenza di quanto avveniva per il pezzato, che contro i soppassati valori si sosteneva l'aggressione di nuovi valori che, riponendosi per tali, si coagolavano per mettere in crisi l'intero apparato delle idee dominanti a cui obbedivano le arti del tempo, oggi si assiste all'assunzione di nuovi non-valori contro i non-valori conformisti, in virtù della quale gli avversari pretendono, e il più delle volte ottengono, un reinserimento nel mondo rifiutato. Dunque per curare i mali? O quanto meno per tentare di modificarlo agendo dall'interno? Non sia mai detto. Per rappresentarne il disfacimento al suo culmine, per restituire i relativi non-valori in una duplice negatività.

Se si confrontano le mortificazioni, le persecuzioni e le posizioni cui soggiacquero le avanguardie storiche nel loro asalto all'arte ufficiale, e il fagocitamento continuo che il neocapitalismo fa dei supposti avversari, sorprende non tanto il coraggio degli avversari quanto la prova

di pazienza, di tolleranza, di astuzia, se si preferisce, di cui dà prova la borghesia nei suoi vari travestimenti di potere.

Lo Straniero, — come Wilson battezzò lo strano avvenimento che andò a posarsi sulle ali della borghesia nel momento preciso in cui essa cominciava a librarsi verso i dorati cieli delle borse e dei mercati mondiali — aggròdi demonicamente, con furia anarchica e devastatrice, la pacifica convivenza fra arte e potere, a rischio di rompersi il collo. Difatti, da accusatore ad accusato, respinto ai margini, vilipeso, affamato, irrorato, ebbe quelle orizzonti scure il tribunale, l'alcolismo, il suicidio. L'attuale Straniero invece, più si mostra aggressivo e blasfemo, tanto più è pagato; più è oscuro, tanto meglio è spedito e compreso. E questo è il risultato di quella duplicazione di negatività che si diceva prima. In cui finisce per sfociare la negazione della negazione: una *qual* si sia positività, che si rivela alla fine come un conformismo di nuovo tipo.

Che altro potrebbe significare l'insistere tanto sugli scapi e le promesse di un'arte che scaturisce dall'immersione dell'artista nel caos del suo tempo (come se egli vivesse a parte, in un'altra sfera) per assumerne — dall'interno le condizioni di crisi (come se l'artista non fosse egli stesso un momento di tale crisi) e usando per descriverlo lo stesso linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime; ma portandolo a condizione di chiarezza, ostentandolo come forma del discorso, se non una predefinita provocatoria, il cui successo può comportare, se già non si è verificato, il risultato che il corpo reoquente si dissipa e dissolve nel corpo dissolvente, cioè un nuovo tipo di conformismo?

Esattamente ciò che è avvenuto altrove col realismo socialista, che prescriveva difatti cieca obbedienza a contenuti e a forme prestabiliti: come questa, di cui si parla, raccomandava fedeltà ai contenuti caotici nelle forme poetiche in cui il mondo esterno si porge al mondo delle arti. Il risultato, in sostanza, sarà pur sempre un rispecchiamento, sottratto ad ogni incertezza dialettica.

Definire l'arte di una tale incertezza vuol dire già delimitarne le inatte incertezze e descriverne ab ovo gli sviluppi, che è un modo per bloccarla, sottraendola alla dialet-

tica che ne presiede, gli imprevedibili riavvolti. Ed è ciò che non faremo. Ma possiamo tuttavia indagare ciò che incertezza non è, e che continua a mostrarsi sotto quelle vesti soltanto per ingannarci, per trasformarci in valletti di una qualche morale imperante: e consiste nel precorrere il momento della creazione con poetiche che dettano il modo di formare senza prevedere il modo di deformare le cose; o addirittura il modo di intenzionare le cose prima di una qualunque scelta d'intenzionalità.

Questo spiega in parte il malizioso su cui poggia il criterio che ha accompagnato le vicende dell'artista impegnato, ritenuto un lacché della storia cui per doloqa si è assegnato il compito di illustrare con belle frasi e bei colori i momenti salienti delle lotte civili: ancora una volta negando all'arte la consapevolezza di una scelta che presiede ogni suo manifestarsi, senza la quale scelta l'artista non saprà mai intenzionare le cose, poiché non ha ancora in che modo e come intenzionare se stesso.

Questo della scelta è un momento preliminare dialettico che l'artista può assolvere anche nel modo più inconsueto, ma a cui non può sottrarsi se vorrà davvero sottrarsi alla prigione dei simboli divenuti morce che, usati sì, lo tiranneggiano e bloccano in lui ogni incertezza dialettica, quindi ogni sviluppo ulteriore.

Solo questo può voler dire: intenzionare le cose; cioè, strapparle dalla contaminazione dei simboli codificati e rineficati per instituirle a una nuova concretezza storica.

« Gli emblemi ritornano come morce », avverte Benjamin. Qual è dunque quell'emblema che non sia ancora divenuto morce; dentro il quale, voglio dire, la nostra coscienza può tuttora cogliere un gramo di verità rapate di resistere alle alterne tensioni e incertezze dell'universo artistico?

Rispondere a una tale domanda equivale tracciare una mappa dei contenuti possibili o meglio, significa indicare il simbolo che li contiene tutti. Ce n'è da scegliere. Vediamo: il fango atomico, in cui si addensano infiniti significati, dalle conquiste della scienza al loro anacchilimento nel nulla totale? Oppure il mondo della tecnologia, con tutte le sue implicazioni industriali che arrivano fino alla distruzione di se stesso? O, ancora, la biologia, che ha acciuffato la sintesi della vita? E perché non più semplice. 179

mente la dialettica, quei megametri cioè che stanno invadendo l'universo, a partire dagli organi umani?

Ma se lo affermo che il nostro mondo è fatto di plastica, non ho detto ancora nulla, se non aggiungo che è tutto in biotipi: se i megametri si agiscono, non diversamente si agiscono gli atomi bombardati da neutroni lenti. Esortare l'artista a non rimanere fuori, cioè a lasciarsi agire, dicono agli che così sarà all'avanguardia si rischia di fargli già perdere un tempo prezioso. Vivesse oggi Goethe non ammasserebbe a dichiararsi agito da questo mondo, che egli definì natura e noi chiamiamo scienza, per tutto ciò che di naturale essa si trascina nei suoi processi. « Ho fiducia in lei, [natura-scienza]. Che faccia di me quello che vuole: non potrà odire la sua opera. Non sono stato io a parlare di lei; no, il vero o il falso, tutto è stato detto da lei. Sia tutte le colpa, sia tutto il merito ». Ciò malgrado, lo stesso Goethe non avrebbe esitazione ad ammettere che il filo intrecciato con tanta cortese fiducia su cui ha dato prova del suo equilibrio, fu prima raggiunto con un salto avventato, vale a dire con una scelta di tempo e di spazio, la virtù della quale scelta egli giudicò quella medesima natura non ispirata da considerarsi suo strumento, agendo su di essa a rischio di rompersi il collo.

Oggi come oggi, chi ridarà più al poeta l'incantevole verginità d'inglese, la purezza di sguardo, tali da poter riprodotto quel rapporto con la natura allo stato puro, scavalca ogni contaminazione tecnologica o scientifica, avulso cioè dalla coordinata che scienza e tecnica frappongono fra noi e il mondo esterno come un reticolo proiettato sull'universo dalla nostra stessa pupilla?

