

CARTE SEGRETE

21

VANGELLI

VACCARI

PROVINO

SETTE DA BERLINO
GIOVANI POETI

KARSUNKE
SCHENK
STILLER
VON TORNE
SCHNEIDER
BORN
DELIUS

SCENEGGIATURA RACCONTO

di Aleksándr Petrovic

DOVZ'ENKO
LA TERRA

TAPIES

BUSSI

UTOPIA
E
LOGÍA

LUKÁCS

CRITICA
DEL FUTURO

LUDWIK FLASZEN
CYROGRAFIA

Anne Marie BIDAUD
I GIORNI
TRANQUILLI
di HENRY
MILLER

IL TESTO
DELLA
CONDANNA
DI CARTE
SEGRETE

VILLORESI

NUOVE POESIE NUOVE
di FIDIA GAMBETTI

ISGRO

PROGETTO
CINEMA
EMILIA

PROVVIDENZE PER LA VALLE DEL BELICE di Antonino Cremona

LA TINA NUMERO CINQUE NEL REPARTO di Mariella Bettarini

GIANNATTASIO

PETRONI

NIVOLA 73

GENNAIO MARZO 1973

LE DATE di

CARTE SEGRETE

21	marzo 1973
22	giugno 1973
23	settembre 1973
24	dicembre 1973

I DATI di

CARTE SEGRETE

	Italia	Esteri
OGNI COPIA	L. 1.300	L. 2.000
ABBONAMENTO ANNUO	L. 5.000	\$ 15

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

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: P.za d'Aracoeli, 6 Tel. 6790146

Direttore: **Domenico Javarone** — Vice-Direttore: **Gianni Toti**

Redatt.: **Luigi Pascutti** - Segretaria di redaz.: **Marina Javarone**

Redazione di Milano: Galleria - Libreria EROS, via Solferino
(ang. via Ancona), tel. 664661.

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

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

COLLEMAGGIO

di Mario Moretti

Volume di 142 pagine di testo con 12 illustrazioni a colori e 52 in bianco e nero più 15 tavole fuori testo, rilegato, formato 25 x 33 lire 10.000

La Basilica di Santa Maria di Collemaggio è uno fra i più noti capolavori dell'architettura medievale in Italia.

L'Autore — Sovrintendente ai Monumenti dell'Aquila — che nell'affrontare l'impresa del recupero dell'ambiente celestiniano si è assunto notevoli responsabilità, ne illustra oltre che la problematica il risultato del restauro.

DE LUCA EDITORE

Via Gaeta, 23 - 00185 Roma



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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



3^a

MOSTRA
DELLA
STAMPA
E DELL'INFORMAZIONE

20 - 28 ottobre 1973

R O M A

Palazzo dei Congressi - Eur



**UNO STRUMENTO
ALLA PORTATA DI TUTTI VOI**

la moderna ed aggiornata
edizione in due volumi della

GUIDA MONACI
ANNUARIO GENERALE ITALIANO

ROMA 00187 • VIA FRANCESCO CRISPI, 10 • TEL. 483.401
MILANO 20145 • VIA VINCENZO MONTI, 86 • TEL. 348.567

CARTE SEGRETE

Anno VII — GENNAIO - MARZO 1973 — n. 21

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Edizioni di Carte Segrete

Vice Direttore GIANNI TOTI

Carte segrete

GYÖRGY LUKÁCS: Utopia e logia critica del futuro (Traduzione di **Laura Pontecorvo**), 25

7 giovani poeti di Berlin-Ovest: **YAAK KARSUNKE, JOHANNES SCHENK, KLAUS STILLER, VOLKER VON TORNE, PETER SCHNEIDER, NICOLAS BORN, F. C. DELIUS** (Presentazione e traduzione di **Alberto Scarponi**), 56

I giorni tranquilli di **Henry Müller**, 85

ANNE MARIE BIDAUD: Lo Zarathustra di Brooklyn, 86

HENRY MILLER: Le acque rispecchiate, 95

HENRY MILLER, Fate l'amore, non fate un massacro, 105 (Traduzioni di **Luigi Pascutti**)

FIDIA GAMBETTI: Tredici nuove poesie nuove, 114

ALEKSANDR PETROVIC DOVZENKO: La terra (Presentazione e traduzione di **Rita Giuliani**), 130

LUDWIK FLASZEN: Il patto col diavolo (Traduzione di **Giovanni Pampiglione**), 141

Nivola '73: un ritorno alla poetica artigianale, di **Sandra Giannattasio**, 11

Viaggio in Finlandia di Vaccari, di **Guglielmo Petroni**, 151

Carte scoperte

La condanna di « Carte segrete »	164
Ipotesi di progetto « Cinema Emilia »	173
Teatro metafisico	173
Affermazione storica dell'avanguardia romana ?	179
« Ossessione » di Serra ?	190
I tarocchi di Paola	193
Provvidenze per la Valle del Belice di Antonino Cremona	195
La tina numero cinque del reparto di Mariella Bettarini	199
Libridine: Il maggio degli scrittori e la fine delle vergogne	203
Il consigliere letterario segreto	207
Lo sconsigliere audiovisivo-cinematografico segreto	209
Il diavolo dell'avvocato del: Gli impensabili all'ordine della parola di Gianni Toti	212
Provino: lotta per l'uomo	213
Postille per la controinformazione estetica	217
Gli « offplays » di Candoni	220

Le recensioni sono a cura di **Franco Cordelli, Ubaldo Soddu, Elio Mercuri**

Illustrazioni

COSTANTINO NIVOLA, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 22

ANTONI TAPIES, 24

FRANCO VILLORESI (Nota di **Perla Cacciaguerra** 68), 59,
61, 65, 69, 70, 73, 77, 81, 82, 83

HENRY MILLER, 97

ANTONIO VANGELLI (Nota di **Domenico Javarone**, 122),
117, 119, 120, 124, 128

GIORGIO F. VACCARI, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158,
159, 160, 161

SALVATORE PROVINO, 163, 215, 217, 219, 220

RENATO BUSSI, 172

PAOLA ISGRÒ, 194

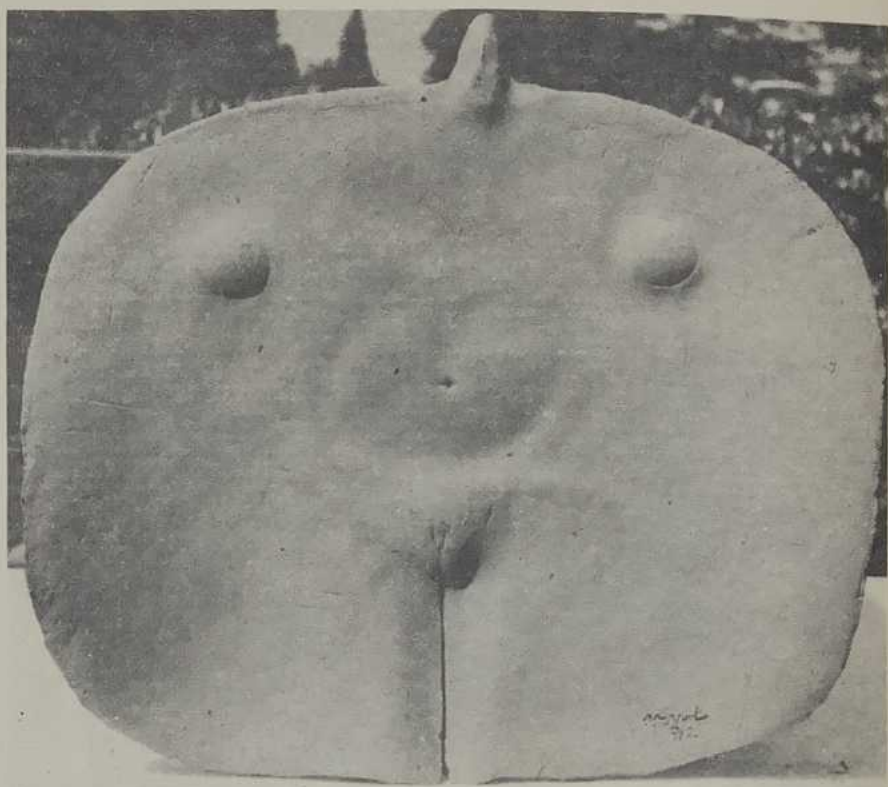
ROCA REY, 221

Copertina della **GRAFISER**



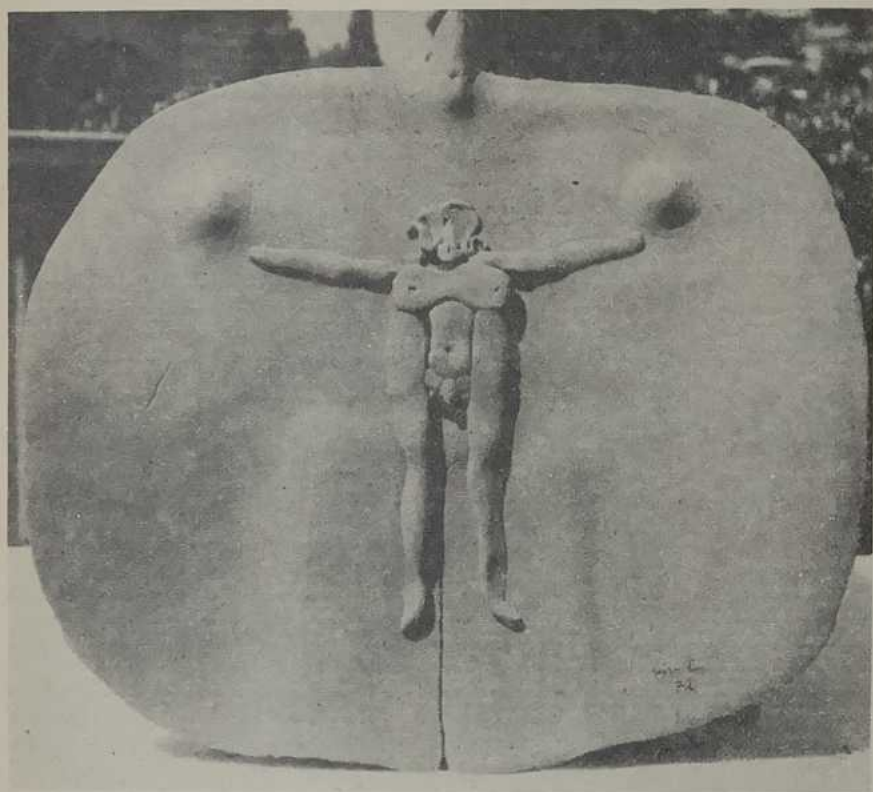
**NIVOLA '73: un ritorno
alla poetica artigianale**

di *Sandra* GIANNATTASIO



Mama e pane, terracotta, 1972

Come al solito dall'ultimo dopoguerra, novità e cambiamenti di rotta nel campo dell'espressione artistica ci vengono dall'America. Ma se la Pop Art, esaltando cinicamente l'uso dei mass media, aveva praticamente relegato l'impiego di ogni tecnica individuale, sembra che ora una nuova spinta alla creazione personale, alla ricerca del « pezzo unico » di natura artigianale, stia coinvolgendo l'orientamento dell'arte americana. È in tale ambito, ad esempio, che si colloca la mostra « Objects: USA » della collezione Jonson, itinerante per l'Europa e di recente aperta a Milano.



Pane e figlio, terracotta, 1972

Le composizioni di terracotta che l'ormai internazionalmente noto scultore di origine sarda Costantino Nivola ha prodotto già da alcuni anni in America, rientrano in tale cosciente ritorno alla prassi artigianale, anche se c'è da dire che uno scultore della portata del sessantaduenne Nivola non ha nulla da captare dalle invenzioni altrui, tanto più che la sua opera fin dagli inizi, ha voluto proprio significare questo prezioso e suggestivo attaccamento alle tecniche ancestrali. Avrebbe dunque, questa sua ultima produzione (tra l'altro esposta di recente in Italia dalla galleria Marlborough) il sen- 13

so di un fatale accentuarsi di tali richiami e di tali valori, in coincidenza con il vento che da più parti spira.

Proveniente da una famiglia di muratori di Orani, ed avendo esercitato anch'egli quel mestiere fino all'età di dodici anni, Nivola mi ha detto: « Le mie sculture sono fatte usando materiali comuni: mattoni, blocchi di cemento, calce e stucco; ed elementi naturali: sole, acqua, sabbia. La tecnica è quella del muratore. Le mie più forti influenze sono sarde: costruzioni e sculture preistoriche, costumi tradizionali, il fornaio, l'artigiano, ed altri umili lavoratori ». E quando gli parlavo della silenziosa magia, della cosciente arcaicità delle sue opere, mi ha risposto: « ...molte cose ho imparato, a guardare le donne di casa, mentre facevano il pane sulla madia, in Sardegna. Vedevo la pasta formarsi sotto le loro mani,





Mare e sabbia, terracotta, 1972

plasmarsi; e mai un vuoto cui non corrispondesse un pieno: una materia insopprimibile nel peso, nella realtà, nella bellezza, nella docilità delle sue metamorfosi ».

Questa materia, la materia degli antichi pani sardi, muta soltanto consistenza e durabilità, nella creta grezza in cui sono cotti i numerosi pezzi scultorei che Nivola ha realizzato, non solo in America, ma durante un suo recente soggiorno romano. I titoli di alcuni di questi pezzi, tanto per citarne i 15

più stimolanti, sono: « In Sardegna l'aroma dell'arrosto attrae come le mosche gli dei e anche gli speculatori », « Mama e terra », « Mama e pane », « Pane e figlio », « Naturale 1972 », « Letto Felice », « Pace 1972 », « Terra sovrappopolata 1972 », « Danzatrici ».

L'autore politicamente impegnato del progetto per un monumento ad Antonio Gramsci, nonché della serie di disegni « Chicago '68 » (esposti di recente dalla romana galleria Il Segno) fatti per solidarietà con i dimostranti a Chicago durante la convenzione democratica del '68, ritiene ora che la salvezza dell'umanità votata alla catastrofe per autodistruzione, sia da trovarsi nel ritorno ad un essenziale contatto con la natura, alla quale sia restituita a sua volta, la possibilità di nutrire i suoi figli, non più moltiplicati come formiche attraverso un processo riproduttivo indiscriminato e inconsapevole.

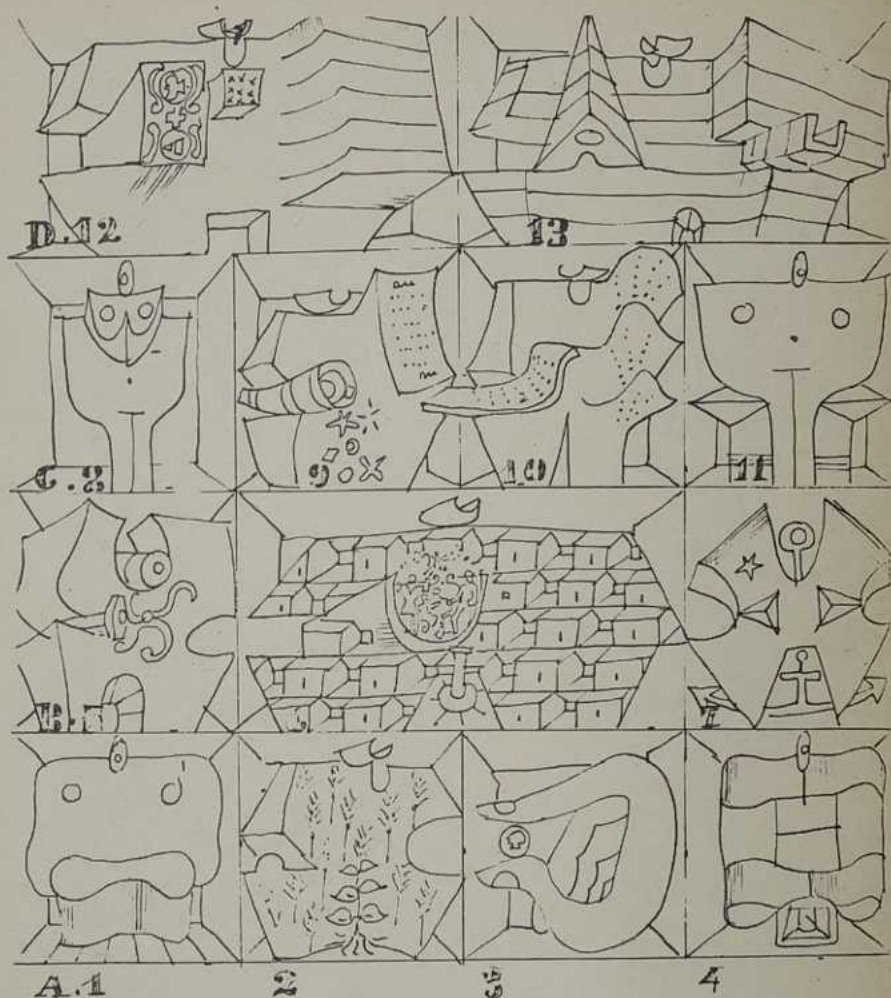
E se al mito eterno della naturalità — attuale, in tanto imperversare di tecnologismi — Nivola dà un aspetto volutamente infantile o arcaico o piccolo-artigianale nella forma, è per potergli attribuire meglio volti e leggende dell'antica Sardegna, attraverso cui esaltare in modo ironico e divertente i suoi concetti. Ad esempio, quel tema magico e fallico da Nivola tradotto in gustosa scena scultorea, del malato disteso sul letto di morte, intorno al quale danzano lascivamente un gruppo di donne, giovani e vecchie. Se l'uomo malato, pur restando immobile, risponde con la totale erezione, sarà salvo, avrà evitato la morte e sarà tornato in grembo alla natura.

Superstizione e magia, create dall'uomo nel periodo in cui l'uso di tali forze metapsichiche poteva aiutarlo a dominare il mondo esterno (nonché quello interiore) tornano ora alla ribalta, nel tempo in cui la tecnologia ha sconfitto la materia, ma sta per strangolare la natura in una morsa irreversibile. E anche tali ritorni sono un segno della generale reattività che, in tanto sentore di apocalisse, tocca gli artisti non mediocri, anzi i più degni tra loro.

Roma, marzo 1973



Modello per scultura in travertino per una Corte Giudiziaria nel Bronx.



Descrizione del dipinto murale per la «Provident Institution for Savings» della città di Boston.

Il dipinto murale (18 piedi e 6 pollici per 19 piedi) sarà eseguito con una tecnica che combina l'affresco con il graffito. L'area murale verrà divisa in 13 pannelli, di cui tre più grandi degli altri. Questa suddivisione dello spazio murale serve a due scopi, uno estetico e uno pratico. Esteticamente, questa articolazione sezionata dello spazio produce una gradevole impressione di un ritmo ordinato. Praticamente, è

un metodo che permette un maggior controllo del lavoro durante l'esecuzione.

Le Immagini rappresentate in ogni sezione possono essere viste simultaneamente come entità individuali e come forme connesse l'una all'altra visualmente e nel loro contenuto.

Nella fila A, i due pannelli centrali (2 e 3) formano un forte fuoco ottico per introdurre e guidare lo spettatore nella lettura del dipinto murale. Essi rappresentano il primo atto del risparmio: nel pannello 3, una mano tiene un penny fra l'indice e il pollice, nel pannello 2 un agricoltore pianta semi per un futuro raccolto.

La fila A nell'insieme è dedicata alla prima consapevolezza dell'importanza del risparmio per il futuro, consapevolezza che implica un interesse più profondo di quello puramente personale. Nel pannello 1, una donna appare in uno stato di attesa ansiosa che suggerisce la fertilità. Nel pannello 4, un monolitico uomo — fattosi da solo pietra per pietra — aspira alla stabilità mediante lo sviluppo.

La linea B è un'interpretazione del vecchio simbolo della « Provident Savings Bank ». Il pannello 6, il grande pannello orizzontale nel centro, è composto da case e suggerisce un « habitat » di città che forma una grande figura. Il vecchio simbolo è riconoscibile nel centro del pannello, posto rispettosamente come un ricordo familiare. Il pannello 5 mostra un artigiano. Il pannello 7 un marinaio.

La linea C è dedicata allo sviluppo della famiglia e della città. Nell'insieme dovrebbe ispirare un sentimento di gioventù, di ottimismo e di vitalità. Il pannello 8 mostra una ragazza indipendente e sicura di sé. Il pannello 9 una cornucopia. Il pannello 10 che rappresenta la cultura, la legge e l'istruzione, rivela una vivace figura parzialmente trasformata in un libro. Il pannello 11, come l'8, rappresenta un'immagine piena di gioventù. Le figure in questi pannelli, entrambi collocati agli esterni, sono poste nel contesto della composizione come cariatidi che sorreggono i due grandi pannelli sovrastanti.

La linea D è divisa in due larghi pannelli. Entrambi esprimono la realizzazione del risparmio dell'individuo così come dei membri della comunità. Nel pannello 12, una vasta figura, colorata come la bandiera americana, apre le braccia in un gesto rassicurante e generoso. Nel pannello 13, una figura costruita come una fortezza, simbolizza le realizzazioni fondamentali e la sicurezza inespugnabile.

Tutta questa descrizione esplicativa può soddisfare qualche visitatore, ma la loro soddisfazione sarebbe ben magra se essi non si lasciassero trasportare dall'impatto del disegno e del colore nell'opera d'arte, raccogliendo in tal modo il suo più immediato significato di piacere visivo.

I primi dieci minuti della mia vita

di Costantino Nivola

Vedete, è successo proprio così: la levatrice mi ha consegnato tutto rosso, come un coniglio appena sgusciato, alla giovane vicina di casa che aveva assistito al mio parto... parto del resto facile, essendo io il sesto dei figli. Si è lavata le mani nell'acqua che doveva servire al mio bagno e se n'è andata brontolando.

Adriana mi prese nelle sue grosse mani di contadina. Si sedette davanti al recipiente di terracotta pieno d'acqua riscaldata al sole e mi lavò con cura affettuosa. Dopo avermi asciugato, mi sparse di polvere di talco che lei stessa aveva ottenuto, grattugiando nel granito duro questa pietra morbida che abbonda a Orani.