Quanto costa la

prot - poetry

Il libretto degli assegni se volete poesia...

di Peter SCHJELDAHL

Peter Schjeldahl non è solo un poeta e critico letterario come lo si potrebbe immaginare da noi. La sua poesia « protestataria » maltratta lo ha nominato Arts Council, The Artists Union, poet laureate del National Endowment for the Arts (ingovernato dall'arte) e poete del Congressional Budget che gli sono industriali ispiratori del Ronald Reagan hanno sostenuto per « essere » la parola nostra. Nessuno presume che abbia fatto male e perduto quei soldi, con quella brillante carriera. Il fatto è che, se di « rivoluzionari » e il suo potere, è di quella letteratura politica che bisogna. Oggi, in una cultura americana, i gruppi di poeti si chiamano come i complessi sociali: Wild Dog, Creative, Journal, Nomad, Dharma, Bloodwork, Angel Hair, Weapon, etc., hanno un potere, una volta meravigliosa, e si organizzano intorno — con John Coates — repubblicano la loro poesia in bande magnetiche collegati a un circuito telefonico. Chiedi quindi un numero di poeti: i di coloro, però, quando ne hai, in poeti con che, telefonando al numero (212) 628-0000, puoi ricevere scritte al computer automaticamente le poesie che ti corrispondono (sono apparsi 1340.000 telefonate soltanto nella prima settimana!). E una volta? Con un po' di pratica, prevedono, continuerà pure così! Stanno. Industria della coscienza il mercato della poesia, la sua

Omaggio
a
Bodini

Si vorrebbe che questa « insieme fuori ordine » editore di poesia contemporanea diretta da Leonardo Marinone — e un anno « I VISTI » di Lucio editore (la collana) e « Omaggio a Bodini » (il fuori legge nostro) — non fosse soltanto una « occasione » di alta tecnologia ma

verale. Chi Piero Lac-
caia, editore in Mos-
cova, condanna per-
dizio, e non accet-
tando, questo tipo di li-
bro: la raccolta pre-
sente totale di argo-
rismi, rendendo me-
to che appare in via
di un libro in non
necessariamente rac-
ta in morte). Per-
giovano effettivamente
in consenso una ver-
ta « millente » della
critica letteraria che si
accorda in anni, re-
nati di quindici, se-
ti, trimestrali, bis-
trimestrali, mensili, quod-
cunche, settimanali,
quotidiani, satolgie,
numeri speciali, litte-
ra, commentando in-
dubbiamente che, in
questo caso l'immagine
al grande amico e po-
ta mangiano è ver-
mente in disavanzo
facilmente in modo
cualche anche del più
cubet e altri indizi-
canti diventa qua-
li che fossero in ter-
po, l'immagine. La
nostra lettera del lu-
tenente italiano per il ca-
so personaggio
che era Vittoria, dalla
coscienza italiana, af-
fettuosamente genero-
so e pungente, tradi-
tore dell'indizio
che ricorrono bene-
ma un dischiostro
della « poesia milite-
re » quale non in fun-
do era e volere essere
il poeta del sud non
fanno in cui Gar-
fieri avrebbe le sue
prime poesie.

rispondimento della novità, dagli per
una mano ostentando la faccia disprezzante
della lingua bruta, provocando spere. Con-
sapeva però con superciliosità: « che
è vero per la verità. Comunque, ma intanto
il gioco delle regole, impossibile, non hanno
dovuto sapere. Almeno, potrebbe, se le in-
ghe del gioco erano state già finite.

g.i.

AL CONSIGLIO NAZIONALE DELLE ARTI

Nella America lascia che ti dica la
verità

tutta la verità!!

Robert Lowell è l'ultimo distinto
poeta vivente.

E questo è solo un esempio, giusto
un esempio giusto

di ciò che sta per succedere adesso
che

i poeti stessi hanno in carico la
poesia

finalmente.

[Insomma ne sono incaricati
di farcela, dirazionarsela, sopravve-
gliarsela etc.]

da adesso in poi se
volesse letteratura non avete che da
venire da noi

e chiederla — graziosamente —

e con un
libretto degli assegni stantillante
in mano... Capito?

Luigi BRIOSCHI

La delazione

racconto del futuro presente

Luigi Brioschi è un giovane scrittore (narratore-scrittore) per definizione anticonformista italiano: vuole anche anticonformemente assegnato, per fondere ma non fuso i suoi i successi nella spregiata, brevemente, legge, «editoria-lavorativa», collaboratore-orientamento, maturo, la «p.e.», ha scritto una antologia dell'umorismo popolare americano e pubblicato, nella collana «I narratori moderni» di Einaudi, «La zona accidentata» opera prima di lungo-metraggio narrativo di forte linea letteraria. Almeno questo racconterà l'anticonformista...

g.l.

Un rapporto sul tutto.

Il fatto, anzitutto. Che verosimilmente sorpresi in orario d'ufficio. Nell'ufficio.

- Quale ufficio, assistente? •
- L'ufficio di lei. La cosa... la signora. •
- Signora? •
- La moglie. Dattilografa ufficio ventata. •
- Anzianità? •
- Trenta, mi pare. •
- Anzianità, per di là. •
- Sei anni, voglio dire. E mezzo. •
- Comportamento precedente? •
- Tollerabile. •
- Nessuna delazione? •
- Nessuna. •
- Nessuna bastonatura direzionale? •
- Non mi pare. •

« Mhà. E lui? »

« Il marito? Seconda categoria, amministrativa. Ufficio
paghe. »

« Assianità? »

« Due. »

« Comportamento? »

« Tollerabile. »

« Delazioni? Sostentare? »

« Zero. Una volta, poco dopo l'assunzione, agitato per
otto minuti di ritardo all'entrata. »

« Dove si trovano soli. In atteggiamento inequivocabile »

« Cioè? »

« Beh... inequivocabile. »

« Cioè? »

« Si stavano. Stavano. »

« Stavero, assistere? »

« Stavero, madre. »

« Stavano proprio? »

« Proprio. »

« Vestiti? »

« Sì. »

« Ah, vestiti? »

« Veramente... Un capo d'abbigliamento giacova. Di lei.
Il suo intimo. Un'usa semplice sbottonnata dei colori. »

« In atteggiamento inequivocabile, cioè a dire intimità
conjugale. Il dipendente entrato all'improvviso nell'uffi-
cio - in piena d'ufficio - ora collega. Della donna. Dopo
alcuni secondi di comprensibile sorpresa si nasceva e re-
dargli il loro comportamento. Veniva pregato di non co-
municare, ma si recava immediatamente alla direzione del
personale a comunicare: o chi di dovere. »

« Il rapporto veniva prontamente stilato. »

« Firmato dal datatore? Sottoscritto? »

« Appreso. »

« E i due cretti quizzanti? Questi infrenabili? Questi
irresponsabili? »

« Subito convocati. »

« Confermavano? »

« Dopo esitazioni. Un interrogatorio alquanto duro. De-
sidera vederli? »

« No. Voglio vedere il firmante. Il sottoscrittore. È
184 qui? »

- Qui fuori. Aspetta. •
- Lo faccia entrare, assistente. •
- Venga! Venga dentro! •
- Posso? •
- Venga. Si accomodi. •
- Posso? •
- Si accomodi. Conferma quanto firmato, quanto sottoscritto? •
- Confermo. •
- Lei è collega? •
- Di lei. •
- E li conosce bene? •
- Meglio lei. Ma anche lui. •
- Attrante, forse? Irresistibile? •
- Lui? •
- Lei. •
- Non direi. Appena appena appetibile. •
- E aveva già avuto occasione di nascerare? Di sospettare? •
- Di sospettare, forse. •
- Il marito lasciava il reparto per venire a trovare la moglie? •
- Appunto. •
- Si chiudeva con lei? •
- A volte. •
- Non li aveva sorpresi? •
- Mai. •
- Ma sospettava. •
- Sospettivo. •
- E questa volta ha avuto la prova. •
- Infatti. •
- Si trovava a passare per caso? •
- Entravo per lavoro, in orario d'ufficio. •
- È sicuro che stessero? •
- Stavano. •
- Sicuro? •
- Sicurissimo. •
- Un indumento di lei che giaceva. •
- Esatto. •
- Le gonne sollevate, suppongo. •
- Giusto. •
- Una semplice sbottonatura e... •

- E via. •
- Inequivocabile, insomma. •
- Inequivocabile. •
- Assistente, sospensione ad entrambi. Un mese. Multa Vessazioni varie. •
- D'accordo. •
- E a te un bravo. Il sud dovere. Bravo. •
- Grazie. •
- Non c'è di che. •
- Ma veramente... •
- Sì? •
- Come sottoscrittore. Dovrei aggiungere. •
- C'è ancora qualcosa da aggiungere? •
- Ecco. •
- Sì decido. •
- Ecco. Si trovavano nell'ufficio del capufficio. •
- Si trovavano nel... •
- Del capufficio. •
- Maledizione! Quale non me lo aveva detto, assistente! •
- Non lo sapete. •
- Mi viene in mente adesso. Lei seduta sulla scrivania del Culo nuda sulle parti del. Un indumento che giaceva sulla cartella del. •
- Valoduzione! •
- Un pido — è lui — sulla poltrona. Fogli per terra. •
- Maledizione! •
- Capisco? Fia che un cinto irrefrenabile, una precisa determinazione. •
- Cioè? •
- Una specie di... di... •
- Di? •
- Sbrutto. Fia sbuffeggiato. •
- Insulto. •
- Provocazione. •
- Ribellione. •
- Rivoltone! •
- Assistente. •
- Sì? •
- Licenziamento. Niente liquidazione. Denuncia. Prigionia. Prigione a vita. Esegue subito! Subito! •