Mi avvolse in una lunga benda di lino quasi rigida dalle ascelle fino ai piedi, secondo l'usanza di quel tempo. In questo modo, ordinato e lindo sereno come un piccolo morto, mi collocò accanto a mia madre, quasi accanto. Questo quasi non verrà mai superato da me (o da lei) e costituirà una bar-

I primi dieci minuti della mia vita.

Vedete, è successo proprio così: la levatrice mi ha consegnato tutto rosso come un coniglio appena sgusciato alla giovane vicina di casa che l'aveva assistito durante il parto. Questo parto del resto molto facile essendo io il sesto dei figli. Si è lavato le mani nell'acqua che doveva servire al mio bagno e se n'è andata brontolando.

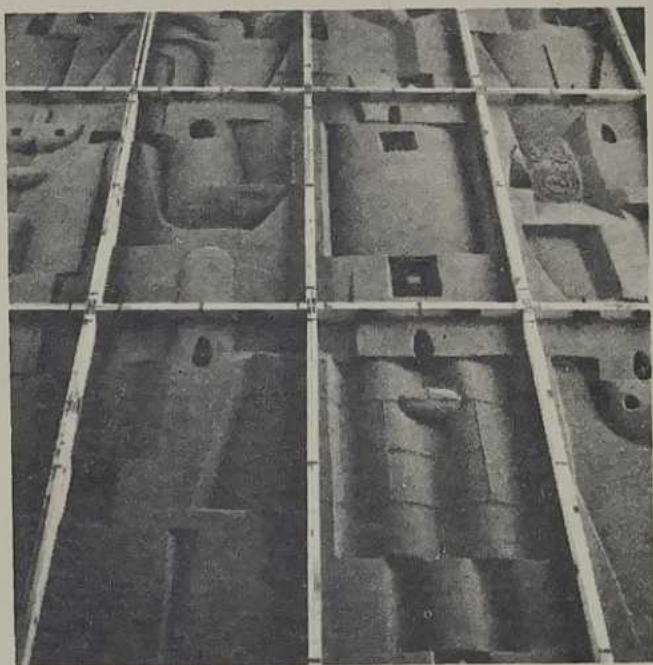


Danzatrici, terracotta, 1972

riera psicologica permanente, che si rifletterà in tutti i miei rapporti con le donne.

Mia madre aveva osservato, con tristezza e anche con ansietà, l'operare di Adrianedda. E quando questa ebbe finito, le chiese di portarle il fratellino appena più anziano di me, di qualche anno...

Questi era nato con un piede deforme e un'espressione angelica. Inoltre la madre aveva intuito che il piccolo non sarebbe sopravvissuto agli stenti e al disagio della nostra 21



Murale in cemento per il Palazzo delle Legislazioni ad Albany, 1972

condizione... Cose che devono aver contribuito a far rinascere in lei una seconda vampata di passione materna. (Mia madre dopo il primo figlio avrebbe voluto non averne altri, piuttosto che vederci soffrire la fame).

Quel giorno era stata la prima volta che l'aveva ceduto alla cura di altri: temeva — con ragione — che il fratello nato prima di lui per gelosia l'avrebbe strangolato.

Quando Adriana ritornò col bambino appena nettato e glielo mise dall'altro lato, la mamma se lo strinse vicino, lasciò andare un sospiro di sollievo e si addormentarono entrambi.

Io sentii la breve distanza che mi separava dalla madre allargarsi, distanziarsi all'infinito. Mi sono sentito solo, non
22 voluto. Ho desiderato allora (e anche spesso in seguito) can-

cellare la mia nascita e, per un processo di inversione — come in un film proiettato alla rovescia — di essere ripreso da Adriana disolto dalla benda, rimesso nell'acqua riscaldata al sole, rientrato nel grembo della mamma, riassorbito come sperma da mio padre... e da mio nonno e così via, sempre più indietro nel tempo.

Ma proprio quando l'abbandono mi è parso più totale, ho sentito altrettanto forte la sensazione che non ero solo. Dopo tutto, le mani di Adriana mi avevano lavato e accarezzato, modellandomi come un pane da festa. E ora dalla finestra della stanza entrava l'aria tiepida e con essa migliaia di suoni gradevoli, prodotti dagli uccelli, i grilli, le api... e anche dagli scoppi dei piselli selvatici e tante altre diavolerie della natura e della stagione, che in quel modo sembrava che festeggiassero la mia nascita e che mi invitassero a unirmi a loro in questa curiosa avventura che è l'esistenza.

Era mezzogiorno e mezzo, il 5 luglio 1911.

Costantino Nivola

Costantino Nivola nasce nel 1911 a Orani, in provincia di Nuoro. Nel 1935 si diploma presso l'Istituto d'Arte di Monza e nel '36 esegue delle decorazioni murali per la Triennale di Milano. Nel '37 è nominato direttore della Sezione Grafica della Olivetti.

Nel 1939 si trasferisce negli Stati Uniti, a New York.

Nel 1950 incontra Le Corbusier e ne divide lo studio, inventando una nuova tecnica di fusione (« a sabbia ») per bassorilievi.

Nel 1955 è nominato direttore del Design Workshop dell'Università di Harvard.

Dal 1957, non si contano le sue numerose esecuzioni di pannelli murali per importanti edifici pubblici, sempre in commissioni ufficiali. Notevole è in questo senso l'apporto che Nivola reca al lavoro dell'architetto, collaborando in modo creativo con professionisti celebri, da Saarinen a Stein.

Ha esposto soprattutto in America, in musei pubblici e gallerie private. Tuttavia non sono mancate le esposizioni di gruppo italiane, dalla Quadriennale romana del '50 a quella del '73. Recentemente, la sua prima « personale » romana, è stata allestita dalla galleria Marlborough. Contemporaneamente la galleria « Il segno » presentava una mostra di disegni (Chicago '68).

Nivola è dal 1972 professore onorario al Carpenter Center for Visual Arts della Harvard University e nel 1972 viene ammesso all'American National Institute of Arts and Letters.



Antoni Tàpies, gouache su carta, 1961

Il marxismo ha seguito
correttamente lo sviluppo
del figlio fino al termine
della sua infanzia.

Ma il bambino è diventato
un adolescente e il marxismo
deve recuperare il tempo
perduto per capire il figlio:
l'uomo futurantesi

UTOPIA E LOGÌA CRITICA DEL FUTURO

Conversazione
con

György
LUKÀCS

accompagnata da una

FOTOBIOGRAFIA

Rarissime immagini
inedite dal 1898 al 1971



Gli estratti qui riportati sono stati ripresi da una lunga conversazione svoltasi, in una località di villeggiatura in Ungheria, nel settembre 1969 tra György Lukács, il figliastro Ferenc Jánosy, la moglie di questi Mária Holló-Jánosy, e Jutta Matzner. Nel corso della conversazione Lukács espose diffusamente il suo punto di vista sulla « scienza del futuro »: è un punto di vista pubblicato per la prima volta in tedesco, nel n. 4, 1970, dalla rivista « Futurum ». Il futuro non ha più futuro? Il tempo gira in tondo? C'è chi ne discute. E c'è chi agisce. E chi ne discute agendo. E chi agisce pubblicando le discussioni. E agendo.

LUKÁCS: Non vi è attività umana per la quale non si ponga il problema di programmare il futuro sulla base dell'esperienza del presente. Quando, da profano, rifletto sulla « logia del futuro » provo la curiosa sensazione che si stia tentando di fare una scienza di qualcosa che, da sempre è stato presente nella attività pratica dell'uomo. Il più arretrato dei contadini, quando fa accoppiare una determinata mucca con un determinato toro, dà vita a un esperimento futurologico: basandosi sulle passate esperienze, egli si aspetta che un toro fornito di particolari caratteristiche abbia una discendenza migliore di un toro di caratteristiche diverse. Il punto è: entro che limiti esperienze primarie, esperienze senza le quali non può aver luogo alcuna attività pratica — possano essere chiamate « scienza ». La geometria, in origine, non fu che la somma di determinate esperienze dell'uomo che costruiva le sue capanne o altre cose del genere; da questo, a poco a poco si è sviluppata una scienza vera e propria. Il problema quindi è questo: fino a che punto è possibile portare la previsione e la programmazione del futuro al livello di scienza? In una certa misura ciò è senza dubbio possibile, soprattutto laddove siano presenti, nella società, tendenze statisticamente rilevabili. Vi è per esempio una forma quasi-scientifica di programmazione capitalistica del fu-

György Lukács all'età
di tredici anni



turo: ed è il sistema delle assicurazioni. Che altro è una assicurazione — sia essa assicurazione sulla vita, contro i rischi marittimi, del raccolto — se non il tentativo di registrare una tendenza statistica, trarne medie matematiche e, sulla base di esse, fornire a chi si assicura una garanzia per il futuro? Il capitalismo, cioè, si serve di una forma molto estesa di logia dell'avvenire in un campo spiccatamente economico.

JÁNOSSY: *Ma questa è solo la futurologia della estrapolazione.*

LUKÁCS: Sì, questa è futurologia basata sulla estrapolazione ed è pertanto valida solo per quanto riguarda rapporti di natura economica. È chiaro che non può esserci assicurazione che si riferisca alle emozioni di una moglie in

caso di morte del marito. Le reazioni umane della moglie di fronte alla morte del marito sono totalmente al di fuori del campo ricoperto dall'intervento assicurativo. Ho scelto come esempio la scienza dell'assicurazione, perché essa è basata su calcoli matematici ed estrapolazioni; e nel mondo di oggi i procedimenti di estrapolazione sono di uso corrente, in seguito agli sviluppi della tecnologia e alla conseguente possibilità di matematizzazione di molti problemi. Qui occorre fare una analisi critica, su nuove basi: fino a che punto tendenze rilevabili nella società, possono essere trattate con un procedimento di estrapolazione? È proprio dall'esame della nostra società attuale che si può vedere quanto limitato sia il valore del procedimento di estrapolazione, e quanto grandi

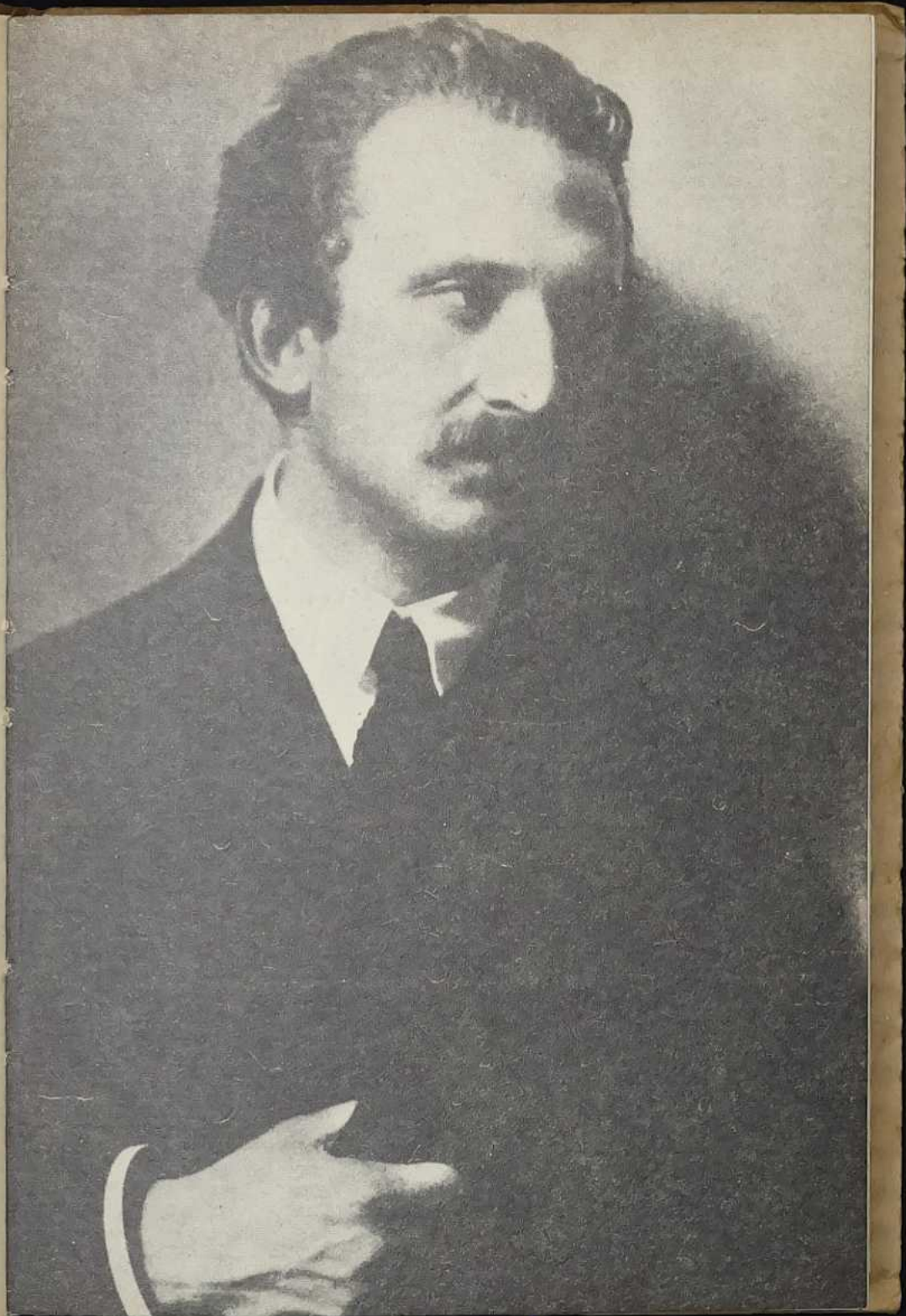
Jozsef Lukács, il padre banchiere e la madre, Adele Wertheimer



le possibilità che si produca qualcosa di imprevedibile e imprevisto. Farò un esempio: nel corso del secolo passato, gli eserciti, a causa della crescente specializzazione e tecnicizzazione, entrarono in gara su questo terreno, e tutti gli Stati Maggiori si sforzarono di approntare previsioni — mediante estrapolazione — su, per esempio, quale sarebbe stata la potenza di fuoco dell'artiglieria britannica nel 1880. L'artiglieria tedesca fu in misura notevole programmata proprio sulla base di estrapolazioni relative a quanto potente sarebbe stata l'artiglieria britannica nell'arco di dieci o venti anni. Oggi, la possibilità di una guerra nucleare ha posto la parola fine a tutto questo sistema di previsioni.

Ciò ha creato una serie di problemi completamente nuovi. Le vecchie estrapolazioni non sono più valide. Se si vuole parlare di una « scienza del futuro », bisogna mettere bene in chiaro fin dal principio, che deve trattarsi di una futurologia estremamente critica verso se stessa perché proprio a causa dell'alto livello dello sviluppo tecnologico ogni cosa può sempre mutarsi nel suo esatto contrario. Io direi che è possibile soltanto in forma abbastanza limitata la *programmazione scientifica del futuro*; e che contrariamente alle tendenze in voga oggi, è necessario dare un peso assai maggiore alla valutazione e alla discussione dell'esperienza degli uomini che alla mera estrapolazione. Quello che molte scienze affermano, e cioè che l'esperienza umana non esercita alcun peso sul pratico agire degli uomini, non è vero. Direi invece che se non si fa riferimento alla esperienza umana, perfino fenomeni così razionalizzati e altamente capitalistici come, ad esempio, il controllo del mercato da parte delle grandi industrie, non sarebbero assolutamente possibili: perché sarebbe assurdo tentare di prevedere quali merci avranno un mercato più favorevole nel futuro sulla base di semplici estrapolazioni.

JÁNOSSY: *A questo punto vorrei dire qualcosa: se partiamo da una futurologia critica, che si proponga di cambiare*



le cose, non possiamo anche interpretare l'opera di Marx in un duplice senso? Non mi riferisco qui a procedimenti di estrapolazione matematica, ma a un'extrapolazione dalle leggi del capitalismo. Per esempio, a che cosa conducono le leggi della riproduzione, del saggio medio del profitto, della concorrenza? Penso a una futurologia critica anche in altro senso; essa ha il compito di indicare, sia pure a grandi linee, cosa deve essere cambiato nella società, perché questa non si scavi la fossa con le proprie mani. A me pare che nell'opera di Marx si trovano e si intrecciano entrambi questi elementi. Una « futurologia critica » che stabilisca le basi per un consapevole processo di trasformazione, può essere ricavata mediante estrapolazione dalle leggi del capitalismo.

LUKÁCS: Non contesto che l'agire umano debba sempre tenere nel debito conto la previsione del futuro. Questo è fuori discussione. Quello che è, invece, discutibile è se la futurologia sia una nuova, autonoma scienza. Marx ammetteva il carattere scientifico di una scoperta unicamente *post fe-*

Al tempo della Repubblica Ungherese dei Consigli, 1919





Lukács nel 1919

stum. Per lui, l'anatomia dell'uomo era la chiave dell'anatomia della scimmia: possiamo seguire processi che sono giunti a completamento e, *post festum*, possiamo individuare non solo gli accadimenti di quei processi, ma anche le leggi che li governano. Ora io mi pongo una domanda che anche Marx si pose: in quale misura tali leggi sono applicabili al futuro? Per quanto mi è dato capire, Marx fa una distinzione ben netta tra due cose. Si rimprovera sempre a Marx di avere 33

scritto dieci o venti volumi sull'economia del passato e su quella a lui contemporanea, mentre quello che ha scritto a proposito del socialismo a mala pena riempirebbe dieci pagine di un libro. A mio parere questo non è certo casuale: è possibile ricavare dall'analisi della struttura fondamentale del capitalismo, determinate leggi di tendenza — a carattere però molto generale — le quali rendono possibile il superamento del capitalismo.

Per esempio: il senso di responsabilità del lavoro umano è in contraddizione col capitalismo e Marx ogni volta che vi accenna ne parla sempre in relazione al socialismo. Ma non si troverà nelle opere di Marx una sola parola sulla azione concreta da intraprendere per restituire al lavoro il suo senso di responsabilità. Marx dice solo che per rendere possibile questa svolta è necessario il raggiungimento di un alto livello di produttività del lavoro. Ma non c'è da nessuna parte neppure il più vago accenno a ciò che si deve intendere per « alto » livello di produttività, né a quanto « alto » debba essere.

Lukács e la signora Janossy (che più tardi fu la sua seconda moglie) durante un'escursione nei primi anni del loro esilio





In esilio nel 1930

In Marx non troviamo altro che una generalizzazione dell'esperienza umana, vale a dire che sarà possibile solo « *post festum* », con grande cautela e dopo un approfondito esame critico, arrivare a conclusioni inerenti al futuro — conclusioni relative a leggi di tendenza sicuramente accertate, di cui sono state individuate le basi economiche. Farò un esempio marxiano, e cioè il saggio medio del profitto. Dalla storia passata e da quello che per lui era il presente, Marx trasse la conclusione che è possibile il formarsi del saggio medio del profitto solo alla condizione che il capitale possa spostarsi da un campo all'altro. È ovvio che nella fase iniziale del capitalismo tale mobilità non era possibile e che pertanto non esisteva un saggio medio del profitto. Ora, se vogliamo trarre 35



A Ginevra con sua moglie, nel 1946

conclusioni valide per il futuro, dobbiamo accertare se le tendenze spontanee dello sviluppo capitalistico sono tali da agevolare o da ostacolare la mobilità del capitale. Se le difficoltà saranno maggiori e il capitale investito rimarrà rigidamente immobilizzato in un dato settore, ovviamente non

si avrà nessun saggio medio del profitto. Marx non ha mai affermato che lo sviluppo del capitalismo ha creato per l'eternità il saggio medio del profitto, ha soltanto spiegato le condizioni economiche occorrenti per il verificarsi del fenomeno.