Canzoneria di

Bulat OKUDJAVA

AUTOPREGHIERA (e il resto per giunta)

Bulat Okudjava è un contemporaneo, dove si sa. Chiavante anche come molti artisti semidatati (che si chiamano semicondattori). — Buoni o no, semipasti e solisti in tentati a da inventare — tollerati dall'istituzione volente dei «condotti spuntati», o si negavano, si negavano e nella loro delusione di istituzione così con le presidenze canzonate. Però da aggiungere, se non che anche questa, nei suoi migliori, è un modo di «prendere la parola», come sui muri di Parigi. O di Praga o di Danica (nei «casi pre-giunti» è un fenomeno persino diverso e dimostrabile). Dunque, forse, basterà una magnifica con l'intervista suppletiva, qui è lì, dunque il potere per essere rispettato (il potere è l'ultima proposta, il tutto più grande perché il ricupero la sua annichilazione). Le lingue del contemporaneo contemporaneamente, comprendendo, comprendendo una parte centrale. Bulat come, come, come, come, come, come...

§ 1.

IL RESTO VE LO SI DIRÀ PER GIUNTA

Non credo in dio-destino o nel
destinoddio
però prostrato prego il profondo
il meraviglioso sono
che mi ha consegnato al mondo.

Ricerca
teatrale

Si è costituito in Roma, con sede provvisoria in via Fabbula 1, un Centro studio internazionale di documentazione e di collaborazione tra nuclei di ricerca e universitari. Il Consiglio di presidenza è formato da Jack Lang, direttore del teatro del Palais de

Chiodi di Parigi e del Festival Mondiale del teatro di Nancy, Federico Biglia docente di storia del teatro all'Università di Roma, Paolo Chiarini docente di letteratura italiana all'Università di Roma. Il Consiglio di direzione è composto dal critico e regista Ruggiero Jacobbi, dai direttori del Teatro Lirico di Milano, Lorenzo Gonnelli e della « Ringier » di Roma Franco Miele per i teatri di stanza, da Mario Verdine direttore dell'Istituto dello spettacolo dell'Università di Roma e dal direttore del CUE di Genova Gianfranco Sisti e dell'Aquila Antonio Maria Cossentino. Sono laureati e tutti.

Superbi sono i démoni : il diavolo a
feroce
o il dio impotente evidentemente non
può.

Oh se fossero chiare le intenzioni !
Il resto lo darebbero per giunta.

Mi rigiro , scoiattolo ingabbiato ,
con la speranza che resta nel taschino
della camicia , imbroco come un
carrettiere ,
mi faccio fretta per arrivare tardi .

Doroteocchia intanto il dio della guerra ,
la pasticceria impasta per il forno .
Oh se fossero chiari questi cieli !
Il resto lo darebbero per giunta .

Mi prego non ci siano disgrazie .
Oggi prego il mulino prego il fiume ,
l'acqua pulita al gabinetto d'oro ,
prego : separazioni non ci siano .

non si distrugga nulla , e nessuno
abbia paura più della paura .
Ah se fossero chiare queste mani !
Il resto , un aggiunta di silenzio...

E uscito

TRE UCRONIE della
COSCIENZA INFELICE
di GIANNI TOTI

Edizione "I CENTAURI", - Firenze

La regola e il caso nella ricerca di *Guido STRAZZA*

La crisi del pensiero romantico ha indotto spesso ad affidarsi a erronee soluzioni, di cui buon'ultima è quella per cui l'arte vien assimilata al pensiero della scienza. Illusione pur questa perché induce a dimenticare che l'arte come la natura è funzionale, mentre la scienza e la sua verità resta meccanica. Costruzione della volontà umana che cerca dati definitivi e certezze, quasi come scoperta di una regola laddove il dominio è del caso. E ancora un'altra illusione, quella dell'immanenza: ogni giorno appare più improbabile. Il segno sostituisce l'immagine; a togliere ogni restante illusione di una realtà e a proporre in termini perentori questo senso dell'indefinito, il senso di ciò che non ha natura o appare e scompare nella perenne mutazione dell'esistere, ma allora la struttura come conseguenza dell'ipotesi della natura umana e della sua costanza come fondamento ideologico della presunta scientificità della conoscenza e del conoscere viene meno e la sola regola è il caso non identificabile con la totalità ma nell'assolutezza del precario.

I paelmos
e le meopas

Chi sono i paelmos?
Chi sono le meopas?
E' l'interrogativo che
sorge nel lettore di
«Paelmos e Meopas»,
l'ultimo libro (di poe-
sia, questa volta) di
Julio Cortázar, l'auto-
re de «Il gioco del
mundo». (Einaudi)

la «I», del «Bestiario», del racconto da lui Anthonio ha tratto l'idea di «Blow up», etc. Un interrogante a cui il libro (nella collezione Opere dell'Editorial Libero da Milano, Borselloni) non dà risposta. Al lettore, lo vorrebbe da sé. L'ottimismo del Cronopio e delle Fosse, smetti diabolici e resistenti, crede nel letto e fa tutti i pianti come come l'Europa, l'Inferno, l'Inferno, gli angeli, la corruzione... Capite? In italiano sarebbero i concetti, i concetti, i poemi.

Ma facciamo al meno un'altra nell'immagine la dichiarazione che si accorda nella speranza di un risultato. Il fatto di un certo lavoro cronachistico-letterario può consistere nella circostanza straordinaria che l'uscita di questo libro è una specie di reato. Preli Corbucci: «Come spiega un'altra giorno a un di quei che conosco e che si chiamano Calce e Polacco, la colpa di ciò che segue ce l'ha un cronopio italiano che risponde, se sia di buon umore, al nome di Gianni Toti, il quale, dopo avermi detto buone vacanze come di solito nella porta del Chiodi dove si cala bene. Il Congresso Culturale dell'Albaione nel 1960 (ovviamente l'occasione era un'altra, ma non sembra

Guido Strazza persegue con coerenza questa sua idea dell'arte, o forse è più giusto dire dell'esteticità che si pone come immediatamente polemica nei confronti di una situazione contemporanea che clamorosamente dà spettacolo, arte povera, comportamenti, iperealismo, ecc.

L'esteticità secondo un concetto marxiano si pone come appropriazione non già dell'ideologia idea o della finzione che denominiamo realtà, ma a questo punto è più giusto forse parlare di approssimazione non delle apparenze, cioè delle immagini, ma del significato o valore intero ormai come relatività di relazioni e probabilità. In definitiva come operazione mentale nel senso riposto nell'espressione da Leonardo, nella sua drammatica certezza del mistero: operazione mentale che tende alla definizione del nostro rapporto fenomenologico, con i dati e il cui attributo specifico è il rigore; il rigore dell'Ethica di Spinoza, che trasforma appunto il risultato estetico in principio morale, in quella perenne addegnazione all'assolutezza della più infinitesimale emozione. La forza della ricerca di Strazza, intesa ad una storia altissima del pensiero artistico e filosofico, è proprio in questa recupero dell'emotività che cerca non già falsa quiete nell'immanenza, ma certezza nell'impegno a non cedere all'evasività nei confronti della «vita vivente». Verso la scoperta, o contemplazione del mistero dell'unità: la mente e il corpo, che funzionano insieme nello stesso organismo, nel pensiero umano sono ancora sepa-



molto più avanti a spingere la seguente affermazione:

— Di tutto ciò che hai scritto, ciò che realizza nel libro è la tua parola...

Perché questa succedeva nel « primo tentativo libero d'America », tentativo che non poteva negargli il diritto a manifestare la sua opinione, sebbene le forze di alcuni suoi presenti tendevano a dare l'impressione di consuetudine e di diritto alla masochia. Fu così che questo esempio amichevole che avrebbe tradotto la tale parola in italiano, cosa che per di più ha fatto nel serio e grande stile come uno di molti giorni di soggetti abiliati dell'attuale americanismo a leggere tutti che forse preferiamo in la pubblicazione della rivista di Gianni che, come si sa, che nella Via Clementina II, Roma...

la società, conseguenza di quella bella per una comunità: è questa che altri cronisti perennemente, spargono questa volta, e che Joaquín Gerardo Joaquín Marco hanno fatto la stessa cosa. Anzi, sono arrivati per me degli italiani con me, dato che il libro spagnolo è già uscito e quello italiano, no, ancora in traduzione richiesta dal Corbis vicino, a causa del suo facilmente qualificabile

razi. L'arte è il nostro modo di non essere divisi, divisi in rapporto a se stessi, in rapporto all'altro. Così in un percorso solitario Strazza cerca di conoscere se stesso, il conoscere se stesso è conoscere l'altro, dare all'altro valore e verità in questa emozione profonda che è senso dell'assolutezza e comunque dell'eternità. Nella sostanza del tempo che fugge precari e indeterminati, eppure in questo destino insormontabile incorruti e partecipi di una suprema realtà. Ricordo un pensiero di Monod: « L'uomo deve infine distarsi dal suo doppio millenario per scoprire la sua completa solitudine, la sua assoluta stranezza » e avverte nella ricerca di Strazza la consapevolezza di questa verità, il coraggio morale dell'aver rifiutato l'antica alleanza amichevole dell'uomo con la Natura, esiliando a questo prezioso legame solo un'antica ricerca di un universo gelido di solitudine. Ma giunti su questa soglia arriva l'abisso del nulla che è



Guido Strazza - « Ricerche » - studio, 1972.



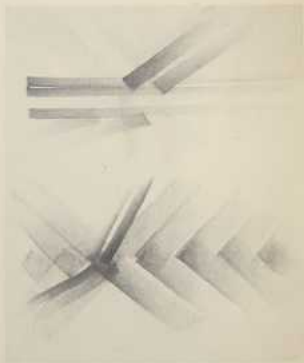
Guido Strazza - « Ricercare » - luglio 1972.

reale solo in rapporto all'ipotesi della totalità per prendere vita un universo aperto, che restituisce alla metafisica un suo nuovo spazio; la metafisica allontanata dalla ragione e dalla scienza ritorna come senso del misterioso e del precario, come anelito e ansia, come trionfo della precarietà e assolutezza dell'emozione, consegnata a quel colore struggente che non si dà in rapporto al campo della gravitazione, ma attraverso la percezione visiva come manifestazione della divinità. Dove il termine segna la nostra grandezza, e il nostro mistero, di cui solo l'arte ci rende partecipi e sostanziali.

e. m.

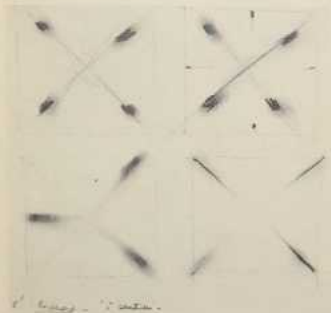
modi di produzione di un piccolo edizionale d'arte italiana, non è ancora uscito, ma si spera presto altrove. Non è una modo di offrire, sapere, sapere, sapere...?

g. l.



Guido Strazi - « Ritorno » - riflessioni e estensioni, 1972.

Guide Sheets - + Richard - + + + 1900-1910, 1912.



Attualità della verifica futurista

Riscoperta di Depero

La
Lingua
andalusa

«...dunque «i sono
parole più preziose
che belle e più belle
che sono tutti prezio-
sissime di tanto che
no, si sono parole ap-
passionate, sincere,
disparate, nobili, stimo-
late, da vergine di can-
da, quelle a gli occhi».

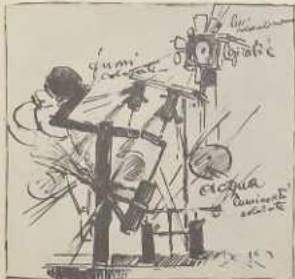
Il riscoperto critico del Futurismo, che in modo maggiormente consape-
vole e circostanziato — anche, e pro-
prio perché alla luce degli eventi ul-
teriori che si ribattono nel dibattito
critico contemporaneo con urgente
attualità — è avvenuto a più riprese ne-
gli anni recenti, adempiendo oltre che
ad un opportuno (anzi richiesto e ri-
toratorio) dovere filologico anche ad
una incidenza di lettura critica che
caratterizza nuovi e risorgenti fenomeni
di ritorno, tuttora «in fieri», che fan-
gono da vera e propria cartina di tor-
nante dei profondi (inquisiti) rivoluzio-
nari, ideologici e linguistici, delle
avanguardie storiche della prima me-
tà — e soprattutto dei primi decenni
— del secolo tra il '10 e il '20, se-
non prima, ma sembra che si esauri-
sco in blocco, prima del malagurato
Novecento ricorrente studioso men-
tale prima ancora che preciso movi-
mento storico, tutta la portata inno-
vatrice delle avanguardie).

Nel 1914, a 27 anni, Depero entra
in contatto con Boccioni, poi con Ba-
lla che lo indirizza verso una ricerca
astratta, analitica, comprovante l'en-
tusiasmo teorico, ancor più che pla-
stico, per il «manifesto tecnico».

Nello stesso anno, dietro raccomandazione di Ballo, espone da Sprovieri che gli apre le porte del suo prestigioso « cabaret ». L'anno dopo prende parte alle manifestazioni interventiste (viene arrestato insieme a Ballo, Carluccio, Marinetti, Jannelli).

Nel '18 espone a Roma: *Disamismi Plastici, Poesie Musicali, Saggi costruiti di quadri mobili, Conosce, tratta Ballo*, l'organizzatore di *Ballo Russi* al

partito *Impressi e polino da uomo, intonaco, diurno e notturno, diurno e notturno, diurno e notturno* e d'altro bordo, *effluvia misticistici e conturbanti...* e ancora nella prossima catalogazione per ancora qualche decina di righe di apertissime aggettivazioni che il « Corriere » conosce. Interpellato dalla *Libera*, reagisce



certigiana appena giunta a Roma da Belgia, emulando, per mettere al corrente la donna di casa, tutte le novità della rinascimentale «vogel nido» di Leone X. Il testo del libro, pubblicato a Venezia nel 1524, quasi sparito e ritrovato solo nel 1845 nella biblioteca di Vienna, dall'editore Ferdinand Wolf, sta proprio nel dialogare un affresco vivacissimo e assai parodistico-gioco di quella ignota Roma, con tanto di suoi pregi, personaggi realmente esistiti, nomi di strade e di luoghi autentici, come lo sono i costumi e le usanze che vengono descritte ad ogni pagina, tra allegre, tra tristi, ma sempre assai godibili, a causa di una prosa vigorosa e leggiadra (corretta da numerose note, a più pagine di un'edizione ne preziosa).

La narrazione è in forma dialogata, «che dunque anche in questo, oltreché nella sua lingua erotica, all'altro grande autore cinquecentesco, l'Arcangelo del «Ragguarmoniti», ma qui, oltre alla passione, sempre presente e inorgogli in «moderati e moderati» e affari», tra le quali impetosa e intrepida trionfa la furberia divulgata, si muove tutto un popolo minuto, osserva- to nelle sue qualità

teatro Costanzi, Diaghilew, che gli compra alcune opere e gli commissiona la messa in scena di «Le chant du Rossignol» di Strawinsky, ma tutto il materiale andrà distrutto, causa il ritardo della consegna e la difficoltà dei trasporti. Conosce lo scrittore Gilbert Clavel, per cui illustra «Un istituto per suicidi» finché nel '18 realizza, per la direzione coreografica propria di Clavel e musica di Alfredo Casella, la prima rappresentazione dei Balli Plastici al Teatro dei Piccoli di Palazzo Odescalchi. Seguono una serie ininterrotta di mostre e di manifestazioni in Italia e all'estero (espose anche con «Der Saurer»), si stabilisce temporaneamente in America nel '28 e vi ritorna nel '48, dopodiché, l'anno dopo, si stabilisce definitivamente a Rovereto, dove muore nel '50. L'università di Yale ha in corso d'ordinamento una sala dedicatagli nel contesto della collezione che M. Duchamp e Katherine Dreier allestirono sotto il nome di «Société Anonyme».