Ciò che oggi viene chiamata scienza del futuro, è un aspetto necessario di ogni scienza e attività umana. Ma non credo che queste operazioni previsionali disinserite dai rispettivi contesti, possano essere costituite in scienza a sé stante. Non esiste una futurologia a sé stante nel senso in cui si può parlare della matematica, della geometria, della fisica o dell'economia come di scienze autonome. In ogni scienza umana vi è un elemento futurologico, che corrisponde alle leggi di sviluppo di quella scienza. A questo elemento si dà oggi molta importanza, perché da un lato, nei paesi socialisti una economia pianificata presuppone ovviamente la capacità di fare previsioni; d'altro canto — e in ciò concordo con Galbraith — si deve comprendere ed ammettere che

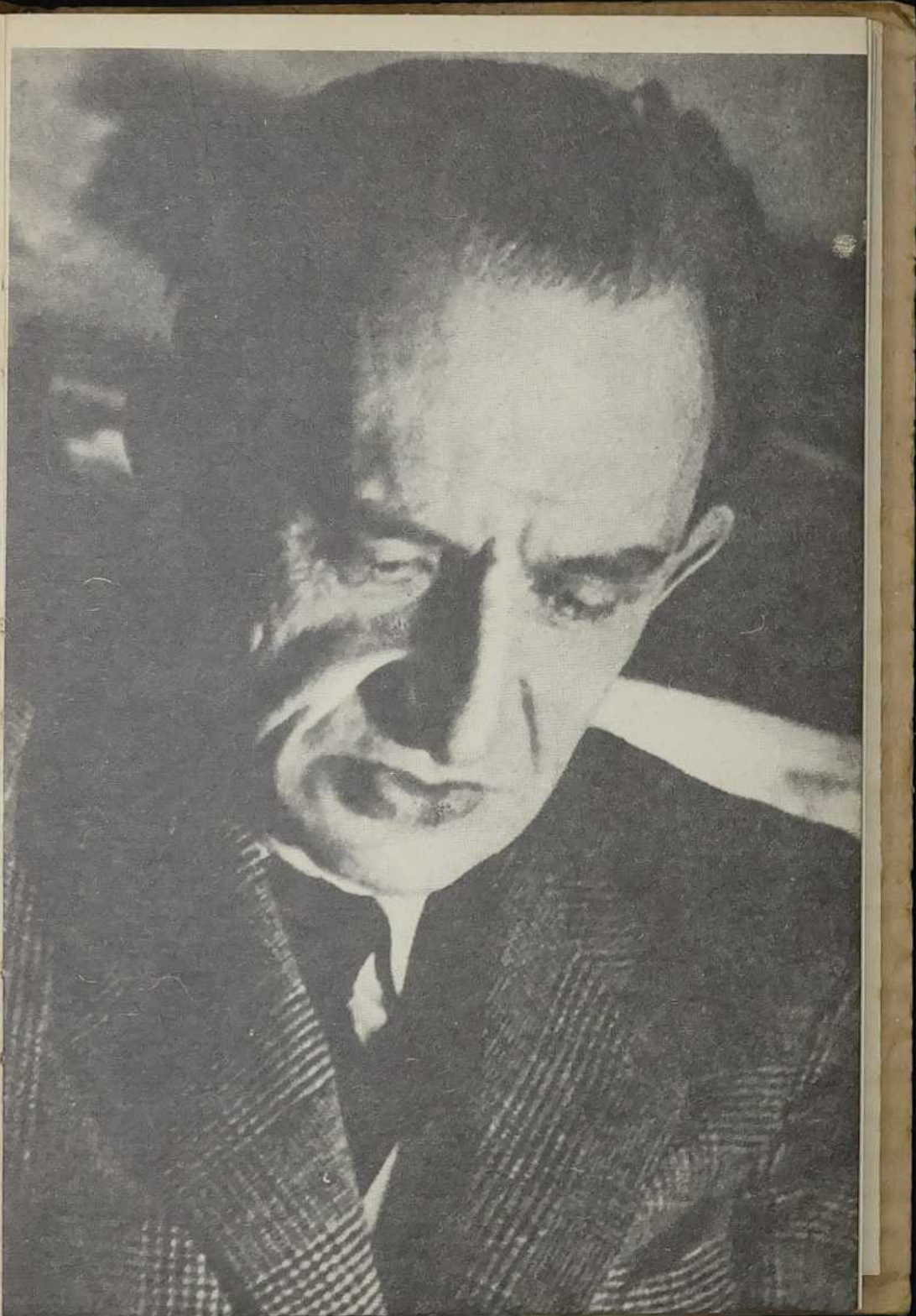


In Ungheria nel 1948

l'attuale economia capitalistica è tutto l'opposto del dominio delle leggi di mercato quale si verificava nel secolo scorso, nel senso che si è instaurata, attraverso la manipolazione del mercato, una sorta di economia pianificata. Ciò significa che nell'attività economica sono sempre più presenti elementi di futurologia. È però cosa ben diversa, riconoscere e analizzare la presenza di elementi di futurologia in ogni scienza — oppure trascegliere questi elementi per farne una scienza autonoma. E' ovvio che la matematica ha una funzione molto importante in ogni scienza; e che vi sono però anche leggi puramente matematiche che sono indipendenti dal fatto che uno le applichi all'economia, alla fisica o alla chimica. Il punto ora è se ci sono — e se possono esserci — tesi futurologiche tali da poter essere applicate indifferentemente al campo dell'economia e dell'astronomia, e dalle quali si possa però anche sviluppare una scienza autonoma. Secondo me, questo interrogativo è una premessa metodologica inevitabile se si vuole parlare della futurologia come di una scienza.



Lukács al principio del '50





40 Con Thomas Mann e Johannes R. Becker alle celebrazioni schilleriane di Weimar nel 1955

MÁRIA HOLLÓ-JÁNOSSY: *I futurologi non si considerano cultori di una disciplina scientifica separata, ma lavorano con una metodologia interdisciplinare.*

Ora, non sarebbe forse possibile — come per la storia, che opera anch'essa con una varietà di metodologie — parlare di una « scienza della storia dell'avvenire » senza pretendere (come fanno certi logi del futuro) che la futurologia abbia una metodologia sua propria?

LUKÁCS: C'è però una grande differenza. Ogni storia — qualunque sia l'oggetto che essa prende in esame, l'astronomia, per esempio, o la geologia — si fonda concretamente sull'esistente. Dal punto di vista marxista, la storia è il regno della irreversibilità dei processi. Tutte le teorie sulla storia, fiorite nel secolo scorso, per esempio quella di Dilthey o quella di Rickert, riducendo la storia a storia dell'uomo, approdano all'irrazionalismo perché contrappongono meccanicamente la « razionalità » della natura alla « irrazionalità » della storia umana. Si rende così necessario far combaciare



A Weimar, nel 1955



Gertrud e György Lukács, in un periodo tra il 1958 e il '63

storia e coscienza della storia. Io invece concordo con la tesi di Marx, che la geologia o il Darwinismo debbono essere considerati anche sotto il profilo di scienze storiche, benché non ci sia traccia di consapevolezza nella geologia, per esempio.

Volendo sintetizzare gli elementi futurologici presenti nelle scienze più diverse, si può in realtà prendere come base unificante solo il concetto, generalissimo, che « ci sarà un futuro ». Su quali fatti dell'esistente — che è il dato comune all'astronomia, come alla storia della letteratura — può basarsi la futurologia? Nel presente non siamo in grado di individuare un tale principio generale di esistenza del futuro; possiamo dire solo — e questo ci riporta alla storia — che il futuro, per quanto ci è dato prevedere, sarà altrettanto irreversibile in ogni campo quanto il passato. Nella misura in cui il futuro si trasforma in passato, appare chiaro che esso è la continuazione dell'irreversibilità del processo storico. Perciò io mi attengo al punto di vista che non vi può essere nessuna singola scienza nella quale non vi siano elementi di futurologia; dubito solo del fatto che sia possibile

Durante un'intervista
qualche tempo dopo
il '58



identificare la futurologia come scienza a sé stante così come si può fare per la matematica e la geometria, l'epistemologia e la logica.

JUTTA MATZNER: *Questo problema riguarda l'oggetto della futurologia, cioè il fatto che il campo d'azione della futurologia non può essere precisato esattamente.*

LUKÁCS: Sì, la futurologia è sempre legata all'oggetto concreto e pertanto alla storicità, alla irreversibilità nel campo di cui intendiamo occuparci. Questo campo può essere naturalmente l'intera società. Prendiamo per esempio, l'astronomia: da quando si sono fatti i primi passi sui problemi dell'astronomia o della fondazione della scienza nucleare, abbiamo visto che i corpi celesti da noi osservati sono composti di materia variamente formata. Non è escluso naturalmente che in essi si verifichino processi irreversibili e che una volta individuata la composizione molecolare di una stella non si possa formulare una ipotesi futurologica, relativa cioè alla direzione nella quale si svilupperà in quella stella la trasformazione della materia. Questo costituirebbe una specula- 43

zione futurologica nell'ambito dell'astronomia. Ma non riesco a vedere nulla di comune tra l'esame delle possibilità di trasformazione della materia in una stella fissa e il possibile sviluppo, ad esempio, dei popoli africani.

JÁNOSSY: Io penso, tuttavia, che si possa fare una considerazione anche se sotto un profilo molto generale. Esaminando un processo storico, si può osservare che questo processo irreversibile ha, per esempio, la caratteristica di rafforzarsi; che si rafforza sempre di più fino a quando arriva a un punto nel quale si trasforma nel suo contrario e comincia a distruggere le sue stesse condizioni di esistenza. Questo è già un fatto riscontrabile per il capitalismo. Cioè si può esaminare il passato dal punto di vista della futurologia, al fine di stabilire quali processi possano essere sottoposti a un procedimento di estrapolazione, in quale misura, e per quale periodo, dal momento che le leggi che li regolano hanno operato efficacemente nel passato. D'altra parte, si può anche stabilire quali processi siano di così breve durata (per esempio per cause accidentali) che per quanto li concerne è possibile procedere col metodo della estrapolazione solo per brevissimi lassi di tempo. La possibilità di influenzare il corso delle cose, la possibilità o meno di estrapolazione è una questione generale. Ma per quanto riguarda gli esempi dell'astronomia e dei popoli africani, diventa chiaro in che misura la possibilità di estrapolazione dipende dall'oggetto. Credo che la definizione della misura in cui è possibile procedere mediante estrapolazione nei confronti di processi diversi potrebbe forse darci un principio pratico generale della futurologia, il che sarebbe meglio che limitarsi a dire: questi processi sono irreversibili. Cioè, sono irreversibili sì, ma hanno ognuno un diverso grado di costanza.

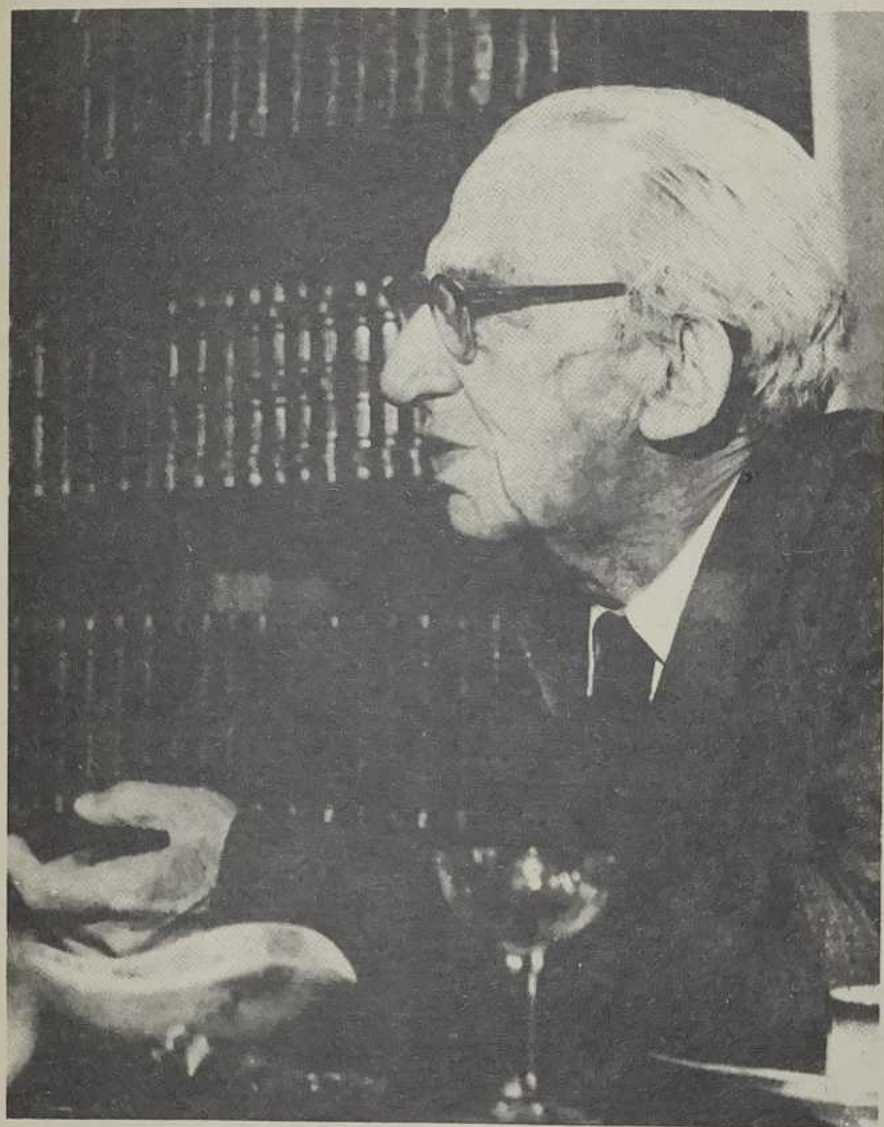
MÁRIA HOLLÓ-JÁNOSSY: C'è ancora un altro aspetto. Vi sono processi sociali ed economici che possono essere individuati e previsti, ma sui quali solo raramente è possibile influire; tendenze quali il declino del lavoro manuale pe-



sante, o la diminuzione della forza lavoro impiegata in agricoltura; tendenze generali che si verificano, indipendentemente dal sistema, in conseguenza dello sviluppo tecnologico, sociale ed economico. Poi vi sono gli effetti collaterali, per lo più negativi, e che sono oggetto di tanta attenzione, di queste tendenze generali: per esempio l'inquinamento dell'ambiente, il rumore ed altri fenomeni negativi che accompagnano l'urbanizzazione, e che, se non possono essere eliminati, possono però indubbiamente venire limitati. Tra due estremi, vi sono, in quasi tutti i campi dello sviluppo, zone nelle quali il futuro può senz'altro essere influenzato, per esempio nel campo della conoscenza, della educazione e della cultura. Dovrebbe essere compito della futurologia scoprire i possibili margini per tali trasformazioni coscienti. Ma per far questo è necessario innanzitutto individuare le tendenze obbiettive — quelle positive come quelle dannose, anti-umane — di cui si è parlato e che ben difficilmente possono essere contrastate, e stabilirne la portata.

Eri solito dichiararti d'accordo con Marx che vi sono in effetti soltanto tre tendenze generali che hanno un peso per il futuro dell'umanità e cioè il crescente dominio dell'uomo sulla natura, la riduzione del tempo di lavoro necessario per la riproduzione della forza lavoro, e l'integrazione dell'umanità. Se si prendono come base queste tre leggi di tendenza si possono già trarre da esse determinate conclusioni: per esempio, nel campo della pianificazione dell'istruzione occorre basarsi sulla previsione che il tempo speso nel lavoro diminuirà e il tempo libero aumenterà. Con lo stesso criterio si dovrà procedere anche — se tutto va bene! — nella pianificazione economica a lungo termine. In questo senso, pensano tutti « futurologicamente ».

LUKÁCS: Quello su cui mantengo un certo scetticismo, è soltanto la futurologia come scienza a sé stante. Devo ammettere che sono molto scettico nei confronti di numerose nuove scienze. Mi scuserai, Jutta, se tiro fuori un vecchio esempio: nel secolo XIX, Comte e Taine separarono la sociologia dall'economia, contrariamente all'impostazione non



Intervistato nel 1967

— i vecchi economisti che erano senza alcun dubbio, economisti e sociologi insieme. Questa, secondo me, è una via completamente sbagliata. Una sociologia non basata sull'economia è una sciocchezza. Non è vero che esista una scienza separata della sociologia; la sociologia è un aspetto di una corretta indagine economica *totale* della realtà. Comprendi ora il perché del mio scetticismo? Come sono scettico nei confronti della sociologia come scienza separata, così vedo con timore la possibilità che si sviluppi oggi una specifica scienza della futurologia. Ma voglio precisare che sebbene io neghi che la sociologia sia una scienza separata, sono invece favorevolissimo all'indagine sociologica. Non si tratta di affermazioni contraddittorie e non vorrei essere frainteso su questo punto: non cesserò di dichiararmi scettico sulla futurologia come scienza, ma sono d'accordo con le indagini futurologiche.

JUTTA MATZNER: *È certo problematico parlare della futurologia come di una scienza in senso stretto, perché, come si è detto, il suo oggetto, cioè la dimensione del futuro è così difficile da afferrare, e a questo si collegano i problemi di ordine metodologico di cui hai fatto cenno. È difficile parlare della futurologia come di una disciplina monolitica, perché l'indagine sul futuro è di per sé un fatto troppo differenziato ed eterogeneo, soprattutto per quanto riguarda le implicazioni politiche che comporta e i suoi obbiettivi dichiarati. Bisogna combattere quelle scuole di futurologia, che presentano questa materia come una scienza innocente, ma in realtà mirano a mantenere nel futuro le attuali condizioni politiche e sociali. In questo caso viene a mancare il momento dell'alternativa, quel momento della trasformazione qualitativa attraverso la prassi, di cui parla Marx.*

LUKÁCS: In questo sono completamente d'accordo con te. Scusatemi se torno all'esame del passato; non dobbiamo dimenticare che quando si verificò il declino del feudalesimo e, dopo il Rinascimento, si sviluppò il movimento illuminista, esistevano due tipi di impostazione filosofico-scientifica. L'una, derivante dalla Scolastica medievale, riteneva



Con la sorella Maria, moglie di David Popper all'Hotel Gellért di Budapest nel 1968

che il mondo, creato da Dio, fosse mosso dalle leggi della divina provvidenza; dall'altro canto l'Illuminismo, invece, gradatamente veniva scoprendo i motivi terreni, immanenti ed autonomi, che trasformano la società. Voglio prendere come esempio le teorie economiche che si svilupparono nell'età a cavallo fra il XVII e il XVIII secolo. Non c'è dubbio che a partire dall'economia di William Petty si può constatare lo svilupparsi di una analisi futurologica della società borghese. E sarebbe assurdo negare la presenza di una infinità di elementi futurologici nelle opere di Holbach, Helvetius, Diderot, Rousseau, Voltaire e altri che, attraverso la analisi della società feudale in declino e del nascente capitalismo, cercavano di individuare una serie di fattori permanenti, importanti per gli sviluppi futuri. Oggi possiamo renderci conto di come essi avessero afferrato il senso di molte cose e avessero invece trascurato la realtà di molte altre. 49

JUTTA MATZNER: *Questa serie di fattori permanenti ha valore di esperienza accumulata: e senza la registrazione e la valutazione delle esperienze la futurologia è chiaramente impossibile. Ma è importante scegliere se l'orizzonte della ricerca sul futuro debba essere limitato a quelle esperienze che possono essere prese in considerazione ai fini della stabilizzazione del sistema attuale, o se debbano essere prese in considerazione anche quelle esperienze che chiamano in causa le strutture della società e particolarmente quelle strutture che sono in contraddizione con un avvenire di democrazia. Una futurologia critica dovrebbe scegliere questa seconda via.*

LUKÁCS: Senz'altro. Ogni volta che, nella storia dell'umanità, formazioni sociali opposte si sono combattute, il dilemma si è posto. Ecco perché ho citato l'Illuminismo: in quel caso il dilemma prende una forma estremamente chiara. Oggi naturalmente l'alternativa è tra capitalismo e socialismo e da ciò non si può prescindere. Credo che la futurologia non debba soltanto proporsi di prevedere come sarà il futuro, ma debba anche occuparsi di sapere cosa dobbiamo fare per rendere possibile il futuro che desideriamo. Ecco che qui il problema si sposta nuovamente dall'ambito della metodologia scientifica a quello della pratica politica.

MÁRIA HOLLÓ-JÁNOSSY: *Forse si può applicare alla futurologia critica la undicesima tesi su Feuerbach: quello che importa non è interpretare il mondo ma trasformarlo.*

Ma lasciarmi aggiungere una parola sul tuo scetticismo nei confronti della futurologia come scienza; in realtà è solo la futurologia borghese che vuole essere considerata tale. Galtung lo ha chiarito molto bene a Kyoto quando ha detto: la futurologia borghese che sostiene di non essere ideologica ma scientifica perché si avvale del metodo delle scienze sperimentali e naturali — proprio questa futurologia « previsionale », che pretende di essere obbiettiva e al di sopra delle ideologie — è invece ideologica, perché estrapola il futuro sulla base del sistema di valori attuale; a questa futurologia si deve contrapporre una futurologia « prescrittiva », che si

50 *ponga l'obbiettivo di contribuire alla creazione del futuro*



Da sinistra: János Kádár, Lukács, la signora Gyula Hevesi, Zoltán Szantó, Sandor Nogradi presenti al conferimento dell'Ordine della Bandiera Rossa del Lavoro nel 1969, 50° anniversario della Proclamazione della Repubblica ungherese dei Consigli.

sulla base di determinati valori. Con ciò Galtung perorava la causa di una futurologia che non è scienza ma politica attiva.

LUKÁCS: Bisogna a questo punto chiarire una questione di terminologia: è errato ritenere che l'ideologia sia una specie di falsa-scienza a carattere soggettivo. Marx ha dato una definizione dell'ideologia. Lo sviluppo economico della società fa nascere determinati problemi e l'ideologia assolve al compito di portare tali problemi al livello di consapevolezza per poterne affrontare la soluzione. Non c'è contraddizione tra scienza e ideologia; la ideologia può essere scientifica o non scientifica; la scienza può in certe circostanze essere ideologica o no.

MÁRIA HOLLÓ JÁNOSSY: *Ma Galtung non ha usato il ter-* 51

mine ideologia in senso peggiorativo. Egli intendeva dire piuttosto che una futurologia prescrittiva è coscientemente ideologica e valutativa.

LUKÁCS: Non dimentichiamo che le più grosse battaglie ideologiche si sono combattute negli ultimi secoli nel campo della scienza. L'interrogativo se avesse ragione Copernico o Tolomeo fu per secoli un problema ideologico per il quale la gente veniva bruciata, impiccata o decapitata. Non si può mai prevedere quando da una ideologia si svilupperà una scienza. Vi sono stati tempi nei quali le battaglie ideologiche si sono combattute con argomenti scientifici. Nel Medioevo esse si svolsero sul terreno della religione e della teologia, mentre nel Seicento si combatterono già sul piano della



52 Gli archivi di Lukács sono conservati a cura dell'Istituto di Filosofia dell'Accademia delle Scienze nel suo vecchio appartamento al Belgrad Rakpart, 2, Budapest V

scienza. Questo è ancora più vero oggi. Per esempio, da Gehlen a Spengler, è stato continuamente posto il problema della « fine della storia »; e questo non è altro che ideologia, vale a dire l'espressione del desiderio di manovrare la borghesia al fine di conservare l'assetto attuale come eterno.

JUTTA MATZNER: *Come definiresti il rapporto tra utopia e futurologia?*

LUKÁCS: Le utopie nascono nei periodi di crisi più acuta, quando si crea una costruzione morale-intellettuale irrealistica e la si proietta nel futuro. Il lato più solido di una utopia è la critica delle condizioni dalle quali ha tratto origine; ma l'utopia non può diventare realtà in quelle condizioni sociali. Nelle vere e proprie utopie — Marx lo vide chiaramente



Lo studio di Lukács

per quanto riguarda l'epoca sua — mancano tutti i fattori che permetterebbero ad esse di trasformarsi da semplice idea in realtà. Il socialismo non è un'utopia perché, come dice Marx, esso nasce dallo sviluppo reale delle forze produttive e non è una idealità in contraddizione con la realtà. Marx per esempio ha scritto nella « Critica al Programma di Gotha » che la società socialista avrebbe continuato a conservare un gran numero di elementi di capitalismo. Marx non partiva dalla condizione socialista, ma vedeva quest'ultima come il risultato di uno sviluppo destinato a verificarsi per necessità irreversibile e che, a un certo punto, avrebbe offerto la *possibilità* di una rivoluzione socialista.