Se può sembrare eccessivo il riconoscimento che il «Museum of Modern Art» di New York tributerà all'artista futurista pubblicando sulla copertina del catalogo della grande mostra «Futurism» del '51 un pezzo di Depero, bisogna pure riconoscere che questo «genio bambino, strafantasticissimo creatore di giocattoli», come lo chiamava Marinetti, merita, ad una vista retrospettiva, molto di più di quanto non gli sia stato concesso in passato. E anzitutto il senso polidrico della sua attività strettamente inerenti con la visione futurista (a-

sono finiti e si doman-
da perché non portare
quest'opera viva e for-
midabile personaggio
speciale sulla scena
teatrabile, ridurre, qua-
re la li ha dato impenne,
e la sceneggiatura si-
curezza prima: questi
due teatrabili sono
che è Giovanni Be-
glio di accademici
conclusione.

2003

Francisco Delgado
Las Lajas andlano
Ardid 18

Elogio
dell'otti-
mismo

L'onore, distinguo lo
mercato, presso una
grande azienda italia-
na, secondo la que-
sta era « l'ingio del
Futurismo » (con una
provenienza in tal, il
sperimento di valore e
la sostanza del para-
phat ignora l'eccezio-
ne in definitiva non
troppo italiana, si
muove l'industria che

to credere, nell'unica direzione « mi-
noro » dei cupolini e degli azzardi.].
Se il programma futurista è incom-
piuto, per gli inevitabili esiti conse-
guenti e difetti della affrettata —
quella futurista non è stata una ideo-
logia, ma il suo primo e appena in-
ziale abbozzo — premesse iniziali,
non ne sono rimasti indenni i risulta-
ti: viziosi da sovrapposizioni politiche
che i ideali dell'evoluzione sociale ave-
va portato ad alimentare e determi-
nare: le prove concrete del Futuri-
simo, come movimento linguistica-
mente rivoluzionario e attitudine in-
novatrice nel senso dell'avanguardia
storica (quella che fu poi ricono-
sciuta a dispetto di tutto, come si-
l'« avanguardia storica ») non propu-
ne diritto del suo stesso senso
nel momento che non se ne ricono-
scava la sua rilevanza e pertinente
nazione, anno dunque le prove della
distribuzione più totale e della so-
luzione più netta, dalla posizione me-
no compromessa e della sistematica
decodificazione di quei codici con-
traffatti di comportamento che do-
vettero portare, non allarmante in-
differenza, all'ingente chiusura del
Novecento prima e del Fascismo poi,
con tutti gli esiti, gli attriti e le fal-
se giustificazioni che pesano tuttora
sulla portata ideologica del Futu-
rismo: manovrò fu perché ad esso se
ne attribuì una, di maggiore parteci-
pazione di più vasta e immatura pe-
netrazione.

Chi veda invece alla luce della ricchezza del linguaggio e della comunicazione problematica, per di più responsabile, è consapevolmente risol-

ta, la prassi e la teoria dei programmi futuristi, soprattutto come emergenza di ritorno di flusso del nucleo attualmente più indiziati, non potrà non accorgersi per sondare una personalità trascurata o sbrigativamente ingiudicata col termine (pur fondato per gli aspetti inferiori di testardo e legnoso già novecentismo) di « Rousseau

brevi e « diretto » e m'è, penso se non altro sfidare e provocare, invitando a pensare, per non perdersi in altre soluzioni.

« Oggi è facile far credere che si può cambiare il mondo lasciando immobili le sue istituzioni », dice Tassotti, « così com'è facile convincere i più giovani che tutto va diabolicamente perché non c'è valore che non sia ancora non-provato ». Quelli di parzialità assai, non sono una vera minoranza da illustrare, che in entrambi i casi si fa opera di insensibilità, anche se insensibile, e che perciò non si aiuta il progresso.

Il breve scritto, da una parte, è un'analisi e un'analisi. « Il pensiero contemporaneo », con cui può chiamare la discussione sulle idee filosofiche religiose, i sistemi politici e culturali educativi, sotto l'aspetto come tutti a un superamento al-vece tenuto (la responsabilità, la funzione del computer nella programmazione della vita mondiale, la partecipazione popolare agli atti del governo ecc.), che se possono avere premessa ed ogni volta che si dice di questo tema, pure, stati i tempi che venivano, sembrerebbe come del resto l'ultimo stato del (Lassalle), perché ancora



Depere, Sella e Jarnali a Parigi nel 1925.

nel collasso dell'etopia: ma sarà, speriamo solo che il volo preventivo venga, conservando questa promessa (fin al giorno in cui potremo finalmente concretizzarla), se non progetti fragorosi, perlomeno ancora commodevoli, dal momento che, secondo Kati, anche l'etopia è una categoria della ragione.

G. Lami
Etopia dell'etnomuseo
Edizioni Comunità

del Futurismo», di questo sorprendentemente anticipatrici fossero certe esperienze (per lo più le scenografie teatrali e i suoi bozzetti, e certi magistrali studi e progetti grafici) finora considerate «minori», che costituiscono al contrario il perno centrale dei contributi che l'avanguardia storica ha lucidamente consegnato, con una grave ipoteca di rischio da mantenere in modo permanente intatta, quasi una scommessa a vuoto, alla cultura moderna, e a quella esatta concezione di avanguardia come criticismo ad oltranza, che ne fonda il senso e la sua stessa legittimità di esistenza.

Tullio Catalano

È pronta la

GUIDATEATRO **attori italiani 1965-70**

con i dati anagrafici e l'attività teatrale
nelle stagioni 1965-6/1966-7/1967-8/1968-9/1969-70 di

4331 attori

di teatri stabili, compagnie di gioi/dilettanti, di ricerca/
universitarie, di cabaret

costa 3.000 lire

si può acquistare nelle librerie; presso il distributore
BARDI (via de' tronconi, 18 - roma); versando l'importo
nel c/c postale 1/32625 intestato «Théâtre - roma».

Neo-*artes-impoeticae*

Jean Claude MOINEAU

LETTURAPIDA

(di "Agentzia")

Jean-Claude Michéaux è nato ad Agnès, a N. sud-ovest della Francia. — con la grande — dell'immagine degli scrittori internazionali che insegna la fine della classe e della comunità delle lettere, e che in realtà a quasi ogni cosa corrisponde una posizione ideologica e di base dell'azione economica e dell'opinione individualista verso l'arte. — Paris chapel.

[illegible]L'oroscopo
dei
poeti

Hura Skopje da questi due elementi linguistici produce la parola *skopjano*. Dal nome del nome d'agente si componeva «la guerra» al tre - *skopjano* - al tre - *skopjano* 203



L'anno della libridine

[illegible]

4. *applied* (v) (3)
 (viii) *applied* (v) (3)
 (ix) *applied* (v) (3)

Illeciti e malati.
E tanto che a me
to - sono del B



Consiglio letterario segreto

Luigi Marinoni

NOVELLA
VIVA

M. Tichow
Furber

visibile
ma invisibile
inimitabile
irresistibile
irresistibile
TUTTA
DA VEDERE

Luigi Ballarín

POETRYA E

Giuseppe

I CETERATI
E GLI E
APTERCEP-
SCONDI
mancano
del capo
e gli altri

Raimondini

e
Vannotti

CONGIUN-
TIONA
sulla
LETTERATURA

Longanesi

Tre anni
di u-
guale
potenza
per
molti
KAPPA
all'atto

Gianni

APOLLINARE

Marconi

di Anna
Cullagone
in forma
di
a interpretare o
avere
partecipato
(OPTIMA)

Giulio

OPERA
POETICA

Secondo

un
Cento
e
Oreste
Marci
autore
del
romanzo

Gianni Tosi

THE ORORE
della
CONCENSA
INTELICE

I Gianni
Furber

Dopo
le opere
le opere,
e
poesia
in L'ANNE

Consiglio letterario segreto

BIBLIOTECA DI LAVORO

Unione
Mondadori
ediz. Firenze

Altri titoli:
L'ideologia
contesa
Il nuovo
bando
L'uomo e la
terra
La storiografia
Giustino V. ecc.
Che aspettare
a compari?

OMAGGIO A BODINI

I Testi
di Lucilio

Antologia
di testi
della scapola
da Albero
a Sossano
da Muri
a Polilla,
da Fignoli,
a Turi,
da Velli
a Vozza

ecc.

Abolizione penniviva I Cavali Goni LE NOBIL POSIZIONI

Gogol

Santi
dal
compleanno
di
tempo
e di
lungo
e...

Fuori A Battina

MACINQU

Inchiesta

Un dipolito
spiciale
dimenticando
interazione...

viaggia
prima di
diporre

Segreti L'ARRETO D'AMORE

Ediz. di
Il Garbo

L'ONDA

Finis

Doppio libro
con libro doppio
non
non per ora
e per
non per due
PERCHÉ NO?

DEMDER di MARIANI

ediz.
preliminari
non a piedi

L'G. Adorno

già
ovveramente?
avviso 1991
con il

Il diavolo dell'avvocato
questa volta versipelle

GLI ALTROIDI



Diciassette "penultime"
utopucronufanie
dall' "al-di-qua"

Lettera
da
Fiano

Il diavolo dell'avvocato
quest'estate versifica
versipellente quanto
dev'essere se pontifica
penultimo dall'al di qua
e ucronutopofanie
che adesso qui notifica...

Cari Giovanni,
Dopo diverse riunioni
con tanti operai, co-
struttori, pittori, scultori,
scrittori ed architetti,
abbiamo pensato di
costruire a Fiano (20
km. da Roma) un cen-
tro che sarà luogo di
incontro per quella for-
te, interessante, alle-
teppa inconfondibile delle
popolazioni anche al-
travero i possidenti del
Paese.

L'ammontamento co-
munale di Fiano ha do-
vuto il terreno per co-
struire il Centro. An-
che i operai di Fiano han-
no, personalmente la
parola nelle ore libere
alla costruzione. At-
tualmente, fondatori
e gestori sono stati
il comitato.

Il nostro lavoro sarà
orientato a fornire dal-
la gente, specie quella
povera, che non « vive »
i prodotti agricoli che
non sa che vuol fare
e un altro. Chi possi-
de il potere, anche
nel campo delle arti,
non ha mai fatto un
passo — se non con-
venzionale — verso le
classi non privilegiata,
per un cambiamento

1

Fresenius ha fatto ricerche
sugli effetti del fisco e con acqua
su certi pericolosi

6

l'aerodinamica e la vulgaria
l'albus e la citrous
uccisi sul colpo dal fisco

that news

2

ambulan avvistate nigree
avole nero non tante
scientifiche solo scientifiche
e tu allen adress
specchi vegeti (o italiani?)
autocarcere rettilettoide
schluppe da buca
e mondoidi neomortinescenti

che

altro?

gli altroidi

3

è un cominciamento
biomordiale

continua

al prossimo mondo

tacca bene

inazione minimi ormai
in vita licet in morte
dementire uscire dal

la lira delirando ap-
delirando delatente
delacens-delicato
cominciatine finizio
fissus fendibile fenduto
fendente fissipede ormai
dalla nuca alla nuca
della specie sfinita
che si arrende a se stessa

4

Demontage
einer Idylla : R
evolution.

Wissenschaft-Poesie
von zwei Deutschlands

5

perlinato l'extraluts
uneggiante propagandistico
l'ultramodico incorporato
il cavalletto universale
il voltaggio automatico
il caricamento

che cesa

vusi

di più

collegato e apostabile ex-bassourta
il medioparlante con alogena

li avrai

e con i comiclassici dentro

una palla impazzita

per il pifferaio di Guadalupe (un
altro pifferaio) zucchero di spiga
e incubo di lepre e poker planetario
con ritagliatori di teste

o

pure

199 bis Sweden

200 bis sub-sexation

201 bis crazy strip-strip-op-art

del rapporto auto-mo-
to. Questa mostra è
un'azione non-violenta
che ci mostra possibile
e utile oggi, per non
rimanere nell'attesa di
una soluzione di com-
pensazione più globale.
Questo primo mestiere
del bollentino, che naci-
rà ogni due mesi, è la
presentazione di pro-
getti per il futuro e di
alcuni elementi carat-
terizzanti del nostro
lavoro da quando ci
siamo legati a quel no-
di delle avvilghe socia-
le: comunità e piccoli
come gruppi, in uno
sforzo maldestro per
cogliere e fare, per far
partecipare la gente al
nostri problemi e per
partecipare noi al so-
no, formandosi for-
mando.

Nel prossimo numero
«no» sarà aperto a
nuove idee ed iniziati-
ve. Saper che l'istig-
tiva interesserà «Carta
segreta» e il dialogo
se verrà conosciuto.

Finire di Conoscere

Ed ecco la mostra sul
«Centro».

Il «Centro» sarà uti-
lizzato per permanen-
ze di lavoro in grup-
po e opere di grande
dimensione e per esp-
sioni che vorrà collabo-
rare per alcuni periodi
con noi alle seguenti
attività:

Il Spettacolo di
Tecnica e Materiali
Vogliamo il lavoro so-
stanziale il più possibile
nelle piazze, nelle ar-
te, nel momento di

progettazione di architetture, nei posti di lavoro (perché quanto sia possibile, lavorare con altri mezzi per una crescita della specializzazione), sperimentazione del materiale tecnico all'estero e alla luce contesti industriali, relativi rapporti in comunità, società e aziende. Inglese in inglese la sperimentazione di tutti i materiali adatti per i mercati. Perché ci è impossibile ottenere

201 his crazy stop-op-coop-strip-art
solo per adattare ancora
indegredati biologicici
che inascoltano

veterinari

incassatori

ceteri

6-

speriamo di sperare di ri
aprire diceva dirà

avrà detto

disparando disperato

* non sperare! spera!!!

(che bel titolo di film!!!!!!!)



L'ALGERIA FRANCESE di François Binda

Una serie fotografica di François Binda, una giovane e
sperimentale fotografa parigina: i ragazzi algerini emigrati giovani
alla periferia della metropoli, un habitat in macerie e disprezzati
spazi sociali, inquietudine e tragicamente impotenti. I suoi e gli
operatori di una controparte di una invenzione dell'artista come
una conto le due emigrazioni, quella dell'arte e quella della morte
dell'uomo.

Pippe Dee (giuro che non l'ho inventata: inominale n'è nè altri) salottiera in bianco fa strapelurie macchinale lascia con le derriere visagistes en peu d'alc che imbottisce la polpa gambale e cravatte da inguina per impiccarla

II

l'inguinamento

I materiali già spenti, montati da vari pittori in Mondavi, nel fucino degli esperimenti con i materiali esistenti sul mercato italiano. Abbiamo imparato a lavorare in ogni occasione, venendo come delle forze disponibili. E' sempre accaduto che il maggior contributo, anche tecnico, ci è venuto spontaneamente proprio dagli artigiani, operai, lavoratori. Il Centro serve a dare una sboccia per recuperare queste forze popolari.

2. Laboratorio per l'Arte Grafica: Ci sono sei laboratori, composti per la grafica che dà la progettazione, e chi voglia studiare queste forme di espressione, di collaborazione con artisti specializzati che curano i motivi del Centro, si dirigano a il stampare insieme duplicanti e materiali da fornire a contratto, con locali, ecc.

Procedimento iniziale un corso di 15 giorni con l'Insieme Margherita Benoni.

3. Laboratorio Fotografico: Quasi tutto, anche molto, dei esigenze di lavoro. Il tecnico - sostituirlo l'unico procedimento del corso per lo sviluppo con immagini fotografiche dei progetti dei materiali da produrre in modo al vero. La comunità, insieme con i giovani di Fiume e fuori, studiamo



documenti sulle situazioni in cui il lavoro del Centro viene ad incidere, inizieremo a settembre.