C'è poi il metodo marxiano della analisi *post festum*, per mezzo del quale si possono individuare certe tendenze; e questo ha a che fare con quello che oggi viene chiamato futurologia. Ma la futurologia non deve essere confusa con l'idea di una previsione scientifica avulsa dalla pratica politica. È solo attraverso le previsioni che si può influire sulla realtà a cambiarla. Io sostengo che non si cercano le cause delle cose se non si vuole modificarle. Non è certo un caso che *Futurum* abbia dedicato un numero ai problemi della pace. La guerra e la pace sono due momenti fondamentali della vita sociale. È qui ovviamente che le cause dei conflitti possono essere identificate.

JUTTA MATZNER: Bloch ha parlato in Neues Forum della futurologia come di « un surrogato borghese del Marxismo ». La futurologia borghese che è fondamentalmente una strategia per prevenire crisi che possono mettere in pericolo l'esistenza della borghesia, deve perciò cedere il posto al marxismo che contiene elementi di previsione e di attività politica.

LUKÁCS: Qui siamo alla vecchia questione della superiorità del marxismo. Se il marxismo è superiore alla sociologia e alla storiografia borghese nell'analisi della società contemporanea e degli sviluppi che hanno portato a questa società, ne consegue che sarà anche superiore come futurologia. Le due cose non possono essere separate. È la vecchia
54 storia della madre che conoscendo il proprio figlio da quando

è nato, sarà in grado di prevedere lo sviluppo di questi meglio del figlio stesso. Credo che la differenza tra il marxismo e la scienza borghese si possa definire in questo modo: la società borghese non conosce realmente se stessa. La scienza borghese sa meno del marxismo sulle leggi di sviluppo che hanno creato questa società; perciò sarà inferiore al marxismo in tutti i problemi della futurologia.

JÁNOSSY: *Fermiamoci all'esempio del figlio. Il marxismo ha seguito correttamente lo sviluppo del figlio fino, diciamo, al suo decimo anno di età, ma poi ha pensato che si sarebbe fermato per sempre ai dieci anni. Non si è accorto che il bambino è diventato nel frattempo un adolescente e perciò non riesce più a capirlo. Il marxismo deve riguadagnare il tempo perduto — dai dieci anni alla pubertà — e solo così sarà superiore alla scienza borghese.*

LUKÁCS: Sono perfettamente d'accordo con te su questo punto, perché è proprio quello che ho rivendicato costantemente da vent'anni. Trovo assolutamente ridicolo che ci sia ancora qualcuno che vuole spiegare la realtà dell'America di oggi, rifacendosi direttamente al saggio di Lenin sull'imperialismo scritto nel 1914. Nel periodo di Stalin, abbiamo mancato di elaborare una analisi delle nuove forme del capitalismo. Fintanto che non ci sarà una tale analisi non saremo veri marxisti. Devo perciò correggermi: Bloch avrebbe ragione nel caso di un autentico marxismo, ma non ha completamente ragione per quanto riguarda il marxismo attuale; sebbene, per molti versi, anche il vecchio marxismo sia superiore alle teorie borghesi. Soltanto quando avremo approfondito, secondo il metodo scientifico marxista, lo studio dei mutamenti avvenuti nel capitalismo nelle ultime decadi saranno possibili previsioni fondate. Purtroppo questo non è stato ancora fatto. Ci sono singole ricerche qua e là, ma non esiste ancora una teoria del neo-capitalismo.

Traduzione di Laura Pontecorvo

IL DOPO-BRECHT continua

7 giovani poeti
di
BERLIN-OVEST

presentati e tradotti
da *Alberto SCARPONI*

Yaak KARSUNKE

Johannes SCHENK

Klaus STILLER

Volker Von TORNE

Peter SCHNEIDER

Nicolas BORN

F. C. DELIUS

IL DOPO - SESSANTOTTO
comincia

Loro insistono a dire che West-Berlin non è la Bundesrepublik, che la Berlino occidentale ha caratteri propri, non solo perché lì governa il borghomastro e a Bonn il cancelliere federale (Adenauer o Brandt che sia), ma perché in realtà le condizioni socioeconomiche, la vita morale, la prospettiva culturale della popolazione che vive lì sono altre e diverse da quelle della Germania (ancora) capitalistica, come pure della Germania (già) socialista. Una situazione di frontiera, dunque, ma priva dei connotati di baldanzosa aggressività quasi sempre inerenti a stati d'animo di questo tipo. Piuttosto, anche se indubbiamente una ricerca di sé, una negativa volontà di distinzione è viva e percettibile nelle giovani coscienze berlinesi (occidentali), contro il gommoso pregiudizio che vuole questa metropoli identica a Monaco o Amburgo, anzi vetrina della loro civiltà, piuttosto questo essere-altro o non-essere viene rivalutato in una condizione umana esemplarmente periferica, ma proprio perciò adatta a guardare lucidamente l'amaro stato dei fatti.

I giovani operai, impiegati e professionisti trovano poco o niente lavoro a Berlino-ovest e vengono risucchiati dall'enorme fame di braccia e cervelli del capitalismo tedesco; i giovani intellettuali, per converso, vi trovano il modo di non imbracciare il fucile, di non servire in uniforme la capitalistica patria germanica di sospetta memoria e tradizione, così la città è oggi dominata da giovani occhi che osservano cerulei e fermi il volto vecchio e la vetrina colma di estetiche ipocrisie della Germania borghese, mentre lanciano di là del muro sguardi pieni di rispetto, attesa e incomprensione. Non per nulla qui nasce la mitologica umanità di Dutschke fatta di eclettismo, ricerca e nuda ribellione: contro la violenza dello Stato borghese, dei valori borghesi, della cultura borghese: insomma una denuncia, una critica, anche se tende a manifestarsi come critica delle armi o, più precisamente, dell'azione.

Negli anni che ruotano attorno al sessantotto emerge frattanto a Berlino-ovest una nuova generazione di poeti nutrita di quest'humus specifico. Poeti di lingua tedesca, e quindi collegati alla tradizione culturale e alla realtà della Germania, ma polemicamente. Anche quando si rintraccia in essi in qualche modo un proseguimento di quella poesia politica, o sociale, o d'intervento, che ebbe fra i suoi autori per esempio il grande Heine o Georg Herwegh, anche lui amico di Marx (non so, l'uso qua e là di modi stilistici semplici e popolari, per lo più in chiave ironica), a ben guar-

dare il rapporto d'ascendenza risulta appena formale. E neppure Brecht, la cui ombra comunque sovrasta il campo d'operazione di questi giovani, viene accettato in blocco: troppo rigoroso e presente il suo marxismo per chi ama prendere di petto i fatti, magari alla plebea, senza eccessive mediazioni ideologiche o teoriche, al massimo dialettizzandoli con un pizzico di (patetico?) umanesimo. Piuttosto vi si sente chiaro l'influsso delle cose che vengono dall'America (non bisogna dimenticare che Berlino-ovest è una città d'occupazione soprattutto americana) con il loro aroma pragmatico. In ogni caso, anche se non tutto è socialismo in questa poesia di cose e di persone, talvolta l'ironia, talaltra l'amarezza nuda e cruda spingono costantemente alla denuncia dei fatti attuali, all'azione contestatrice e, con una semplicità oggi straordinaria, all'attesa d'un futuro migliore.

Ma un tratto sembra caratteristico e comune al di là delle differenze personali: una visione della società borghese quasi depurata da elementi accidentali. Pare senza storia la condizione umana trasmessa da questa poesia, l'homo capitalisticus nella sua essenzialità di essere fisicizzato, picchiato, minacciato, ricercato, terrorizzato, economicizzato, privo di sé, impotente e capace, al massimo, di sognare il futuro, non di costruirlo. Il modello alternativo qui può essere soltanto l'umano, il superiore Rudi, figura d'uomo innocuamente scandalosa in un mondo di tetri adattamenti senza via d'uscita. Non che manchino gli spiragli, anche se spesso mediati e quindi velati dall'ironia, ma il tono di fondo è senz'altro quello che nasce dall'osservatorio privilegiato (e limitato) di Berlino-ovest, quasi terminale di una società capitalistica ripercorsa a volo d'uccello, con qualche sosta su punti drammatici, su centri nevralgici, e tuttavia priva, in questa interpretazione, del contraddittorio, magmatico, dialettico tortuoso fluire reale della vita quotidiana da cui solo può sorgere un giudizio corretto e una prospettiva reale. Si tratta certo di un limite, che però è non solamente, com'è ovvio, legittimo, ma perfino utile, quando produce questo modo di far poesia: un modo forse nemmeno nuovo, ma che piace per la sua coerenza nella tensione verso le cose e gli uomini del giorno d'oggi.

a. s.

Yaak KARSUNKE

KILROY ERA QUI

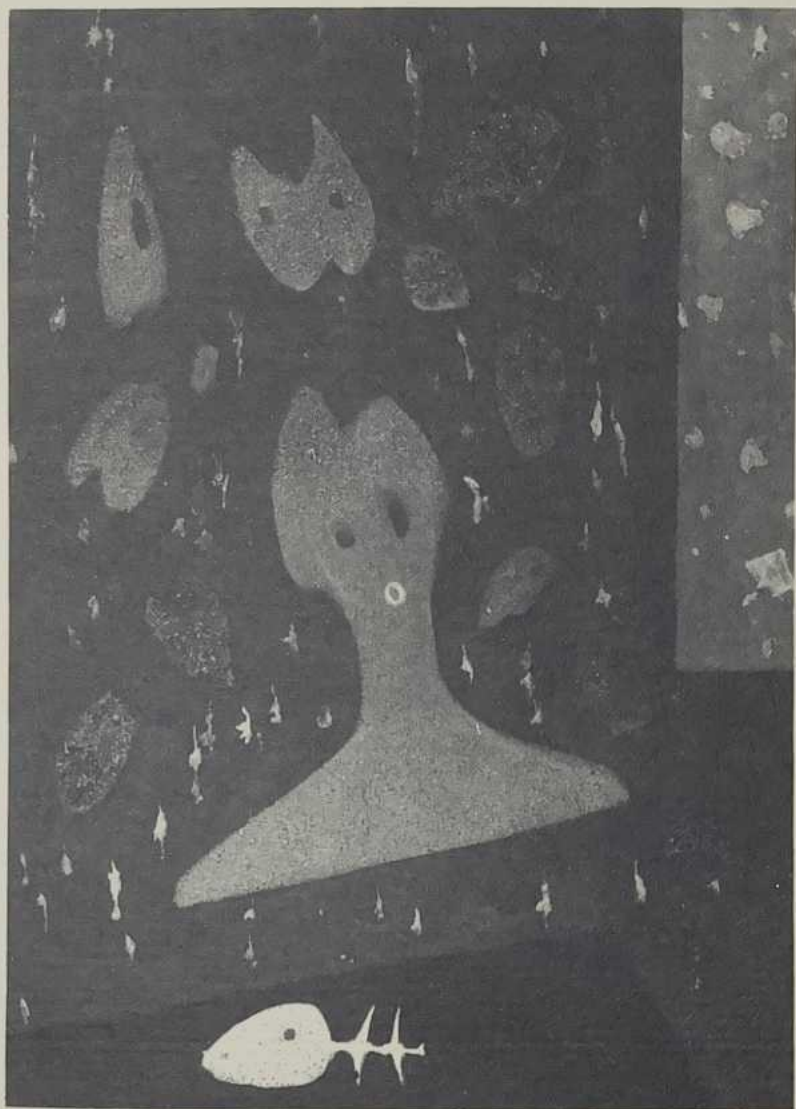
quando avevo 11 anni c'era

« Kilroy is here »

sui muri scoppiati

sulle colonne abbattute

58 sui tavoli delle bettole nei cessi



Franco Villoresi, Claudia e lisca di pesce, 1972

gli americani scrivevano
questo dappertutto

quando avevo 11 anni portavano
le mie sorelle gonne rosse
il cerchio bianco con la croce
quattro volte spezzata
mia madre stessa l'aveva
staccato & bruciato
adesso c'era Kilroy

quando avevo 11 anni era
finita la guerra & « Hitler kaputt »
come le case le finestre gli ebrei
& germania (che cos'era?)
invece era venuto Kilroy
c'insegnava la pallacanestro
& gomma da masticare & cocacola

quando avevo 11 anni imparai
da Kilroy parole come fairness
& democrazia
slogans come mai più guerra
m'insegnò il jitterbug
& perfino con sonetti di Shakespeare
anche l'accento di brooklyn

quando avevo 11 anni erano
queste tre auree parole
« Kilroy is here »
belle quasi come le tre parole
della french revolution
di cui egli narrava
libertà & eguaglianza & fraternità

quando avevo 11 anni mi avevano
dato un'educazione sbagliata
i miei genitori
Kilroy se ne preoccupava
mi spiegava i diritti dell'uomo
& carta dell'onu

60 mi rieducava

quando avevo 11 anni
Kilroy era il migliore
amico che io avevo
la sua casa mi era aperta
nella sua cantina
ascoltavo jazz & Strawinsky
& non più sirene

: molto di questo era passato
— anni più tardi —
quando Kilroy salì sull'aereo
lo caricò di napalm & sparì
adesso sta sulle pagode
& suoi resti affumicati di villaggi il
« Kilroy is here »

— noi
siamo gente divorziata

Franco Villorosi, Lisa '73



MATTI CAMBIA LA RUOTA

Io siedo al margine della strada
L'autista cambia la ruota.
Io non sto bene nel posto da cui vengo
Io non sto bene nel posto verso cui vado.
Perché guardo il cambio della ruota
Con impazienza?

BERTOLT BRECHT

mentre io smonto la gomma
il principale si spaparacchia sul prato, guarda continua-
mente qui.

tu sei l'autista e aspetti ore intere, perché
lui diventa nervoso se per una volta
deve aspettare me? se il guasto
gli porta via troppo tempo: lui
potrebbe anche aiutarmi

Johannes SCHENK

POSSO FARE QUESTO

1

Posso prendere la bandiera rossa, andare per strada,
dire a operai:

vedete è una cosa buona, non fatevi
arrostire del tutto. Tirate fuori gli occhi:
dagli altiforni dalle filande
macchine per cappelli fabbriche di piume
fabbriche per costruire apparecchi che vi
sostituiscono.

Posso solo per divertimento arrampicarmi su un fumaiolo
e non per divertimento buttare giù volantini,
ma io soffro di vertigini.

62 Posso istruire bambini, dice il mio vicino,

i bambini a casa:
Viva la rivoluzione dei bambini.
Vedete è una cosa buona!

Viva la rivoluzione!
dico io e alcuni operai dicono sì
qui
ma troppi non senza legnate mi lasciano
andare e picchiano a quattro mani
come a casa
i loro figli.

2

La televisione si dirige
sul viso del potente signore
che è
per un minuto compassionevole fino alle gengive.
E dopo si mangia alla cinese.
E si minaccia
germogli di bambù e bambini, capanne e buoi,
campi di riso e scimmie, insetti e banani,
le coppie innamorate con le punte delle dita,
l'intero Vietnam l'intera Cina di stipare nelle loro pance.

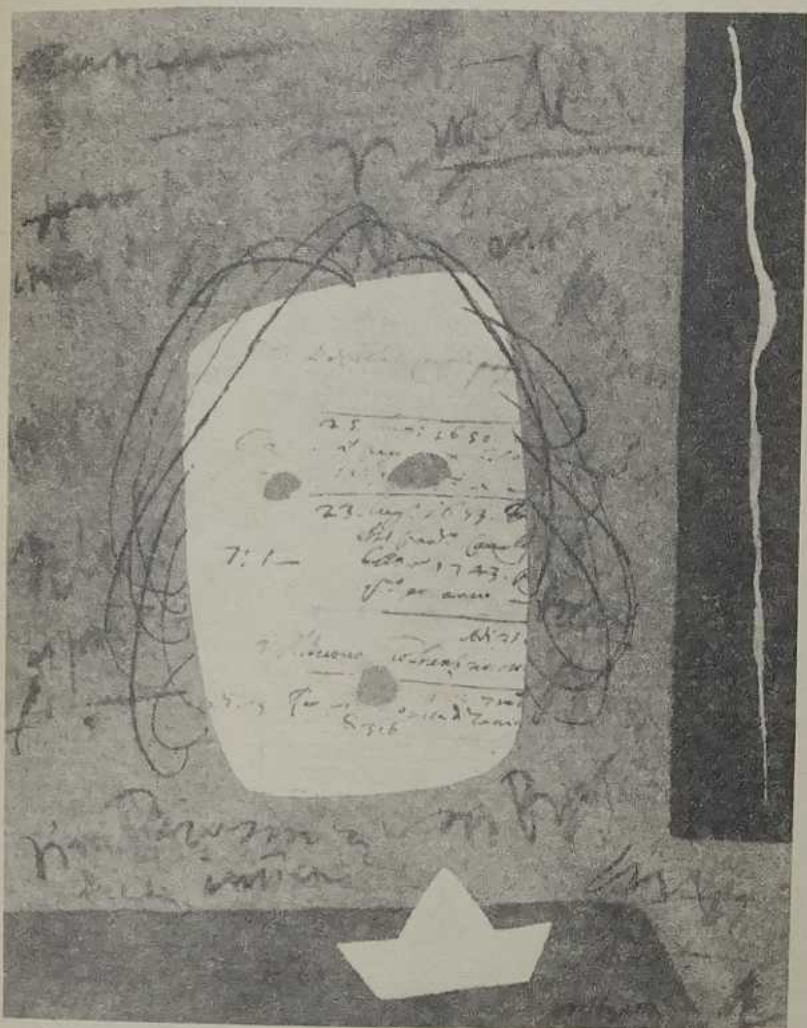
Allora io posso dire: La luna è divenuta piccola,
la bandiera rossa l'avvolgerà.
Nel museo delle cere gli ultimi oppressori
compassionevolmente sono guardati dai poveri.
In un mondo dove **un solo** stomaco non divora tutto,
e ognuno può prendersi tutto.

IN QUESTA RIDICOLA CITTA'

Berlino 1968

Qui sull'angolo c'è un venditore di piroscafi,
qui si viaggia per via diretta verso un posto, qui nessuno è
ridicolo, e clowns e acrobati si buttano giù
come budino
dalle finestre ben osservate durante la siesta.

Le auto rosse sono veloci, perché sono rosse?
 Affinché la gente non veda che cosa giace lì di rosso.
 Qui sull'angolo c'è un venditore di musica, tondo e
 ubriaco di note agli angoli tra polli e galli.
 Cricra,
 qui qualcuno ha paura, uno di balbettare,
 l'altro della squadra omicidi,
 delle catene degli orologi e del manicomio, che sciogla
 [le sue funi
 lentamente nuota via e dà nell'occhio al poliziotto,
 che allunga il braccio, perché tutti vadano
 dove lui vuole,
 dà nell'occhio ai poliziotti, che prendono i manganelli
 e menano
 dove vogliono loro. Nel punto che vogliono loro.
 Le strade sono strofinate di fresco da vecchi,
 i vertikos¹ le tazze gli uomini che non danno nell'occhio.
 Qui sull'angolo c'è un venditore di grappa,
 qui va direttamente di dietro e vomita
 prudentemente nella fogna.
 Qui tu dipingi
 il pomeriggio alle quattro le tue pareti, se il fitto
 è pagato,
 con immagini della città che non esistono e infili
 una gamba attraverso una sedia e conti le finestre
 dove lei e lei appende le sue poppe e aspetta
 ridicola nella città ridicola ridicole
 visite,
 alle quattro,
 con torta e tulipano, per raccontare di uomini,
 delle pieghe dell'abbottonatura dei loro calzoncini dei loro
 [figli,
 che sono affamati.
 Qualcuno li ha mai contati
 i bambini di questa città,
 che sui marciapiedi in scatole di cartone
 avanzano a stratti, per andare verso l'Africa?



Franco Villorosi, Maschere con barca di carta, 1972

**RAPPORTO DELLA PRESSATRICE DI BOTTONI
OLGA BESCHBA**

Io Olga della fabbrica
pressatrice di bottoni,
magra e come dicono loro senza tette
per il bambino
voglio subito un altro bicchiere,
perché mio marito e questo con il bambino
è andato via:

oggi alle tre e mezzo o ieri e me
con il mio buco rosso
m'ha lasciato sola sulla sedia della cucina.
C'era solo un biglietto:

**Vecchia scema magra senza tette
noi siamo andati via Karl e ragazzino**

Mio marito, fresatore a ferro,
non aveva mai tempo.
E il letto era come un armadio
dove uno si appende dentro.
Solo tre volte ho visto sguainato
il gambo di mio marito:
la prima in fretta la seconda in fretta.

La terza volta in fretta,
e venne il bambino.
Allora ci fu un viavai nel letto
dalla porta a qui.

Senza bambino, senza marito
sto seduta e domando chi vuole,
lo sbottono io
lo tiro fuori io,
66 tutto gli fanno le dita di Olga.

PROPRIETA' SENZA GIOIA

Lamentano i padroni di case
che affittare oggi non dà profitto,
la manutenzione viene coperta
dal fitto appena in parte.

E molti inquilini non hanno idea
per che prezzo irrisorio acquistano
il diritto di stare in case a posto:
la pigione è già di per sé ridicola.

Interrogati sul perché costoro,
proprietari sempre più impoveriti,
non tirano le ovvie conseguenze
e non vendono le case, affermano:

« Il liquido in sé non ha valore,
salvo che l'interesse sia **maggiore** ».

LOCATARI COME LOCATORI

I locatari grandi case locano
e prendono poi sottolocatari.
Essi dicono: Il fitto è tanto alto
che pagarlo da soli non possiamo.

Pagano molto i sottolocatari,
e i locatari son così sgravati.
Il fitto completo in ogni caso
del locatore raggiunge le tasche.

I locatari ai sottolocatari
spiegano le cose a questo modo:
il sistema ci costringe a questo.