Thomasideck: Anche senza la fabbrica. La progettazione doveva comprendere in una unica struttura moglie ed uno stile di lavoro ed differenti, ma integrate in una nuova organizzazione di vita e di lavoro comunitaria. Era mirata tre spazi corrispondenti: costruzione; spazio del rapporto fra i componenti del gruppo di lavoro; dal rapporto di mutuo scambio fra noi e la popolazione; e la produzione edilizia che nasce da questi due momenti. Abbiamo il consiglio del gruppo di lavoro — il luogo dove convergono tutte le componenti più essenziali legate alla specifica produzione edilizia — al nucleo non spazi di servizio per la vita comunitaria: cinque ambienti relativi per dieci nuclei abitativi, un laboratorio di ingegneria, un ambiente per la stampa, un ambiente per gioco che sono di lavoro, la cucina ed i servizi igienici. Tre il laboratorio per la produzione edilizia e lo spazio riservato alla vita del gruppo, c'è un dei tre spazi per loro le comunità stesse. L'ambiente utilizzato per l'incontro con la popolazione locale. La pro-

9

l'antitidico artista automove e perde la mezza mosca dice: è a malice e profondo il modulatore è ottimale e le raze cedevoli ai raggi della carcassa

ecceca azzurra alle forze torsionali lanciate neccessistiti i diachi cantanti le escursioni della massima coppia

che altro? disincentiva il silenzio il fruscio della piancia e del bulbo nel oppresciglio artistico lo sporttempo si alza

filiterai altro spatio? le cunette decorati abbagliano le siepi curvatura da templa il piancia espletato rattiviamo il buio?

12

coltivata a futuro eri così il tuo così così (so)com:io l'insellavano di a venari li portavano di adesso li concinavano di trappochi la ieri è arrivato fino a stamattina. Ciasqualquaggioggi questo che non è domani poiché domani è dopo — e fraunasettimana è fraunsettimana l'incorona il futuro è in fuga?

chi

te l'ha messo?

de UniversalAmerica hijo
e a ella me debo

y también
del UniversalEuropa
y a ella no me debo?

sin máscara sin
calzones sin
chaleco sin
chequetón sin
montera

m de Inglaterra

ni parisienne

ni de NortAmerica

m de Hispaniola

ni giacca de Italia

el tigre espera detrás
de cada página y
esquina de página y
arbol de página y
rama de arbol e la esquina de página
yo también

tigrizadome

les cinéphiles sont ipophobes

una fossa profonda cinquante
centimetri e larga un metro
mascherata da frasche-in-plastica

oppure una corda che acchiappa
le anteriori de nobilito (animale)
e la caduta è spettacolare

ma nel novantacinque per cento
dei casi il cavallo ha le gambe
spezzate e non resta che finirlo
e la poesia ippica dicono

in del lungo riconosce
i materiali ed il sistema
adattato per co-
struire: sono gli stessi
materiali e metodi di
laborazione con del so-
no fatto le loro cose.
L'assenza di materiali
pregiati e di raffinate-
za grafica facilita il
contorno della gente
con uno spazio non vi-
gentissimo per uno pri-
vato.

4) Sull'esperienza: La
sola di esperienza so-
ra una parte dello stu-
dio dove si lavora, non
si può dire che, al
fronte alla parte una
esperienza di lavoro e
cominciato con gli artisti
molti: lavoro, di
disegno con loro sul-
la carta, espressioni di
pittura, scultura, foto-
grafia, architettura,
progettazione di film e di
dispositivo e materiali
alla forma di espres-
sione creativa. Questo
esperienza di continuo
verifica della nostra a-
zione con la parte alla
quale il nostro lavoro è
disegnato, perché mol-
to agli artisti la cui
produzione se sarà co-
mune.

La cultura offre al
paese un collegamento
con i fatti artistici,
di solito, conosciuti
dalla «filosofia» della ci-
tà. Servirà anche a dar-
re un momento cultu-
rale a quella gente
maggiormente con ma-
diti che, a loro, arti-
stano, come fuori Roma
e trova nel paese co-
me unica struttura or-
ganizzata i cittadini.

La galleria sarà aperta
ad artisti non è una
misi che vogliono dare
il loro contributo a
questa nostra sforzo
collettiva.

Lavoriamo per utilizzare
capacità e tendenze
individuali in un lavoro
di collaborazione
e per la formazione di
gruppi con capacità
operative, centro lo
spesso di forme degli
ambienti culturali tradizionali.

Members del Gruppo:
Teresa De Conchitis
Renzo Fucini
Giovanni Fiorentini
Giuseppe Infante
Henry McMahon
Hans Otto
Elena Radzinsky
Giorgio Stock
Paolo Volpenti

questa del grande « occidentale »
(western)
e si tratta di pura macelleria equina

13

sensori sensor tantor gustor visor
audior eteteror

anche il sudore umano
notizia per il computer

merda di quomigliam
o merda di counter-insurgens
la mortelettronica tira
sui punti di luce sul film infrarosso
le macchie di luce sparano
sul radar-cinema è fatta
uccisione qualunque accadeva
leggi potevano esser il vento
così zibbano al vento sperato
ed erano uccelli umani
nel nido con fitti gli anfratti
sensori unamor rector

per chi non ancora:

sono piccoli

sensori sismici
ausiliari anche
cosparsi magnetizzati
con schermi facili
ad arte per il computer
che ne riceve i mandati
segnalazioni segnalati
e poi

d.e.m.

che vuole

vole dire

dire devastazione
elettronica unilaterale
e massacro automatizzato

i sensori i sexor gli optor i mortor

sia recisi che la vaso
 « i sedili della suocera »
 cacciaci boussai mi



La stagione teatrale romana si è aperta con un'operazione culturale di estrema intensità: la rappresentazione alla Avv di « Le creature di Frank » di Maria Teresa Albani, segnalato al Premio Politeico del giudizio. « È un testo elaborato secondo i modelli di un metateatro classico: commedia nella commedia con parodia e scarto di costumi, di colori culturali, di codici, di riferimenti. Testo cui van riconosciuti un senso alto di gusto e di sapienza letteraria ». Nella foto, Maria Teresa Albani, regista e protagonista dello spettacolo, con Marco Pasquini.

L'interno paese di Ciabani

Roberto Ciabani è giovane autore giovane, maturatosi tra l'orrore degli anni sessanta fuori dagli schemi figurativi « tecnici » per i costumi assai più l'espressionismo astratto americano e con l'indole gruppo dei Cobra. Succesivamente, ha esercitato lo stilismo narrativo della pop-art come fattore comunicativo anticonformista e rifiuto di una linea stilizzata, impostata soprattutto sulla ricerca di temi e di immagini urbanistiche. Questo partire dal profondo (ritorno del progetto letterario estetico) e da una felice oggettivazione, questa costruzione che proietta risorse vitali e descrittive hanno tuttavia sedotto Ciabani da uno distacco nell'elaborazione e nella spiritualizzazione displicente di destrutturazione dell'immagine — all'ottimo di tecnica propriamente pittorica — e la nuova figurazione intensa come lucido esposto di immagini so-

no arriva, in questo caso, a chiarire una interforma occulta tra la favolosa descrizione liberty ed il complacido «spesso» del femminologismo passato. Sotto questo — non a caso — pensando che Chabud ha finora evitato il suo discorso in rapporto al neonatalismo degli anni cinquanta ed alla nostra figurazione degli anni sessanta. Espressione a/o simbolizzante, in a/o m/a; rivelazione consensuale e/o all'bella.

A dire il vero, Chabud compieva, soprattutto, e consuetudine in una unica descrizione sessantismo «costitua» per cui può essere inquadrate in una sua operativa come problematica che si distacca tuttavia dal distacco tematico del distacco tematico consuetudine. Il tempero delle scarguardie scritte è, qui, sostanziale e non fumoso, generalizzato ma con modello e questo è un dato fondamentale del discorso chabudiano. Si aggiunge la considerazione che le attuali trascrizioni hanno sempre meno le scarguardie scritte col tanto qualche proposta un discorso (sottoposto, sottotestualizzato) nel momento di massima espansione del neoplatonismo futurista. Ma, e dunque non ce

nilateralizzati gladi
oli anturium strette

contabando di recati in somma
o in sottrazione
di rassicurazione

di fiori transitorie
scarpetta di vedere la
dicono proli
deo

15

a danza macabra
salde andea
o regime não mudou
o angustados a cavalaria
neutralidade clandestina
a penetração a poluição
(o caos dos tempos eternos)
sem flores sem corpos
entre duas memórias
e real e o real
atido ao

fazemos
um pouco de história

— não?

16

se a tascabile
golamxén spray
frutricia eteterina
nel cavo orale
perce via aerea
vola via
âmicos mia

17

JA-B
foglia

i sermolotti adesso ratti delle
chiaviche varzi

parlarvene attraversarono il Volga a
noia
e clandestini di stiva gli oceani
però la mancanza di specializzazione
capitali vivono dovunque comunque
qualunque
cosa mangiandosi la loro morte
cominciano la strage fino all'ultima
coppia
e così crescono pacifiche popolazioni
superfamiglia gelosa del proprio
odore
Il maggiore biologico successo però
resta al chiavechante asiatico da
palafitte



nole a trovarsi in s-
mologia linguistica con
la stessa civiltà tech-
nologica, mentre questa
particolare espression
plutonica non stupisce
agli silenzi della natu-
ra mortale che sono
reperibili, per citare,
sia in Ho Koming che
in Monet. In fatto l'a-
llusione umana im-
plica perché contradi-
di tecnologiche e na-
turalistiche, né può es-
sere contraddittoria con
una parziale ricerca di
materiali antimo-indu-
striali.

Questi, risentiti al vi-
sivo, i momenti ed i
motivi di Ciabini e con
col il medesimo ha di-
voto fare i conti, inse-
re i contatti. Ciò che
gli è rimasto, a frutto
dell'ho decennale, è la
capacità di costruire la
immagine con l'impos-
sibile una sublimata fel-
icità del gesto, non
camminare dal tutto con
mediterranei ed ora
basculi per una origi-
nale ricerca di clima e
di luce. Dunque Ciabi-
ni ha tratto — dalle
crescenti più ricche di
umori cronologici e di
estre sperimentistiche
— un potenziale de-
scrittivo riferito alla
fine originale politica
non ha determinato un
adeguamento formale,
ma ha definitivamente
obliato il capitale di
immagine o di simboli
gli posseduti.

Volendo trovare una
parentela ancora, una
similitudine con solo

tenacia e provvidenza,
dissi che Calami fu
posto di costanza —
seppur con diversa
esuberanza — non la
« stenografia figurata »
di Primo Conti, col
suo bruciaggio che lo
figura grato e rassicu-
to nell'idea di una
immagine in cui vive,
nelle forme di una
scrittura consensual-
mente prefata, il con-
senso agra e lucido del
la coscienza creatrice.
« Provvidenza » che si ri-
trova nella varia-
zione tra « imperato-
re » organico e col-
mo dissolutivo.
Il vertice dell'arte di
Calami si apre così tra
la felicità della forma
che dà un'immagine for-
te di conciliazione (di
cui si fanno peccati
cogniti nella figura
frustrata) e che non
rimane soltanto con-
tornata che si libera
appena dal tutto che
trova una unità di
immagine e di con-
templazione dell'emo-
zione, impossibile nel
confronto diretto e va-
riabile trova nella
calligrafia e nella com-
prensione estetica, di una
comprensione intellettuale,
di una misura che è
etica, ma soprattutto
dell'universo abso-
luto, della totalità
della scrittura.

Franco Marzocchi

preistorico e il ruttus ruttus ruttus
non può

tu genetta che solo al crepuscolo
vestita d'ombre di foglie lunate
vibrasse lunghissime per i peripi del
buio

e « fedele al percorso » sempre sotto
lo stesso ramo
la mangosta incancona la conosci a
vedaglio
taccia e la famiglia e in estesa di-
code

europunctatus ma il malpelo
molepediculus e l'etapie scalea
il fuscus insignitus quattordicimale
lanciarione

planmodrino vorrebbe paradisi-
falsipede e invece
delicorotulus evanente a caccia fra
le pagine
rode quasi orizzonte disperato di
segni



il diavolo
senz'invocato
(in ferois)
verapullente

gianni m.

Club Amici della Scultura

GRAFICA D'ARTE CONTEMPORANEA

Via Monte Zebio 24 - Tel. 38274
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 mostra illustrata, il « Club della Grafica ».

- Gli « Amici della Scultura » avranno la possibilità di:
- a) una consulenza gratuita (valutazione 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 74 cm. a tutto tondo

ENNIO TESEI: « Cavalli in libertà »
altorilievo in ceramica colorata a mano - ognuno in colori diversi e rifinito a mano dall'artista

IL SIGNORE

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. 100.000.

- ☐ in versamenti N. _____ da L. _____
- ☐ vers. L. _____ quale quota d'iscrizione.
- ☐ pagamento casale o/c postale N. 1.41111 Grafica d'Arte Contemporanea di Alfonso Quattrocchi.
- ☐ Spedizione in contrassegno.

Le spese di spedizione sono a carico del destinatario.

Il Collaboratore

Il Socio

MARINA VELCA: un luogo di sogno che sta nascendo giorno per giorno

«MARINA VELCA è il più delle altre zone climatiche residenziali perché è articolata, perché ha una ubicazione privilegiata, perché è un luogo di sogno che sta nascendo giorno per giorno...»

Con queste parole si apre uno degli oltre cento articoli pubblicati nella stampa quotidiana e periodica che espressamente si sono rivolti agli ospiti, visitatori di MARINA VELCA.

PERCHÉ MARINA VELCA È DI PIÙ?

MARINA VELCA, che sorge sul mare dell'attorno Terracina al riparo dalla siccità della zona del ghetto, perché completa e prospettata con i più moderni criteri dell'architettura residenziale che si conoscono, le iniziative del cantiere solo in Paesi più progrediti come, ad esempio, alcuni Paesi nordici e gli Stati Uniti.

Realizzata nel suo ambiente frenetico siamo intorno, Marina Velca è suddivisa in nuclei, e villaggi si mescolano al verde e crescono da loro, con al centro di ognuno di tali villaggi una parte comune con campi da tennis, giardini collettivi, zone gioco per bambini, ecc. E l'area di fondo che ha ispirato l'impostazione e la realizzazione di Marina Velca è l'impiego del tempo libero che la scelta dell'abitazione, del computer 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 la giornata seduto negli uffici o in automobile, è naturalmente l'esercizio di uno sport urbano. Marina Velca sta diventando il Centro Sportivo privato più importante nel paese, richiesta per la numerosità e la varietà dei suoi impianti: tonda campo da tennis, di cui due in erba — gli unici in Italia — un Campo da Golf a nove buche, che presto verrà raddoppiato, un Campo sport con campo ad ostacoli ed un Galoppatoio di circa cinque ettari, un grande Campo Sportivo adatto per tutti gli sport collettivi, due piscine di dimensioni olimpiche, una dedicata per piccoli natanti, vela, sci nautico, ecc.

Inoltre una degli alberghi previsti, il primo che è già in corso di realizzazione, conterrà anche un teatro, che ospiterà, tra l'altro, alle prime teatrali e cinematografiche, corse e manifestazioni della reli e mondiale.

«FELICISSIMA UBICAZIONE»

Tra le numerose componenti che caratterizzano la «felicità» del vivere a 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 nella lavorazione artigianale di gioielli ed oggetti d'arte che oltre il suo territorio, la funzione sociale, infatti richiede

L. 1300

1972

THE
STEELE

CHURCH

IS



Penultime

di A

politico

poesia

Dalla parte loro del 1911,
veniva da un lato (per i
monaci) il libro. La commedia
naturale, invece, era di natura

Il testo mirava ad una op-
erazione: quella di far sì che
l'immagine che aveva qua-
lità politica. L'immagine stessa al bu-
io, che andava riproposta
e non di parlare, anzi, e di
essere ascoltato.

I vostri squisiti confetti di
madama, e coi vostri ricci
regalmente la tavola delle

Il mio mestiere? — sopprimi
di sordità avvelenata, e riv-
114 il tuo abbarbicare alla pen-

avvicinati del finestrino dell'amicizia;
amica amicizia

le pantofole
scomparso,
quel trans-

martori
gulosi, magari

luni

no stessi
no a questo
rile troppo
avole e soffi
mistero, e
la pioggia

di questa
stessi, tanto

peggio, e
— allora
a contare
si, smorti
ento per seminare
e la speranza,



TIFFEN Color Control Patches

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White Black



Ross. — Ma devi scappare, non vederti, non vorrei fare la
luc di quella, molto interessante. Sono Tha, indovina,
ma se l'è tirata squallida, perché Anicau se ne fregava.
Marcello invece.

Ross. — Ma
Rosa — Chi è?
Rosa — Una zoccola, si chiama Ada, il figlio l'ha fatto
vendere con chi.



A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19

TIFFEN Gray Scale

W G K C Y M

Ross. — Dove andare?
Rosa — Al mare, dove va tutta la famiglia tua.
Rosa — Ah, la famiglia mia!
104 ROSA — E si, le marciaci sua!

gli ha telefonato lo zecro. Ma ha risposto che aveva già 103