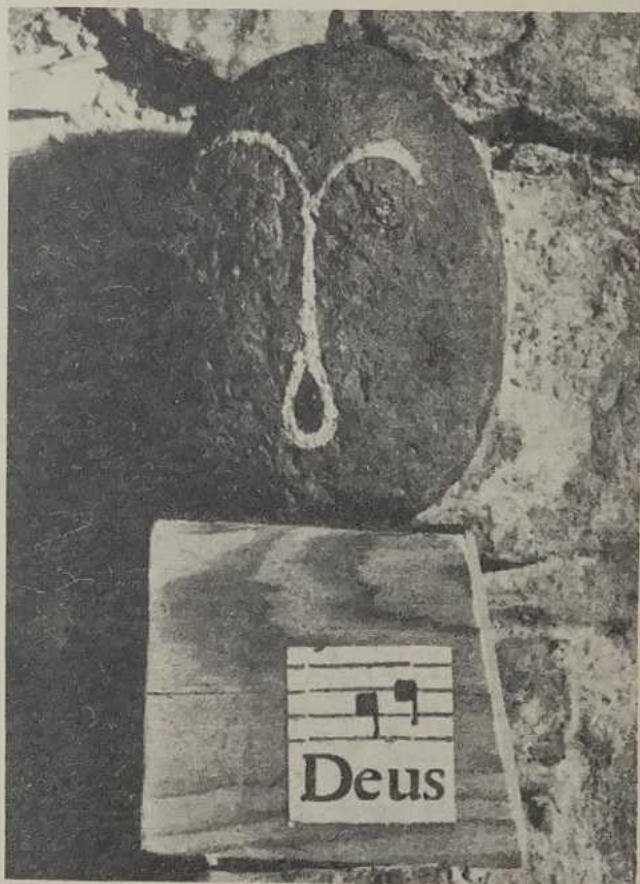
I SASSI O SASSATE

Forse nel diario segreto di Villoresi si potrebbero trovare i concetti di Hugo Ball: l'idea del primitivismo, la spontaneità creativa, l'opposizione alle nozioni di gusto e di fabbricazione dell'arte, la non integrazione dell'artista al mondo che lo circonda e soprattutto l'importanza capitale del segno, del simbolo, dell'astrazione. Nell'artista riscopriamo un paradiso perduto di parole e di segni, un eden di rapporti umani, un linguaggio senza infingimenti o ipocrisie, un credo dettato da intenzioni demistificatrici. Infatti la sua arte è, per eccellenza, dissacratrice dei mostri creati dalla civiltà delle macchine; essa ha in sé una qualità liberatoria, è una pittura simbolo, è il segno, la traccia, il sasso primevo.

All'inizio con i quadri che rappresentavano i personaggi vuoti di un mondo ipocrita, falso, conformista, poi con le larve umane segnate da un destino di angoscia e di morte e con i sassi dove pochi segni raffigurano visi umani che sembrano piaghe aperte dell'anima Villoresi vuol contestare in maniera quasi carezzevole ma in realtà con una latente carica di violenza a lunga scadenza come un fiume sotterraneo, silenzioso che improvvisamente esplode alla superficie, un mondo che ama e odia allo stesso tempo. Ama perché è il mondo che lo circonda e dal quale estrae, come diamanti da una cava, le materie prime della sua pittura; un mondo che sente come artista e come artista lo raffigura e lo odia perché sempre di più si dimostra sub-umano, meccanico, senza slanci o innocenza, solo arido e ottuso.

Dura impregnabile, fredda, senza vita è la materia che egli ci propone: pomice, sassi, legno, stoffe, fossili ma che, mediata da lui, diventa viva, attiva, pregnante.

Legato indissolubilmente al suo ideale Villoresi non può ignorare o tacere il mondo corrotto e sinistro che ci domina e da sempre ne denuncia la falsità, la povertà di amore, la sinistra rapacità in maschere e sassi che raffigurano in chiave diversa e con simboli sempre più precisi lo stesso tipo umano colpito dalla lebbra, dalla peste del tempo presente. Egli ne scopre le piaghe, ne apre le ferite, ne rivela il guasto irreparabile. E ciò che ci colpisce e ci emoziona maggiormente è questa denuncia fedele e continua, queste integrità di propositi, questo grido di rivolta che Villoresi non si stanca mai di pronunciare. Egli lancia sassi nella piccionaia del mondo non tanto per ferire quando per deridere i suoi simili e i suoi sassi sono scanzo-

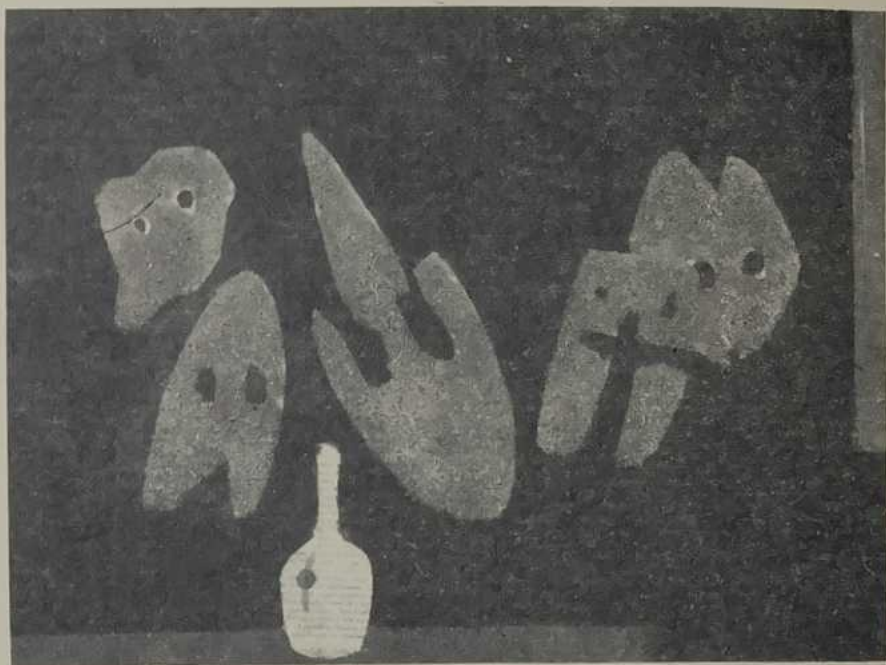


Franco Villoresi, Deus, 1972

nati, spiritosi, assurdi, visi segnati da smorfie, caricature dell'homo sapiens perché la società ci ha resi tutti sordidi manichini, pupazzi in mano al potere, marionette del sistema.

Vi è qualcosa di fantastico, ostinato, caparbio, una visione di bellezza, una realtà di candore che mi ricorda un fanciullo che ancora crede nei segni, nei simboli, nelle bizzarre birbonate perché sa che ancora sua è la verità, la lealtà, l'integrità e la visione non monca del mondo.

Perla Cacciaguerra



Franco Villoresi, Distillatori, 1972

Rifiutano i sottolocatari
un sistema che rende i locatari
locatori e produce oppressori.

Volker Von TOERNE

ESERCITAZIONE PER LO STATO DI EMERGENZA

Con gli idranti
essi combattono
70 il diluvio.

Con i manganelli
essi ci aprono
gli occhi.

Alla luce delle loro bugie
noi comprendiamo
la verità.

SUL TERRENO DELLA COSTITUZIONE

1

A Leningrado mio padre è morto congelato.
Sotto la bufera di neve, questa fu la sua liberazione.
A me il vento da est fa coprire le orecchie spaventato.
Non sono io che incito alla sedizione.

2

Capitato in quest'epoca senza mia volontà,
non ancora venduto, ho già però la mia valutazione.
Io faccio quel che mi dicono le autorità.
Non sono io che incito alla sedizione.

3

Mi dicono: Vivere o lasciar vivere gli altri!
Quando d'un piede sul collo sento la pressione,
io mi sforzo d'adattarmi con atti scaltri.
Non sono io che incito alla sedizione.

4

Io ho portato calce e ghiaia senza mai fermarmi,
io ho messo mattone sopra mattone.
Io non ho casa: non ci arrivo con i risparmi.
Non sono io che incito alla sedizione.

5

La sera mia moglie ci riempie il piatto:
prima i ragazzi, per ultima la sua porzione.

Io leggo il giornale, in un attimo ho fatto.
Non sono io che incito alla sedizione.

6

La notte nei miei sogni passa una carretta strepitando
e vedo la ghigliottina del boia in azione.
Sento che stridono al cielo le cornacchie volando.
Non sono io che incito alla sedizione.

7

Spesso mi chiedo perché resto qui ancora.
Ancora non pende su me né taglia né proscrizione.
La polizia la tengo a distanza, ancora.
Non sono io che incito alla sedizione.

SOTTO LIBERO CIELO

1

Cava carbone il minatore.
Fa le scarpe il ciabattino.
Spacca le pietre il cavatore.
Il dottore studia il latino.
Il contadino ara il fondo:
sulla terra è indipendente,
non esiste in questo mondo
il padrone scorticagente.

2

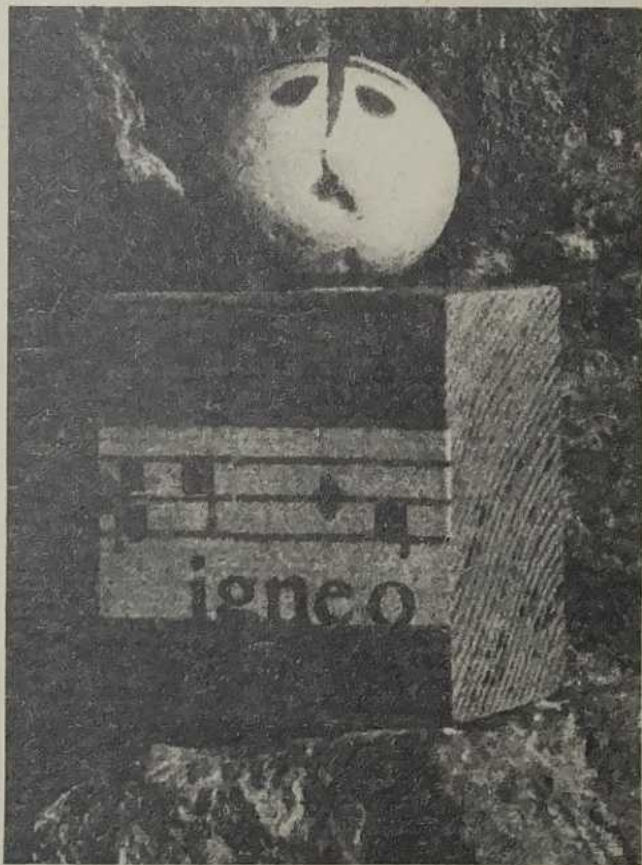
Il meccanico il ferro piega.
Nei vigneti l'uva cresce.
Il falegname pialla e sega.
Il pescatore pesca il pesce.
Il muratore fa un palazzo.
Cuoce il pane il panettiere.
Con la ragazza ogni ragazzo
si riposa tutte le sere.

3

Va mendico il generale.
72 Ora è il boss disoccupato.

BABA, DADA, DADA UMPA

Proprio con il dada sarebbe stato bello aprire un dialogo — un dialogo ma pieno di echi; il dada che nasce in un clima di evoluti calvinisti, - luterani - marxisti e il mio *baba* italico, - familiare - cattolico - comunista. Certo il mio *baba* nasce in questo momento e manca di quella superba ma blasfema carica di anarchismo e nichilismo che fanno del *dada* una ban-



Franco Villoresi, Proposta per la beatificazione della Pagliuca, 1972

diera dell'avanguardia; ma si propone semmai come un carezzevole invito, pieno di promesse e di speranze, al superamento, per motivo di conoscenza, di qualsiasi faziosità e partigianeria. Il *baba* è la riscoperta di ciò che i nostri antichissimi « ma » e « ba » ci hanno realmente lasciato e trasmesso. E' un modo intimo e corretto di ricerca della strada delle nostre radici, del significato dei segni lasciati sui volti e sulle cose da quella che viene, con approssimazione, chiamata « civiltà italiana ». E sono motivo di ricerca le antiche tracce, il segno fisico indelebile sul volto del « principe », « signore », « condottiero », « politico », « industriale », e « intellettuale » approdati con fatidico ghigno alle loro seggiole, simbolo di un riconoscimento che supera ogni astrazione.

Direi che *baba* è anche una significativa espressione del bambino che identifica i genitori in un unico essere ed è per questo sicuramente il primo vocabolo *unisex*.

Il nostro gestire deve essere disinteressato e scientifico al di là di ogni sospetto di opportunismo. Un vero *baba* cessa di essere tale quando, stanco del lungo moto della ricerca, si aggrappa alla gruccia della cultura ufficiale ed ideologica.

Problema della nostra ricerca è la riscoperta del significato di un segno, di una parola, di un simbolo al di là di tutto quello che, in tempi remoti e presenti, tende a deturparlo e a fraintendere. E' il *baba* che può proporre il vero problema ecologico in quanto solo il filtro disincantante della decantazione può riproporre la purezza dell'acqua e diciamo che il problema ecologico non può essere posto da chi rappresenta la dissoluzione ecologica della cultura.

Il nostro procedere deve essere una blanda forma di conoscenza, leggermente amorosa e contraria ad ogni forma di violenza. Il *baba* è una carezza che, se ripetuta, può consentire di togliere dagli antichi simulacri il cerone dell'ideologia autoritaria. Sarà difficile per noi inserirci nel filone della cultura ufficiale italiana in quanto, essendo il nostro movimento allegro « ma non troppo » male si confà al passo funerario, maestoso dell'arte para-ministeriale e para-partitica il cui cauto incedere è dovuto alla preoccupazione di non lasciare cadere a terra la serie di medaglie, collari, sopra cotte, decorazioni di cui è ricoperta.

Teniamo a far nostra una proposta ed è quella di ripristinare anche con il beneplacito di « Italia Nostra » la virilità a tutte quelle opere di grandi scultori greci (defunti) che furono deturpate da mani incoscienti e invereconde.

Franco Villoresi

Guerre e trame, è naturale,
sono finite. Oh triste fato!
Il giorno giocano i bambini
e la notte dormono stanchi.
Non c'è più chi li assassini
come adesso fa lo yankee.

4

Scrive versi il calzolaio
e fa quadri il muratore.
Compone storie l'operaio:
ed è certo un mezzo orrore!
Loro strillano come ossessi:
il profitto va in perdizione!
Ma noi liberiamo noi stessi^u
ed ecco una nuova canzone:
oh — issa!

Peter SCHNEIDER

RUDI

In realtà è piccolo ma sembra grande
per la coerenza delle sue membra
il corpo come il cervello
è governato da un centro
forte e sempre presente
La sua qualità più vistosa è
di vivere e pensare al plurale
Durante il croquet dice per esempio
di stare zitti quando tocca a lui
e uno per farlo confondere
chiacchiera. E deve dire così
perché in effetti questo lo turba
È infelice quando dimentica
un nome anche occasionale
È perennemente in lotta

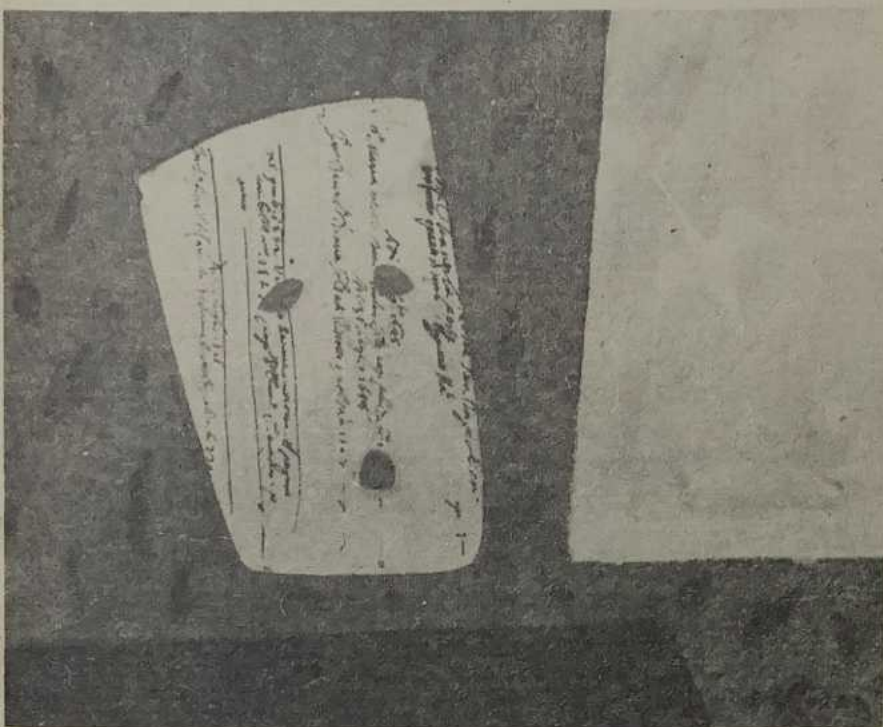
perché non lotta per se stesso
Sempre interpreta ogni nuovo stato di cose
come una contraddizione
il cui lato principale deve essere rafforzato
Quando s'imbatte in uno più debole
il suo primo riflesso, è d'aiutarlo
Se l'altro è più forte, lo attacca
ed esamina se si tratta di un alleato
o d'un nemico. Non lascia la questione in sospeso
Poiché ha grande fiducia negli uomini
ha fiducia in se stesso, e anche all'inverso.
Egli è l'unico che io conosca
che possa vincere in perfetta buona coscienza
D'altronde non è mai ironico
ma è allegro.

Nicolas BORN

RICERCATO

È ricercato 10
Età incerta
Mi chiamo secondo l'ambiente: Carlos Kalle
Karl Carlo Charly Charles Karel o Günter
nei bassifondi anche semplicemente Kurt
Il mio viso è tra ovale e tondo
I miei occhi sono coperti da occhiali da sole
altrimenti grigio-blu
Indossavo l'ultima volta un vestito marrone
Come segno particolare il mio naso è
piegato lateralmente
Mi si può riconoscere per la CH
che pronuncio come SCH
Talvolta inganno la gente d'intorno
trascinando la gamba destra o la sinistra
In mia compagnia si trova una signora
che cambia spesso il colore dei capelli
76 L'ultima volta sono stato visto

alla stazione per Bielefeld
Guido probabilmente una Volkswagen celeste
targata con città e numero
che probabilmente ho rubato
Questo piccolo pettine rosso è stato trovato in un luogo
in cui devo essermi trattenuto in precedenza
Ho una malattia cronica e devo
di tempo in tempo andare in farmacia
A causa di un altro delitto sono
ricercato anche in Austria
Io sparo immediatamente



Franco Villoresi, Claudia e l'uccello bianco, olio e collage, 1972

POESIA

Pure accadono molte cose in un giorno come oggi
di nuovo perdite pesanti dalle due parti
la mia testa che sogna non viene staccata
questo è il vantaggio di questa regione
in questa stanza qui solo fitte al petto
e da fuori innocui rumori

(se io balzo su non è accaduto nulla)
a ogni respiro di Mr. Nixon uno ci lascia la pelle
a ogni passo di Mr. Nixon uno ci lascia la pelle
mentre io mi rado egli già elimina
le sue fresche impronte digitali e legge
la lirica bellica del giorno

è un piacere morire ogni giorno
e l'indomani essere di nuovo al proprio posto
io sono stato a New York contemporaneamente a
[Strauss

(non era un appuntamento)
come a Manhattan dappertutto egli porta
a rovina le pollastrelle di Wienerwald¹ e le fa grasse
belle e pronte per il consumo

così passa un gran sentimento dopo l'altro
e la natura rimane indifferente

alcune persone scompaiono non semplicemente ossia
non riescono a tenere la bocca chiusa
altre persone non riescono a venire qui
i miei amici litigano con la feccia politica
magari in dialogo critico
mia figlia ha quattro mesi
ed è importante per l'avvenire del mondo
ha solo pochi capelli e le voglio molto bene
io le mostro gli uccelli nel cielo lei non li vede
è bello che noi siamo così simili
il piccione sull'albero potrebbe essere un avvoltoio

¹ Catena di ristoranti a basso prezzo il cui piatto principale è costituito da galline arrosto. E' voce comune in Germania che Strauss sia in qualche modo interessato agli affari di questa catena che opera su scala mondiale. La metafora, che in italiano risulta un po' forzata, si riferisce al lavoro asfissiante delle cameriere.

e tu e io nerissimi
di giorno dovremmo vivere nascosti
di notte verrebbe il rifornimento di armi e viveri
lei non sa di essere figlia d'un tedesco
cercatore d'oro
io spero che sia d'accordo
che in questa poesia non si spara

F. C. DELIUS

NOI PUZZIAMO UN PO'

I berlinesi lì fuori della finestra
di nuovo hanno un giorno di più sulle spalle.
Vieni, compagna, daremo loro ragione:
usciamo a mezzogiorno dalle lenzuola,
avvolgiamo te in una bandiera rossa,
facciamo crescere i miei capelli,
andiamo in auto da Ulbricht per il compenso,
parcheggiamo davanti alla prima bettola,
beviamo tre bicchieri in santa pace,
puzziamo anche un po':
Così ci vedono.

TU HAI UN NEMICO

Quanto guadagni, gli è indifferente —
finché guadagna abbastanza su di te.
Quanto spendi, gli è indifferente —
finché acquisti solamente da lui.
Che cosa acquisti, gli è indifferente —
finché è lui a stabilire se il tuo aspetto è decoroso.
Quale sia il tuo aspetto, gli è indifferente —
finché i tuoi capelli non sono troppo lunghi.
Quanto sono lunghi i tuoi capelli, gli è indifferente —
finché tieni la bocca chiusa.

Quel che pensi gli è indifferente —
finché tu sgobbi per lui.
Quel che dici contro di lui, gli è indifferente —
finché contro di lui non fai nulla.

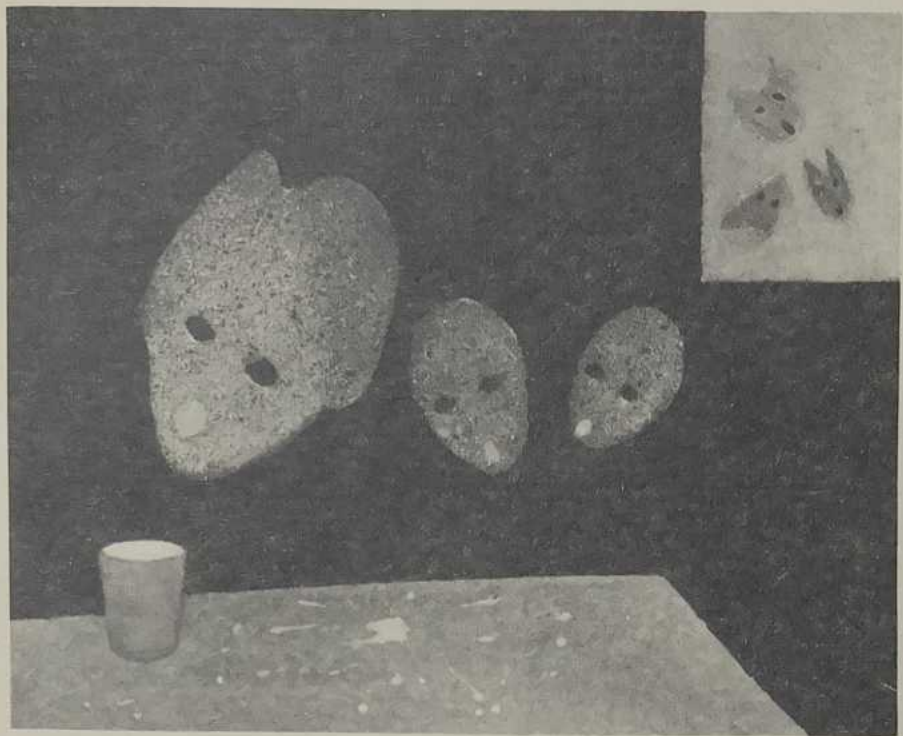
Dove sei costretto a lavorare, gli è indifferente —
finché non vedi dove lui ozia.
Dove abiti, gli è indifferente —
finché puntualmente gli paghi l'affitto.
Quale canzonetta ascolti, gli è indifferente —
finché balli al suono della sua musica.
Quale giallo guardi, gli è indifferente —
finché non hai prove contro di lui.

Quando cerchi di parlare con lui —
non sa far altro che strepitare o blandire.
Quando cerchi di trattare con lui —
ride e ti fa fesso.
Piuttosto che cedere la sua proprietà,
piuttosto che scomparire —
egli preferisce fare il mondo a pezzi
te incluso.

Tu hai un nemico:
di nuovo egli leva il braccio
e picchia su di te —
finché tu lo lasci picchiare.

PAURA E MORTE DI HELMUT HORTEN

Nell'erba sua svizzera giace Horten disteso
bianco e verde è il suo viso dal terrore sorpreso.
Ma che cosa è accaduto? Un maligno serpente
nella gamba dell'uomo ha ficcato il suo dente.
Ancor vede la belva ancor grida angosciato
e chiama e geme il re del supermercato.
Scatta allora col siero il privato dottore
e gl'inietta nell'arto il salvifico umore
sempre pronto nel frigo per la triste evenienza
che un rettile del capo minacci l'esistenza.



Franco Villoresi, Aperitivo, olio, 1972

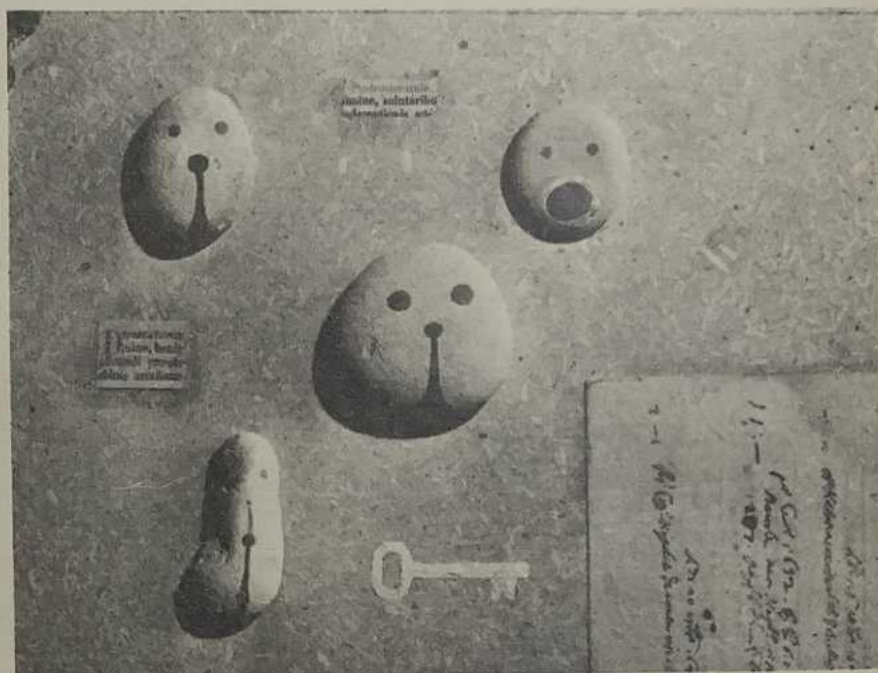
Procede coscienzioso il medico ma a niente
serve il rimedio contro quell'innocuo serpente,
è la paura in realtà il veleno letale,
paura di morsi, attacchi e crisi in generale.

La paura nei confronti dei pigri impiegati,
la paura nei confronti dei sottosviluppati,
la paura nei confronti di perdite e tasse,
la paura nei confronti di sindacati e masse,
la paura di lasciare la moglie sola al mondo,
la paura che la nave coi figli vada a fondo,
la paura che i figli divengano marxisti,
la paura della guerra d'altri capitalisti,
e la paura angosciata di fronte a tutti quelli

che verso i suoi comandi si mostrano ribelli:
ecco qual è il veleno — presto verrà il tracollo,
una serva gli porge la croce dal suo collo.

Giace ora sul prato nel centro del giardino
della villa voluta appunto nel Ticino
come punto centrale per poter controllare
i suoi affari in Europa e insieme riposare.
Ora vede soltanto gambe e visi, di sghembo,
e lì in mezzo la moglie, donna Heidi, il cui grembo
fissa ancora una volta, mentre lei, come suole,
gli asciuga il sudore e gli dice parole.

Ma nei pochi minuti che la bocca funziona
non cessa il commercio: la vendita è buona.





Franco Villoresi, Maschere n. 7, 1972

lo aiutano in molti, trentamila in tutto,
 perché s'accresca dello sfruttamento il frutto:
 il possesso urbano, la proprietà edile
 cresce in Austria, Francia, Bahamas e Brasile,
 cresce ancora il valore dei ricchi gioielli
 di donna Heidi e inoltre quello delle sue pelli,
 un buon ammortamento già ha valorizzato
 anche cinque Rolls-Royce, yacht e aereo privato,
 mentre suoi politici lavorano indefessi
 contro i concorrenti, per i suoi interessi.
 In quei pochi minuti che ancor gli batte il cuore
 egli guadagna ancora, guadagna mentre muore,
 guadagna nell'inferno — alla salma rimane
 il bacio della moglie e l'urlo del suo cane.

Ecco giace nella bara
 della merce il grande re
 che morì fra gente ignara
 di paura senza un perché.

Lì fra l'erba il sole il vento
 a mostrare fedeltà

del suo cane il bel lamento
s'alza un poco, poi ristà.

Per la stampa fu la sorte
che maligna lo colpì.
Ma confesso: questa morte
l'ho sognata giovedì.

(Morale:)

Lo sapete: non sempre tra fiori e verdi prati
muore il capitalista, senza lotte né agguati.

Traduzione e presentazione di *Alberto Scarponi*

Per la Biblioteca Teatrale di

CARTE SEGRETE diretta da **LUIGI PASCUTTI**

sono usciti i volumi

La notte degli assassini

di **JOSE TRIANA**

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

Tieste

di **HUGO CLAUS**

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

Processo di Giordano Bruno

di **MARIO MORETTI** (4^a edizione)



I giorni tranquilli di Henry MILLER

Dalla bestia al mendicante, al clown, all'angelo, la sua è la storia di una metamorfosi che illustra il concetto di Nietzsche, uno dei suoi maestri: l'uomo è una entità che deve essere superata.

Henry Miller ha ottant'anni. L'allegro ribelle di Clichy è diventato il patriarca di Pacific Palisades. Festeggiato nel mondo intero, egli conserva nella vecchiaia tutta la sua forza creatrice, come Picasso e Strawinsky. Recentemente ha pubblicato negli Stati Uniti un'operetta intitolata « *Reflections on the death of Mishima* » (« Considerazioni sulla morte di Mishima ») ediz. Capra Press. In Francia qualche mese fa sono usciti due volumi che in modo diverso ne hanno celebrato il compleanno: « La mia vita ed io » 85

(ediz. Stock), una lussuosa autobiografia basata su documenti fotografici, in cui Henry Miller commenta con vivezza e serenità la sua lunga esistenza. E « Papà Miller » (ediz. Eric Losfeld) del suo ex segretario Gérard Robitaille, ci dà dell'autore dei « Tropici » un ritratto senza indulgenze, ma fondamentalmente affettuoso. Miller vi è descritto come un miscuglio di egocentrismo e di generosità, di innocenza e di cinismo.

Lo Zarathustra di Brooklyn

Se gli articoli che contribuirono a rivelare Henry Miller provenivano tutti dalla Francia o dall'Inghilterra, non fu per puro caso. Si può a buon diritto riallacciare Miller alla grande tradizione dell'individualismo americano, ma al di là di queste innegabili convergenze, lo si sente più profondamente affine all'Europa. È Miller stesso a confermarlo per primo: « Io sono un uomo del vecchio mondo, un seme trapiantato dal vento... Appartengo al vecchio ceppo del passato. Fisicamente e spiritualmente sono debitore agli uomini d'Europa »¹.

Nativo di Brooklyn, paradossalmente, nella sua giovinezza Miller conobbe un ambiente quasi esclusivamente tedesco: il quartiere della sua infanzia, il 14° distretto, viveva in un'autonomia culturale e linguistica totale, tanto da essere soprannominato « la piccola Germania ». Di modo che, prima di rifiutare l'America nella sua totalità, è questo microcosmo germanico tradizionalista e sclerotizzato, questa « pozzanghera di vomito » che egli coprirà di vituperio. La sua ribellione infantile sarà ben presto nutrita da letture, varie e disparate, come quelle di ogni autodidatta, ma nelle quali si distinguono degli indirizzi ben precisi. Gli autori che Miller cita più frequentemente nelle sue opere e che costituiscono il suo Pantheon personale, appartengono tutti alla tradizione europea del sovvertimento spirituale: Rimbaud, Strindberg, Dostoevskij, Stirner e soprattutto Nietzsche: gli stessi che contribuirono alla cristallizzazione del movimen-

to espressionista tedesco al quale Miller si accosta in modo stupefacente, al di là dell'America e del tempo, con la stessa reazione di disgusto per il mondo dei bottegai e degli « aborti sublimi » e con la medesima fede nell'avvento dell'Uomo Nuovo.

Questa ispirazione comune non è accidentale. Una generazione più tardi, Miller ritrova intuitivamente la stessa terminologia degli Espressionisti per condannare i fragili ideali di un mondo crepuscolare, interamente sottomesso ai due idoli complici: il Denaro e la Morte. Tutto procede ineluttabilmente verso il nulla, i pianeti perdono i loro ormezzi, la terra vacilla. Ma più che la sparizione brutale, è la lenta decomposizione del cadavere che costituisce la maledizione suprema. Miller, come gli Espressionisti tedeschi, è ossessionato dall'immagine della putrefazione, della gigantesca lebbra che corrode, segni evidenti di una corruzione più generale dell'essere. I leitmotiv del Cancro e della Morgue



(a livello minore) tradiscono queste ossessioni comuni: il Cancro, simbolo fondamentale in Miller, è sfruttato allo stesso modo da Gottfried Benn²; la Morgue dove Miller si vede condotto suo malgrado in una delle sue passeggiate allucinantissime suggerisce il titolo di raccolte poetiche espressioniste³ o la « Casa della Morte » del film « Le tre luci » di Fritz Lang. In un mondo simile, gli uomini non esistono che allo stato residuo di scheletri, le vallate di teschi di « Primavera nera » evocano le decorazioni morbose di Georg Heym⁴. Sopravvivono solo gli esseri che dalla Morte traggono profitto, che si nutrono di immondizie e prosperano nella putredine: i topi, i vermi, le pulci, gli scarafaggi, i cancri sono i trionfatori finali nell'opera di Miller, come nella poesia di Gottfried Benn⁵ il corpo di una fanciulla annegata diviene rifugio d'un nido di topi. Il quadro talvolta può assumere tinte meno sordide, ma cede allora il passo alla sfilata di un carnevale grottesco e beffardo che ricorda irresistibilmente le marionette di George Grosz e le maschere inquietanti di James Ensor.

Inoltre, come negli Espressionisti tedeschi, la rivolta di Miller e la sua angoscia di fronte alla perpetua trasformazione di un mondo inafferrabile e cadaverico si accompagnano naturalmente a un desiderio di rinnovamento del linguaggio. Il suo « nuovo esplosivismo » lo induce a respingere le forme tradizionali della composizione e della scrittura, come alla stessa epoca facevano i Surrealisti e i Dada, sia pure in prospettive diverse. Miller si afferma anzitutto come « parossismo », « esagerazione e distorsione della realtà che sfiora il grottesco », secondo la definizione data da Herbert Read allo stile espressionista — formula alla quale

² Gottfried Benn (1886-1956): « Passeggiata al padiglione dei cancerosi ».

³ Victor Hadwiger: « Morgue » 1903; Gottfried Benn: « Morgue e altre poesie » 1912.

⁴ Georg Heym decorava la sua stanza di crani che disseppelliva lui stesso.

⁵ Gottfried Benn: « Bella gioventù » in « Morgue e altre poesie ».

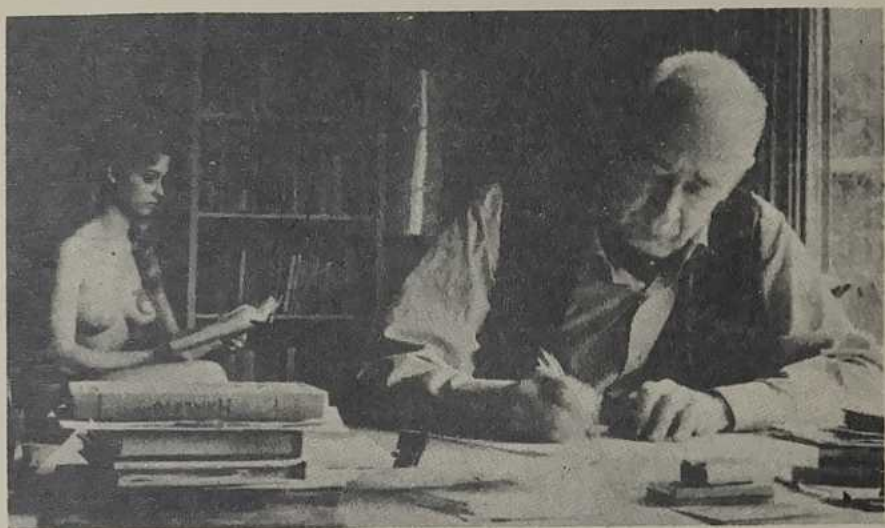
Miller fa eco definendo « torsione » la sua visione ipersoggettiva del mondo.

L'eccesso è la sua ragione d'essere, perché in un mondo « in sospeso » la misura non s'usa più: bisogna colpire per svegliare le coscienze intorpidite; per affermare la propria sopravvivenza bisogna gridare, urlare come nel celebre quadro di Munch, gesticolare, coltivare l'oscenità, farsi istrione, non importa... Tutto va bene, pur di non farsi cogliere dalla rigidità della Morte



Tuttavia, questo stridore aggressivo e spesso patetico non è mai segno di disperazione: la metamorfosi resta la chiave rassicurante dell'universo espressionista, perché tutto è possibile, in quanto tutto è in perpetuo divenire. Al crepuscolo corrisponde sempre l'alba dei ricominciamenti, secondo la tematica nietzschiana espressa nel mito dell'Eterno Ritorno. In tale modo la visione apocalittica di Miller non è che il preludio dell'avvento d'una futura Età dell'Oro Angelo sterminatore, Miller può farsi anche profeta e Messia di questa nuova mistica. In questa prospettiva, tutta la sua opera si offre a noi come il racconto di un'esperienza vissuta di morte e di redenzione a livello individuale, ossia di quel sé stesso che egli erige a modello. La ricerca dell'unità e della permanenza in un mondo frammentario e caotico lo condurrà a superare le sue contraddizioni per arrivare al diamante nascosto del suo essere, al di là delle componenti esterne alienanti che lo dilanano. Miller, per un sincretismo del tutto personale, accosta il suo cammino spirituale alla Passione di Cristo, alla discesa all'inferno vissuta da Rimbaud e da Strindberg, e infine alle incarnazioni delle filosofie orientali. « L'illuminazione » gli verrà a Parigi, crogiuolo della sua rinascita. Nel corso dell'itinerario che lo conduce dagli Stati Uniti alla Francia e poi alla Grecia, Miller attraversa tutti gli stadi dell'evoluzione: è l'oggetto delle metamorfosi simboliche che segnano il suo progresso interiore. Ad ogni tappa della sua trasformazione corrispondono anche delle opere ben precise.

A livello iniziale, gli è negata persino la parvenza umana: Miller non è che un lurido cane, così come Gregor Samsa si sveglia una mattina trasformato in insetto⁶. Questa regressione fatale, abbozzata alla fine del « Tropic del Capricorno », ripresa in « Sexus » e « Nexus », incombe sulla Donna (Mona) nella quale si sovrappongono i personaggi della madre abusiva e dell'amante tirannica; spezzato, castrato, camuffato con nastri grotteschi per uno spettacolo ridicolo,



Henry Miller nel suo studio di Pacific Palisades

non può emettere che qualche guaito patetico che si perde nel vuoto. A questo stadio, Miller-cane è il solipsista totalmente alienato, incapace di comunicare, come gli afasici di Beckett. Eppure questo cane può per un istante alzare la zampa e « pisciare sul mondo »⁷; simbolo di una liberazione che andrà ampliandosi nella successiva trasformazione di Miller: l'uomo meccanico. Spogliato della sua ganga animale, dell'uomo non gli rimane che la struttura di base: gli manca la carne, si accontenta di essere un semplice scheletro che della vita ha solo la manifestazione più elementare: il movimento. Questa marionetta è Miller bambino che esegue al pianoforte gli esercizi di agilità del Czerny, ma a velocità accelerata. È Miller adulto che accumula le avventure femminili in modo ossessivo, moltiplicando le partners e le situazioni insolite: le scale che egli esegue stavolta sul corpo delle donne non tradiscono ancora nessuna esultanza della carne. A poco

⁷ « Nexus ».

a poco Miller aggiunge al suo scheletro i muscoli e il sangue, che da allora in poi imporranno al suo corpo degli imperativi biologici, spesso tirannici. Dotato di sesso e di visceri ma anche di cervello, il Miller picaro aggiunge alla valentia tecnica anche la prova evidente del suo progresso: l'arrendevolezza. Mentre la marionetta non era dotata che del virtuosismo della ripetizione, il picaro trionfa nell'improvvisazione acrobatica sul tema dell'adattabilità per procurarsi ciò che costituisce la trinità essenziale del « Tropic del Cancro »: cibo, denaro, donne. Miller trasforma in arte la necessità di sopravvivere e ci mostra così ad ogni momento la propria superiorità sui pancioni degenerati e sulle borghesi ipocritamente virtuose. E per di più, della fame, la maledizione del pezzente, egli fa una sorgente di gioia, coltivando come Knut Hamsun l'iperlucidità allucinata che essa gli procura. Ma a Miller manca ancora la dimensione essenziale, quella del cuore.

La maschera successiva, il clown, comico o tragico, segna l'avvento dell'affettività. Mentre il picaro non aveva che consistenza immediata, attraverso gli altri, il clown scopre la continuità, il punto d'appoggio del suo essere, nel cuore. L'eroe del « Sorriso ai piedi della scala » si apre, alla fine, al mondo, si offre in sacrificio al riso della folla, scopre finalmente il confronto. Ma « sotto l'apparenza del clown si cela quella di Gesù, sotto il volto del buffone che muove al riso, quello della vittima che salva »⁸. Miller diviene così Cristo, presentato costantemente come il doppione di sé stesso: nato un giorno troppo tardi (il 26 dicembre) perché l'identificazione sia perfetta, Miller appartiene tuttavia al medesimo segno zodiacale di Cristo — il Capricorno che simboleggia « la rinascita nella morte », come il Cancro simboleggiava la Morte nella vita. Ma Miller-Cristo soffre il martirio nella gioia (la sua crocefissione è « in rosa ») ed afferma la sua resurrezione per mezzo del corpo e del sesso.

Questo essere nuovo, al tempo stesso Cristo e Pan, si confonde con il Superuomo nietzschiano, il grande Antropos

primitivo e titanico come Katsimbalis, l'eroe del « Colosso di Marussi », abitante d'un mondo pagano presocratico e prettamente dionisiaco, dove il culto della vita si celebra attraverso l'amore, la danza, il vino. Questa sintesi armoniosa dello spirito e del corpo ne richiama una più difficile ancora, la conciliazione dei due opposti principi, maschile e femminile: « Io rappresento due sessi, due emisferi, due cieli, due tipi di ogni cosa »⁹. Nella sua forma più compiuta, Miller-ermafroditia assume l'aspetto di un drago che si morde la coda, l'uroboro dei simboli alchimici, reso simile per la sua forma circolare all'eterno ciclo della morte e della rinascita. Miller ce ne dà una descrizione fedele alla tradizione esoterica, che riassume al tempo stesso il senso della sua ricerca⁹: « Io sono il selvaggio feroce e ignorante che partì dalla periferia per inseguire la sua coda, avvicinandosene sempre di più lungo le grandi spirali labirintiche e che ora ha raggiunto

⁹ « Tropico del Capricorno » p. 347 (Grove Press).



« Il vero grande scrittore non ha nulla da scrivere; la sua volontà è fare del mondo il luogo dove possa vivere in pace le proprie immaginazioni »

il centro esatto ove si arrotonda intorno al perno del mio Io »¹⁰.

Partecipe com'è dei due sessi, Miller può essere allora autore della propria rinascita — la prima nascita, puramente biologica, ai suoi occhi è solo accidentale. La sua nuova identità è quella dell'uomo e dell'artista riuniti: Miller porta in sé la sua opera con la naturalezza con cui una donna porta in sé il suo bambino. La sua forza creatrice gli consente infine di ritrovare i suoi legami con la Terra Madre dei riti chthoniani, di confondersi con il grande Omphalo. È divenuto roccia, la « rupe felice », sincretizzando con la sua stabilità la pietra ornata di bende che gli antichi adoravano a Delfi come l'Ombelico del Mondo, e la roccia spirituale alla quale nella Bibbia è paragonato Cristo. Al termine di queste successive metamorfosi, Miller-dio tellurico ha finalmente trovato il suo posto al centro dell'universo, posto che le cosmogonie copernicane gli avevano sottratto. Ha realizzato il sogno degli Espressionisti discepoli di Nietzsche e può legittimamente presentarsi con una semplice frase: Ecce Homo.

Anne Marie Bidaud

¹⁰ « Primavera nera » p. 206 (Grove Press).



94 La casa di Miller a Big Sur

Le acque rispecchiate

di Henry Miller

Il giorno in cui si dovrà compilare una bibliografia definitiva di Henry Miller, alla sua opera, già peraltro abbondante, bisognerà aggiungere una quantità di lavori di circostanza e di opuscoli a tiratura limitata. « Acque rispecchiate » è un lungo saggio sulla pittura, redatto sotto forma di lettera a Emil Schnellock, pubblicata fuori commercio nel 1950.

La gioia più grande, il massimo raggiungimento nel campo dell'arte si ha quando l'artista, consapevole di aver raggiunto il pieno possesso dei suoi mezzi espressivi, li abbandona deliberatamente, sperando di scoprire una verità nascosta nel più profondo del suo essere. Questa liberazione dalla sua maestria, che gli proviene dalla disciplina più severa, è il premio della sua pazienza. Allora, checché se ne dica e per quanto si faccia, l'artista ha ragione e nessuno oserebbe criticarlo. Tutto questo, lo sento spesso guardando un'opera di Picasso. La grande libertà e la naturalezza che rivela sembrano nascere da questo impatto, da questa pressione, da questo sostegno di tutto il suo essere, soggetto per lungo tempo alla disciplina dello spirito. Il minimo gesto compiuto senza intenzione apparente è altrettanto giusto, altrettanto valido di un gesto lungamente studiato. Ecco quel che « so » e nessuno potrebbe convincermi del contrario. In questo, Picasso non fa che dimostrare quella filosofia della vita che il saggio pratica a livello più elevato.

Stamane, svegliatomi alle cinque, la stanza ancora immersa nella penombra, riposavo tranquillamente pensando all'articolo che avrei scritto appena alzato, ma allo stesso

tempo, come se suonassi un duetto, osservavo la lenta metamorfosi, man mano che la luce aumentava, dei colori del mio dipinto posto accanto al mio letto. Ebbi allora la strana sensazione di immaginare cosa sarebbe accaduto se la luce si fosse intensificata al di là della luce piena del giorno. Ed ho pensato a tutta la gamma sconosciuta di colori e delle forme stesse, e poi al loro significato — quale mondo di congetture non ho esplorato! In quel momento ho potuto collocarmi, per così dire, in un futuro che si realizzerà, forse, un giorno. Ho visto non solo quello che un giorno forse potrei fare, ma anche (il che è ben più importante) ho intuito che l'anticipazione è un presagio del fatto stesso. D'un tratto, fui consapevole di quella che era stata la mia lotta per riuscire a esprimermi per iscritto. Rividi il periodo nel quale le visioni più intense, le più esaltanti della parola scritta o detta mi ossessionavano, ma fino a quel momento, appunto, non ero in grado di esprimerle che balbettando. Oggi comprendo che la responsabilità di qualsiasi progresso io possa aver compiuto e di qualunque padronanza dell'arte io possa aver acquisita, è da attribuire soltanto alla mia ferma volontà.

La realtà è sempre presente ed è preceduta dalla visione. E se lo sguardo rimane fisso, la visione si cristallizza in fatti o gesti. Non si sfugge. Poco importa il cammino che si è dovuto percorrere — tutte le strade prima o poi conducono alla meta. « Tutte le strade conducono al Cielo » dice un proverbio cinese. Se si potesse accettare in pieno questo principio, quanto più presto si arriverebbe! Non ci sarebbe bisogno di preoccuparsi del grado di progresso raggiunto da ogni singolo sforzo e dalla totalità degli sforzi compiuti, ma occorrerebbe concentrarsi per mantenere viva la visione, per conservarla pura e inflessibile. Il resto non è che un gioco di prestigio, al buio, un processo automatico e non meno sonambolico per il fatto che è accompagnato da pene e dolori.

Dalle 23.30 di stasera mi sono entusiasmato per la scoperta del color ocre. È meraviglioso! Lo metto nel cielo e ottengo l'alba, lo metto nell'erba e ottengo una luce dorata. È dal crepuscolo che passo da un acquerello all'altro — stesso
96 tema, ma svolgimento diverso. In ognuno c'è un albero (sem-



Disegno di Henry Miller

pre lo stesso, come quello che ho fatto davanti a Sant'Agostino), c'è acqua: pozzanghera, ruscello, lago, fiume? — e colline, verdi come le colline d'Irlanda. Ho usato un verde vescica credendo di ottenere una tinta leggermente dorata, ma ne ho ottenuto un verde irlandese. Un pochino di blu di Prussia quasi sulla cima delle colline, ed eccole risplendere di tutti i minerali che vi sono nascosti, ben custoditi dai sette nani. Cercando di ottenere il riflesso delle colline nell'acqua, ci sono ritornato sopra così spesso che ora l'acqua contiene tutte le tonalità dell'azzurro e del verde. Prima di uscire per andare al cinema a vedere Raimu (la sola faccia umana del cinema) ho messo a bagno l'acquerello più piccolo. Effetto sorprendente, ed ora rimpiango di averlo ritoccato. Il tutto aveva preso una tinta celeste, come all'alba. Nei punti in cui i colori si erano sbiaditi, non era rimasta che della carta bianca, ma era simile a un luogo spazzato dal vento dove si attendevano i colori. Si vedeva che la mano dell'uomo era passata per di là — come il soffio di Dio sulla superficie delle acque. L'albero era stato spogliato dal freddo. Era meraviglioso, ma come una idiota pensai che tutti avrebbero capito che avevo lavato il dipinto e che non si trattava di un gioco di destrezza. Alla fine, tratteggiai una barca, appena appena la forma e la luminosità, da un capo all'altro, necessaria per farla galleggiare al sole e con la marea. Nel piccolo acquerello riuscii a creare l'illusione di due donzelle senza segnare né i capelli né gli occhi né il naso (per la prima volta in vita mia). Puoi immaginare il loro viso, stavolta. Sai, un viso ce l'hanno. Un trionfo di prim'ordine! Ma la parte migliore è la terra, incrostata d'ocra, tanto che risplende in maniera celeste, e non è solo la terra, ma quella « terra » dei tempi favolosi precedenti l'invenzione della macchina. (Nelle leggende eroiche greche, quando si pensa alle battaglie e ai colloqui tra i semi-dei, ci si immagina una terra e un suolo ben diversi da quelli di Utrillo e di Cézanne, ad esempio. Senza dubbio allora, la terra era più dorata. Quando un uomo cadeva a terra ferito, sentiva un'affinità con quella terra. Non c'erano buche di obice o erbe corrose o scolorite dal gas.

di giallo cromo e di « terre d'ombre ». Oppure sotto la luna piena, davvero argentea, assumendo proporzioni spaventose. Vedeva i tronchi d'albero neri come il carbone, spruzzati d'argento. Nel denso fogliame gli apparivano i colori primaverili in cui c'erano tracce di rosso e d'arancione). A volte, leggendo un libro, si rivedono tutti questi colori. Mi capita di rivederli anche al cinema, in un film in bianco e nero. Stasera, vedendo Raimu in collera, con la schiena rivolta contro la finestra che dava sulla costa, ho scorto i più meravigliosi verdi e gialli e un fogliame color paglia e gli alberi dalla scorza dentellata di sughero. E ho visto la poltrona e il divano con i « papiers-peints » di Matisse, mentre i personaggi scivolavano in una dimensione diversa e malgrado i loro gesti violenti e drammatici, erano meno credibili di quella poltrona, di quella finestra socchiusa, delle colline granulose e dentellate, delle foglie delle palme dritte come spade, dei piccoli ulivi intristiti e della baia calma e risalente.

E ti dirò una cosa ancora più buffa. Quando i miei dipinti furono a due terzi dall'essere compiuti, tornai allo studio per guardare quel quadretto infantile che avevo ritagliato da un libro. Compresi d'un tratto che quello là ne sapeva di pittura più di quanto non ne avrei mai saputo io stesso. Anche se aveva tracciato l'ombra del lungo collo del cigno dal lato sbagliato, non ne aveva per nulla intaccata la verisimiglianza. Il segno del suo pennello era del tutto fedele alla sua visione. Io dimentico spesso di mettere l'ombra — finché non mi ritrovo in una galleria di quadri dove mi accorgo che la maggior parte delle cose gettano un'ombra. Il fanciullo è cosciente dell'ambiente nel quale sono immersi uomini e cose. I grandi fanciulli come me, che spesso non sono se non adolescenti dalla testa vuota, dimenticano sempre l'ambiente, così come i sapienti dimenticano i nani che abitano nei metalli, secondo Fred. Quando scrivo, me ne rendo conto, ma quando prendo il pennello in mano, sono talmente preoccupato dall'idea di far qualcosa, che perdo il senso della realtà. Le mie creazioni, se così posso chiamarle, galleggiano e si dibattono in un vuoto sensuale. Stasera mi sono avvicinato più che mai a questa realtà. Ed è a causa del 99

« Gli occhi di Botticelli
con quelli di Cimabue,
Giotto e Van Gogh »



pennello piccolo: di solito sono troppo impaziente per usarlo.
Ho «pensato» a lungo a tutti i dettagli — la sensazione dell'acqua, l'aspetto delle colline, dove e come inizia la curva anteriore d'una barca. E quando il vento spazza la terra, ho ricordato come tende il fitto fogliame, quasi volesse strap-

parlo. Credo di essere riuscito a rendere un po' di tutto questo nei miei due lavori, prima di restare senza fiato. Eppure, quando li confronto con quel quadretto infantile, li trovo tanto lontani dall'essere buoni, onesti, veri come quello. Il bambino non ha messo a bagno i suoi acquerelli, ne sono certo. E il suo sentiero tracciato nel prato era proprio un sentiero: il mio non era che spennellato al suolo. E tuttavia ho ringraziato Iddio delle sue premure. Non ho mai lavorato così bene e posso andare a letto con la coscienza tranquilla.

E sopra a tutto, non dimenticare di andare a vedere Raimu in « Noce di cocco »: strano titolo! Quando si mette a piangere, è magnifico! Che uomo! Prima di addormentarmi, ieri sera, ho ordinato al mio subcosciente di ricordare, al risveglio, l'ultimo pensiero che mi era passato per la testa — ed è andata bene. Si trattava di dirti l'impressione che mi aveva fatto la riproduzione, su « Paris Soir » di un'artista, forse Suzanne Valadon. Guardando la testa da lei dipinta, fui colpito da un pensiero che mi coglie spesso quando studio le teste. Era una testa che solo i pittori ci possono dare: non se ne trovano di simili né in letteratura né nella scultura. Era — o meglio è, perché la pittura è un fenomeno eterno — un viso dettato dalla logica del pennello. Dall'alto al basso, quel volto era accorciato e altrettanto allargato da una parte all'altra. È una caratteristica che si nota nei visi dipinti da Braque. Le teste sono modellate dalla pittura per adattarsi alle esigenze della tela. La testa scivola a mo' di scultura, creando così una grazia e una bellezza diverse da quelle che ci sono familiari nella vita. I lineamenti di solito hanno la rozzezza della pietra schiacciata. Vedendo questa testa, nella rubrica « Attraverso le Gallerie » provai una grande gioia, un po' per la constatazione di un principio un po' per la scoperta di un elemento che di solito manca ai miei ritratti.

Se dovessi tentare un simile viso all'acquerello, immagino che dovrei usare della carta inumidita. Tanto per cominciare, intendo provare a farlo a pastello, usando le dita per rendere questa straordinaria qualità della struttura ossea, le

cavità e le circonvoluzioni frontali. I contorni della mascella sono quelli che mi divertono di più — è difficile descriverlo, ma è come se la mascella fosse situata in fondo ad una montagna di carne che si va allargando. È la voracità carnale della bocca che mi ossessiona e non la facilità verbale o la voglia di baci che suscita. Reichel una volta ne fece una ad olio, d'un genere tedesco medievale, color verde oliva scuro, d'una carne abbronzata e terrosa che mi perseguita ancora. Il volto era talmente disteso che assumeva l'aspetto di un batraco. Pure era un volto di « tutti i tempi », come dicevi dei cavalli di Shakespeare. E c'è ancora una cosa da dire a proposito di queste teste — che io chiamerei « teste post-medievali ». Quando campeggiano sullo sfondo di un paesaggio (ho sempre la sensazione che ciò le ravvivi in modo impressionante — come se si volesse dimostrare « l'uomo che domina la natura ») — il viso riflette istintivamente le curve e i ritmi della natura. La testa totalmente isolata dei tempi moderni fa paura, perché non gli appartiene, è senza rapporti. È il simbolo del cervello che lavora nel vuoto. Basta questo a giustificare la tua eterna ammirazione per quel pittore francese di cui non ricordo il nome — quello che alla fine non dipingeva che con un moncone di braccio! Tutte le sue donne hanno la qualità di cui ti parlo.

Con le donne di Picasso arriviamo al fiore dell'era della macchina — anche se appartengono al suo periodo « classico ». Le sue madonne massicce sono i rapaci del gran vuoto. Ed ecco che ora egli dà loro un profilo a doppi occhi. Ignoro il motivo plastico ed estetico di queste strane apparizioni, ma credo di scoprirne il motivo metafisico — ed è che le sue donne, non hanno, per così dire, corpo « celeste ». Poiché sono interamente fisiche, divengono sintesi atomiche, conglomerati intangibili di elettroni senza dimensioni vere e proprie. Squadrate con l'accetta, si direbbe, sono nondimeno impalpabili e senza sostanza. I piani scoperti da Cézanne si trasformano in astrazioni di carni einsteiniane. Senza davanti, senza dietro, non hanno beninteso nemmeno fianchi. Dall' scava fino in fondo, Picasso che è più Scoppione cerca
102 un substrato più solido, ma malgrado ci dia dentro a colpi

d'ascia come un forsennato, le sue figure si formano su di un solo piano, un piano di pasta-cartone. E noi siamo talmente abituati a questa verità di pasta-cartone, che non ci vediamo più nulla di anormale. Ma basta fare un piccolo passo indietro e guardare con gli occhi d'un Renoir per constatarne l'enorme differenza. È tutto quanto ho da dire per ora su questi volti « allargati ».

Ora vado a fare un giretto al parco Montsouris per studiare il lago, i cigni e il prato.

Passeggiando stasera lungo il boulevard Saint-Michel, osservavo le riproduzioni nelle vetrine: e più in particolare le orbite degli occhi e le labbra. Sono cascato su di un bel gruppo di donne di Renoir. Ho scoperto questa bocca sorridente dagli angoli rialzati che mette in risalto la rotondità di tutti i suoi volti femminili. La bocca come una vagina, se la si mette alla cinese. Decisamente, sono bocche di Renoir! E passo da queste ai volti antichi — di tutte le scuole e di tutti i tempi. Studio la modellatura di molti autori moderni: l'autoritratto di Cézanne — la testa bernoccoluta che si denuda con un'unica ciocca forforosa che risiede sul mantello nero e unto... ritratto laido sotto ogni aspetto. È ridicolo fare ritratti di così poco carattere e così mal conciatati. Eppure, le orbite oculari mi interessavano. Sono eseguiti con una tecnica molto semplice il che non toglie che si sbagli sempre a farli. Solo che questa volta ho visto un po' più lontano: ho visto che questi giochi d'ombre scendevano fino al globo oculare, o almeno fino all'orbita.

Rientrando a casa in metrò, ero così assorto in quella carne sopra l'orbita, nella sua estensione e nella sua voluttà, che sbagliai stazione... Ci sono parecchie zone del volto umano che sono altrettanto misteriosamente e sensualmente affascinanti — per esempio, quell'incavo alla base del naso, anzi, tutta la parte sotto il naso e il lobo dell'orecchio. Se ci si concentra su queste zone, ci si smarrisce nell'introspezione. La carne sotto il sopracciglio d'una donna può essere affascinante. Quanto spazio occupa l'occhio! D'altronde me ne sto accorgendo ora. D'ora in poi, darò più importanza all'orbita. Osservo anche, nel corso delle mie minuziose indagini, 103

che meno si tocca l'orecchio, meglio è. Tutto il colore così vivo del volto muore nei molteplici orifizi dell'orecchio e se non si sta attenti ai colori che si adoperano, l'orecchio diventa mostruoso. Il colore stesso del sangue, questo colore di riflusso, per così dire, sembra concentrarsi nel lobo dell'orecchio. Vero? Deduzione banale, ma meglio tardi che mai. E allora, pensando agli innumerevoli modi di dipingere un viso, mi chiedevo se non t'era mai venuta l'idea di tenere una conferenza sui tratti di una fisionomia, confrontando il punto di vista dell'uno con la tecnica dell'altro. Le bocche di Leonardo da Vinci, con quelle di Rubens, Renoir, Cézanne, Picasso, eccetera. Gli occhi di Botticelli, con quelli di Cimabue, Giotto e Van Gogh. Chissà che cosa si potrebbe dire a questo proposito — concentrandosi su di un tratto isolato del viso e analizzandolo, anziché considerare l'espressione, che è una qualità dell'anima, e in fin dei conti impossibile da analizzare. Con gli scrittori è diverso: conosco benissimo i trucchi usati da ciascuno di essi, sia che si tratti di gesti, di conversazioni, di sogni, di esclamazioni, eccetera. La balbuzie di Herr Peeper Korn, ad esempio — che invenzione monumentale! La quintessenza della balbuzie. Come se Thomas Mann, scolpendo quella figura umana, non si fosse concentrato che su quel dettaglio per meglio renderci il carattere segreto di quell'uomo.

Sì, mi piacerebbe sentirti tenere una conferenza sul viso! Mi chiedo se altri prima di me sono stati attratti dalle orbite e dai lobi. Senza dubbio. Balzac dice da qualche parte, credo a George Sand, di aver scritto tanti brutti libri, uno per imparare il francese, un altro per studiare l'arte della descrizione, un altro ancora per imparare a cogliere un dialogo. Senza dubbio degli anatomizzatori come Rembrandt, Raffaello e Rubens hanno dovuto spesso analizzare il volto umano e non osservarci che quel dettaglio che li turbava e li metteva in imbarazzo. Basta concentrarsi in questo senso e si fanno scoperte stupefacenti. Perché tu sai bene come si possono guardare certe cose per tutta la vita senza vederle. Questo modo di vedere è, in un certo senso, un non-vedere, se capisci quello che intendo dire. È una ricerca nella

quale, a occhi bendati, non si sviluppà che il senso del tatto, l'olfatto e l'udito — ed è così che si vede per la prima volta. E un giorno, per quanto strano possa apparire, tutt'a un tratto si vede di che consiste, ad esempio, un'automobile. Si vede un'automobile nell'automobile, non del cliché che ci eravamo abituati a considerare un'automobile, ossia un semplice oggetto comodo per risparmiare tempo. Per un artista, in qualsiasi campo, lo sviluppo di questa facoltà gli consente di vivere in pienezza e libertà. Egli non segue più la folla e così « crea il tempo » necessario per vedere ciò che lo circonda... Se continuasse ad avanzare con gli altri, resterebbe sordo e cieco come loro. È questa sosta volontaria che gli conferisce quel moto celeste che gli consente di vedere, di sentire, di ascoltare, di riflettere, non credi?

Fate l'amore non fate un massacro

di *Henry Miller*

Henry Miller critico cinematografico, è cosa che sorprenderà non pochi. Eppure l'autore di « Sexus » è un vecchio cinecultore. Per qualche misterioso motivo nessun editore ha ritenuto di dover pubblicare i suoi saggi su « L'età d'oro » di Buñuel, « Estasi » di Machaty e su Raimu. Il tono e il contenuto di questo articolo su « Bonnie e Clyde » apparso nel 1969 sulla rivista inglese « Penthouse » illustreranno un aspetto poco noto di Henry Miller.

Dopo aver visto « Bonnie e Clyde », avevo l'intenzione, il giorno dopo, di mettermi a tavolino e scaraventare un getto di vetriolo. Purtroppo questo accadeva tre settimane fa e nel frattempo mi sono calmato. Tuttavia sono ancora 105

infuriato non tanto nei confronti del produttore e del regista — che nondimeno ritengo pienamente responsabili di questa mostruosità — quanto col pubblico, che applaude e mostra di apprezzare il film. L'idea di andare a vedere « Bonnie e Clyde » non mi era mai passata per la mente, conoscendone il contenuto, fino al giorno in cui certi buoni amici, di cui rispetto l'opinione, non mi raccomandarono di non perderlo. Alla fine, decisi di acquistare il biglietto. Dopo i primi dieci minuti, ero già pronto ad andarmene, sopraffatto per non dire disgustato dalla cretineria pura e semplice del film. Invece sono rimasto, aspettando l'ilarità promessa, la sensazionale séquela di risate che mi era stata preannunciata. Lo spettacolo non ha suscitato in me che un solo sorriso per l'intera durata della proiezione, e non ho riso nemmeno una volta. D'altronde, non sentivo ridere di più, intorno a me: solo qualche gorgoglio occasionale, isolato. Credevo di essere preparato alla carneficina che ci è stata presentata: mi avevano detto che era perfettamente « innocente », « fortuita », che Bonnie e Clyde erano due bravi ragazzi che non avevano mai avuto l'intenzione di commettere tutti quei crimini. Ora, dal primo all'ultimo omicidio, e malgrado tutti i miei sforzi, non ne ho riportato nessun divertimento ma solo un disgusto crescente. Potrei aggiungere, tra parentesi, che come la maggior parte degli spettatori di cinema americani e come tutte le vittime della televisione, ho assorbito dosi sorprendenti di assassini, di stupri, di torture e brutalità varie, inimmaginabili ai miei tempi. Ricordo di aver chiesto a mio figlio, che allora non aveva più di otto o nove anni, perché guardasse quei filmetti macabri. « Ma i ragazzi amano un po' di ammazzamenti, ogni tanto » fu la sua risposta. Prima di tutto, devo specificare che posso comprendere chi uccide per difendersi o in un momento di passione. Se fossi giudice, mi sarebbe difficile condannare un gesto simile, perché sotto questo aspetto siamo tutti assassini in potenza. L'omicidio gratuito, assurdo, a sangue freddo, è un'altra faccenda. Non c'è dubbio che gli assassini sono dei malati e vanno trattati come tali piuttosto che da delinquenti. Ma quel che è

106 peggio dell'assassinio a sangue freddo, a mio avviso, è pre-



Due foto del film « Giorni tranquilli a Clichy » tratto dall'opera di Miller

sentarlo come uno spettacolo divertente. E allora non posso fare a meno di considerare gli spettatori più ammalati di quei criminali che stanno contemplando. Quanto alle persone che intascano i benefici di tali produzioni, li considero non solo malati, ma perversi. Loro lo sanno, quel che fanno, non sono sciocchi. Eppure sembrano sprovvisti di qualsiasi senso di colpa e per di più traggono dal loro lavoro profitti, gloria e onori.

È abbastanza curioso rilevare come in questa categoria di film ce ne sia uno che fa eccezione. Si tratta di « Monsieur Verdoux » di Chaplin, che fu ritirato dai circuiti prima di aver potuto fare carriera, non a causa del suo soggetto, ma perché Chaplin non era allora in odore di santità negli Stati Uniti. Al contrario di « Bonnie e Clyde » quel film, uno dei più divertenti che io abbia mai veduto, conteneva una morale. Sarebbe il momento giusto per ripresentarlo perché quella morale sarebbe apprezzata forse meglio oggi, dal pubblico se non dalla censura. Oggi che siamo coinvolti in una guerra assurda, che una volta di più i valori sono rovesciati e il bene e il male sono più che mai confusi. In confronto a quel che fanno i generali, a quello che sono pronti a commettere in caso di una presunta necessità, i crimini di Barba- 107

blù sono giochi da ragazzi. Per di più, Monsieur Verdoux, il Barbablù di Chaplin, non ha nulla dello psicopatico: è un essere umano intelligente, molto simile a voi e a me. Oggi si dà per scontato che la nostra società è malata. Le statistiche lo provano e gli stessi nostri leaders lo proclamano dall'alto del balcone. Fin da giovane ho sempre condannato il nostro modo di vivere e a questo punto ho fatto abbastanza strada per poter comparare l'epoca attuale con gli anni della mia gioventù.

Ho visto coi miei occhi quel che Whitman aveva preannunciato un secolo fa, la degradazione dell'individuo, la corruzione crescente a tutti i livelli della società, il ricorso sempre più frequente alla violenza, spesso per il solo piacere di compierla, e l'aumentare di un'agitazione frenetica e senza scopo, che non si potrebbe definire altrimenti che come una forma di follia. Whitman non era più comunista di Threau, di Emerson e di altri scrittori americani che parlavano chiaro. In realtà erano più americani dei loro detrattori. Erano dei veggenti, e come i profeti dell'antichità mettevano a nudo le debolezze del loro popolo, ne svelavano i germi della decadenza. Georges Duhamel ha scritto in uno dei suoi libri: « L'America è un frutto che marcisce prima di essere maturo ».

Se c'è una cosa che al tempo di Whitman non è stata abbastanza apertamente denunciata, a mio parere, è la proporzione spaventosa di imbecilli, di ritardati, di psicopatici e schizofrenici in seno alla nostra popolazione. Il numero di malati mentali dalle evidenti tendenze criminali è allarmante. Se ne trovano in tutte le categorie sociali, non solo tra i poveri e i diseredati: fra i membri del Congresso, fra i nostri docenti, tra i predicatori, fra le anime ricche di buone intenzioni, anzi, sopra a tutto fra queste ultime. A poco a poco si scopre che gli elementi del successo non sono necessariamente quelli che compongono una società sana. Gli hippies sono forse « dinghi », asociali, anzi, drogati, ma hanno il buon senso di rigettare i valori attuali, di restare in disparte e di gioire tra di loro mentre Roma brucia. Forse non sono pazzi

come vorremmo crederli. Forse nel loro comportamento sconcertante c'è una salvezza nuova. Forse iniettano una dose di speranza e di coraggio alla nostra società confusa, frustrata e disperata.

E che c'entrano Bonnie e Clyde in tutto questo? Ma è proprio di loro che si tratta. Bonnie e Clyde sono dei deboli, come CW che, lo confesso, suscita la mia simpatia più di tutti gli altri. Bonnie e Clyde sono malati, marci fino alle midolla. Puzzano. Aleggia intorno ad essi un'aura di perversione e di cretinismo vizioso. Credo di comprendere che Clyde in realtà fosse un omosessuale e Bonnie una specie di partusiana che si dava al bel tempo con tutti quelli che aveva sotto mano, ivi compreso il compagno della coppia, CW. Nel film Clyde è presentato come un impotente mentre Bonnie diventa una sorta di maniaca sessuale, per metà immersa in una beatitudine imbecille quale che sia il tipo della sue esibizioni.

Una delle cose che mi hanno mandato in bestia, nel film, è la stupidità del loro primo incontro. Da una parte c'è Clyde col suo sorriso di ebefrenico metà sesso e metà cretino, dall'altra Bonnie, tutta sesso e niente cervello: due zuccheri d'orzo che si salutano. Dialogo: niente, come del resto per tutta la durata del film. Poi viene la scena dell'automobile, con Bonnie, la femmina ingorda, che divora Clyde il quale reagisce come un Cavaliere della Tavola Rotonda castrato. Ci si chiede subito se non v'è qualcosa di marcio nel regno di Danimarca. Si intuisce che l'argomento principale del film sarà la violenza, non l'amore né il sesso. Il ragazzino che non può, gode con la pistola, non col pene. Che schifo! Non posso accettare il pseudo umorismo dei dialoghi tra Clyde e suo fratello, tra Bonnie, Clyde e chiunque altro.

È semplicemente falso, falso quanto le sparatorie fra gli assassini e la polizia. Questo non è che realismo truccato, un inganno sociologico che puzza d'artificio. Non insultate gli Okies o gli Arkies (N.B. i contadini dell'Oklahoma e dell'Arkansas): valgono molto di più, hanno più spirito, più intelligenza, più sensibilità. E poi c'è la scena di Grant Wood con la madre, la sola sfumatura seria e reale del film, sfor- 109

tunatamente guastata dall'artificiosità troppo evidente di Grant Wood. Anche alla fine, quando la coppia esprime il suo desiderio di venirne fuori, di trovare una vita migliore e « decente », la frase suona falsa. Due simili imbecilli non hanno in sé neanche i mezzi per immaginare una vita migliore. Che cosa potrebbe fare un tipo come Clyde, per esempio? non ha cervello né sentimento. Quanto a Bonnie, non vedo per lei altra soluzione che fare la puttana di prim'ordine, una vera puttana — ma ne sarebbe poi capace? È troppo balorda per fare o per diventare checcchessia. Era fin dall'inizio una di quelle anime perse, incamminate verso il nulla, che non pervengono a nulla. Sinceramente, e benché una simile affermazione contraddica tutti i miei principi, il momento migliore del film, per me, è quando la coppia in automobile viene ridotta a un colabrodo, fine giusta e misericordiosa di tutte le loro tribolazioni. Non li si compiangere, non si è nemmeno turbati dalla sorte crudele. Restano accoppiati come detriti dell'umanità. Non avevano nessuno scopo nella vita, non servivano a niente, non avevano nessun avvenire e si suppone che anche all'inferno resteranno degli spostati.

L'altro giorno ho visto la pubblicità di un nuovo film che si annuncia « ancora più violento di Bonnie e Clyde ». Ho anche letto sul giornale che una giovane coppia ha tentato di imitare Bonnie e Clyde. Sfortunatamente non ricordo quanta gente avessero fatto fuori prima di venire arrestati. I Bonnie e Clyde in erba non mancheranno, col tempo, man mano che il film penetrerà all'interno del paese. L'antidoto di cui sentiamo singolarmente la mancanza è, attualmente, una valanga di film erotici, pornografici, osceni. Più materiale c'è per la censura, meglio è. Se lo svago degli hippies è l'amore, ciò di cui i loro maggiori hanno bisogno è il sesso. Oh, certo, di tanto in tanto film di questo genere ce ne vengono dalla Svezia, dalla Danimarca e da altri piccoli paesi i cui abitanti sono ben nutriti, al riparo da tutti i traumi, sono ultranormali e in genere si annoiano a morte. Quel che

non ci toccano che melense storielle hollywoodiane, mai un piatto forte, come quelli che oggi ci offre la letteratura.

Comunque, che sollievo sarebbe vedere una vera, calda sequenza di baci sullo schermo. Riposante, almeno? Voglio parlare dell'atto vero e santo, non intriso di perversione, di brutalità e di « *dementia praecox* ». Se poi si vuole a tutti i costi un contorno, perché no un'epistola del papa, un po' di saliva schiumante di Billy Graham o un cocktail Molotov alla Phyllis Diller? In altri termini, la realtà di fronte al realismo, l'istinto di fronte all'astrazione. Non è strano, a pensarci bene, che si possa vendere alla gente violenza e perversione, e non una sana e gioiosa festa dei sensi? In un film nero e in un film di spionaggio, è permesso mostrare la vittima ricevere un calcio in faccia o tra le gambe, vedere gente che si tagliuzzava a coltellate e cosparge uno di benzina e gli dà fuoco, o vedere un tiratore imboscato prendere di mira un innocente guidatore. E invece è bandita la amichevole battaglia degli organi sessuali: perché? Non parlerò nemmeno dei documentari e dei cortometraggi d'attualità che ci mostrano il nemico snidato dal suo rifugio a colpi di lanciafiamme, o affumicato dal fosforo, o arrostito dal napalm, o straziato dalle bombe a mano, e così via. Film del genere non vengono presentati al pubblico per divertirlo, ma a scopo edificante.

Vogliono farci comprendere che « l'inferno è la guerra », ma che ogni dieci o venti anni l'inferno è necessario, altrimenti la civiltà sarebbe perduta. La civiltà giustifica il genocidio, la distruzione della terra e di tutti i mezzi di sussistenza, la devastazione delle chiese, delle biblioteche, dei musei degli ospedali... che cosa non copre col suo santo nome? La pace è meravigliosa! Ma stranamente, la pace è una cosa per la quale bisogna sempre combattere. Viene come il bacio della morte. Come i produttori cinematografici sembrano credere che nessuno acquisterà il biglietto se non avrà la certezza di ottenere la sua parte di violenza e di sensazioni, così i governi — almeno i grandi — sembrano convinti che, senza le guerre, la gente diverrebbe troppo soddisfatta, troppo beata, troppo pacifica e distesa.

Che c'entra tutto questo con Bonnie e Clyde? Ecco: un popolo che trova l'omicidio gratuito divertente e ricreativo, rischia di non turbarsi quando si ritrova nel bel mezzo di una guerra. Come accorgersene, quando si ascoltano notiziari pieni di uccisioni, di stupri, di incendi, se non di corruzione, di tradimento o di menzogna nelle alte sfere? Che cosa osce-
na, guardare un comunicato pubblicitario sull'alito pesante o sull'emicrania subito dopo aver visto le immagini dell'assassinio di un personaggio importante o la distruzione di un intero villaggio per un terremoto o l'eruzione di un vulcano! I cosmetici, i depilatori, la carta igienica morbida occupano altrettanto spazio di queste catastrofi. E l'annunciatore stesso, e il suo modo di commentare i fatti del giorno? Lo si vede mai piegarsi sotto il peso del dolore, paralizzato dall'orrore e dalla gravità di quanto sta dicendo? Appena appena un cambiamento d'intonazione, per passare dai disastri più spaventosi, dagli episodi più toccanti e più impressionanti ai piccoli fatti della vita quotidiana. Evita qualsiasi commento personale, anche se si tratta di notizie sconvolgenti. Cerca per quanto possibile di assomigliare a un magnetofono o a un telegrafo. Anche i reporter in prima linea cercano di conservare il loro sangue freddo meglio che possono: vogliamo dei fatti, delle sensazioni, ma non facce di bronzo il giorno dopo.

E tuttavia, malgrado questi resoconti fatti in tono calmo e misurato, spesso i fatti mentono. Tutto dipende da chi racconta, da chi sta dietro le quinte, da chi cerca di salvare la faccia, dal portafoglio che è mal ridotto. Per conoscere la verità, è impossibile fidarsi dei governi e dei giornalisti che hanno le mani legate e il bavaglio alla bocca.

È altrettanto impensabile fidarsi della propria intelligenza, della nostra perspicacia, perché tutti abbiamo subito un lavaggio del cervello, siamo solo sonnambuli. Come dicono gli Zulù: « Il tempo della iena è su di noi ». I brasiliani dicono altrimenti: « Quando la merda acquista valore, i poveri nascono senza il buco del culo ». E se mi è concesso
112 aggiungere il mio granello di sale, ecco quel che direi: « Noi

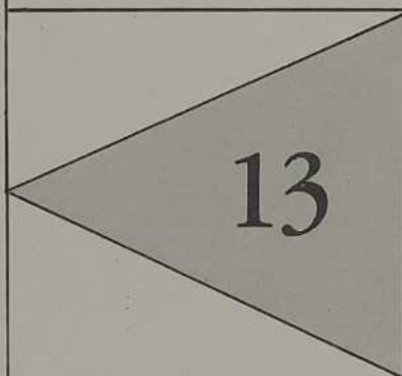
ci nutriamo di odio e di violenza. Se fossimo un popolo pacifico, avremmo la pace da domani ».

Così, per essere onesti, dobbiamo concludere che i veri mostri non sono Bonnie e Clyde, ma noi, il pubblico nel suo insieme. Noi ci sprofondiamo nelle nostre comode poltrone, la pancia piena di buon cibo, e diciamo: « Mandateci pure il boccone, siamo pronti a inghiottire di tutto ».

Paghiamo senza protestare per essere urtati, disgustati, terrorizzati e istupiditi. E nel giorno della propiziazione, quando vengono distribuite le ricompense, sono loro, le persone che vi hanno ammannito questi cattivi prodotti, che ricevono l'Oscar. E non è giusto?... Così, signori Beatty, Dunaway, Penn, Newmann e Benton, signori Warner Bros., se vi sembra che io sia stato un po' troppo duro, un po' troppo categorico nel criticare la vostra creatura, sappiate che in ultima analisi il vostro « Bonnie e Clyde » non è che un minimo simbolo del male che ci rode e nel mio intimo non penso che siate peggiori di molti altri membri del vostro clan. Infatti sono certo che se vi si offrisse un po' d'erba o una dose di LSD, potreste un bel giorno presentarci qualcosa di veramente comico, di realmente divertente se non addirittura istruttivo e terapeutico.

Traduzione di Luigi Pascutti

DOPO IL/UN SILENZIO



n u o v e

POESIE

n u o v e

di *Fidia* GAMBETTI

Queste tredici poesie scritte dall'agosto al dicembre del 1972, fanno parte di una raccolta di versi assolutamente inediti. Il titolo della raccolta, probabile, non definitivo, « Nuove poesie nuove ». Le composizioni saranno raggruppate in sette capitoli: I fiumi della vita, Le città perdute, L'ultima riva, Parabole e cachinni, Quadretti romani, Taccuino di Manziana, Altri versi.

IL TUO PARADISO

Cerca di mantenerti pulito
non solo la domenica anche
gli altri giorni, pulito dentro
e fuori, la coscienza come
le mutande l'anima i pedalini
le mani la lingua i visceri.

Non sei che uno scheletro rivestito
di lardo ricoperto di pellicchia,

114 un cadavere che cammina e puzza.

Devi impararlo per tempo e pensarci
almeno una volta al giorno.
Se sei pulito, fuori e dentro,
il tuo vero il tuo giusto paradiso,
senza genuflessioni senza confessioni
senza croci senza amen, verrà.

A NON PIU' RIVEDERCI

A te che eri la più silenziosa
fra le città del silenzio, con il tuo
Sant'Apollinare il tuo San Vitale
la tua Galla Placidia il tuo Teodorico
il tuo Alighieri gelosamente
custoditi nello scrigno dell'ovatta
accumulata dalla grande nebbia
del mare in ritirata nei millenni,
degli acquitrini e del Candiano,
a te città delle prime notti
brave dei primi letti clandestini
dei primi gonococchi, a te addio.
A non più rivederci « divina
foresta fresca e viva », acerba
e pazza gioventù di versi e atti
prematuri, strade deserte senza
auto in sosta, ciottoli levigati
dalla noia, zanzariere alle finestre.
Vedo le lingue di fuoco sulle alte
ciminiere, i rami gialli dei pini,
posso piangere di nascosto come
quando dovetti lasciarti, combattuto
amore, posso piangere tutte
le mie lagrime sul tuo prosperoso
seno petrolchimico perché, ora sì
veramente, sei una città morta.

PERDONAMI

Perdonami poesia il troppo lungo
silenzio i pochi versi le scarne parole.
O magari no tu forse mi dovresti
gratitudine (un bel tacer non fu
mai scritto), prolungato silenzio
meno versi meno danno per te.
Un amico disse a un altro amico
(queste cose non si scrivono mai)
che senza dubbio in me un poeta
c'era e che se avessi scritto di più,
non si sa mai, avrei anche potuto
un importante Vate diventare.
Di quelli che si leggono dopo morti
un poeta **portante** come i muri
e le colonne che reggono le case.

Grazie amico per le tue parole,
grazie amico dell'amico che non
le hai lasciate disperdere alla brezza
di una serata mondan-letteraria estiva.
Entrambi sapete come me, persino
meglio di me, i motivi lontani
profondi del troppo lungo silenzio
dei pochi versi delle scarne parole.
Non potete ignorare né aver dimenticato
i traumi le ferite le offese
le vergogne le viltà i sospetti,
i lunghi mesi della disinfestazione
e della autocritica, i lunghi anni
del pudore e della quarantena,
tutto il tempo che mi apparteneva
tutto il tempo che ancora mi restava.
Come potevo dunque cantare con tanti
grumi di sterco dentro il sangue?



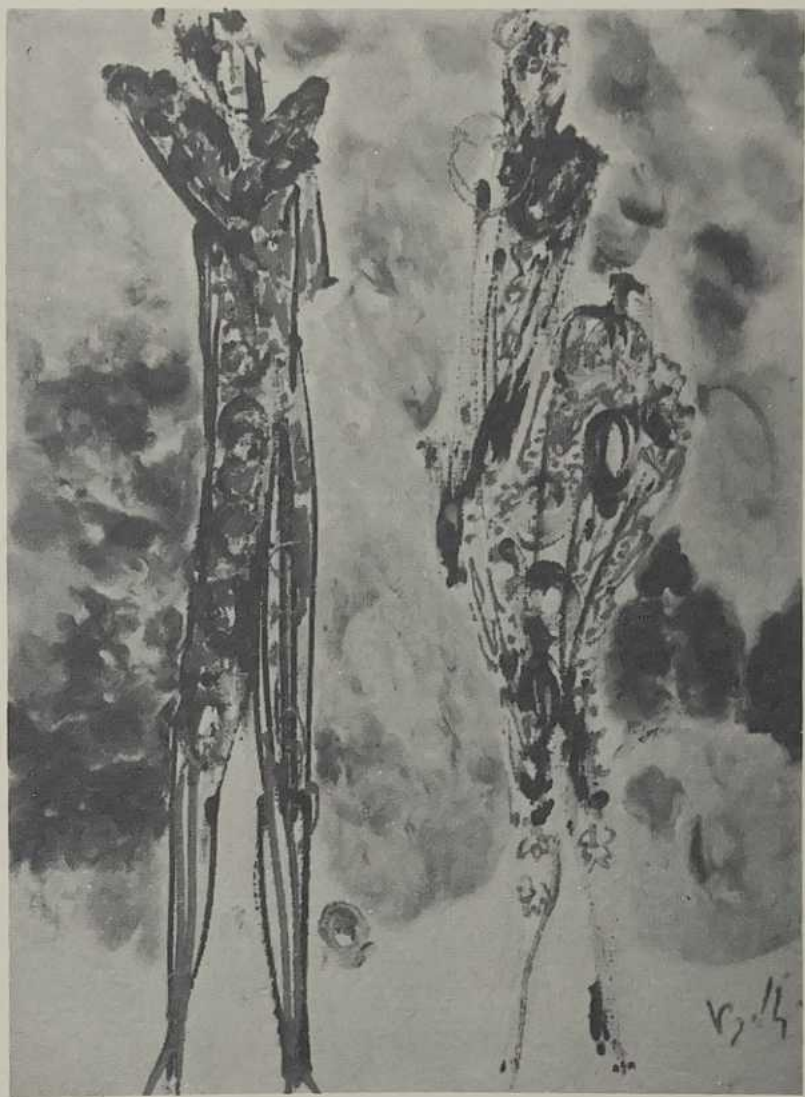
Vangelis, Ponti geometrici, 1950

PONTE GARIBALDI

Avanti e indietro tutti i giorni
dalla piazza del poeta al palazzo
della grazia e viceversa quanti
passi un piede dietro l'altro in anni venti?
E km. quanti su quattro ruote
in colonna, folle-frizione-prima-
frizione-seconda-frizione-prima-folle,
un metro dopo l'altro respirando
zaffate di ossido di carbonio?
E quanti inscatolato dentro un pubblico
mezzo, aggrappato a fallici sostegni,
soffocato da lezzi protostorici?
Al sole alla pioggia al vento
di tramontana e di scirocco
invidiando i viandanti solitari
le tenere coppie i pescatori di nulla.
E venti anni di scritte sui muri
sopra e sottoriva, venti anni di cronaca
e di storia, un vero libretto rosso-nero
di pensieri massime dediche italiche.
Fino agli ultimi che, grazie ai progressi
tecnologici, indelebili resistono
alla pioggia e al sole: ANGELA TI ADORO
MAO I LAVORATORI SONO CON TE
MARCO TI AMO - FORZA ROMA

PIU' SOLA

Agli sgoccioli della vita sola
più sola di quando mi mettesti
al mondo e tuo marito ferroviere
viaggiava appollaiato sul freno
di un lento merci sotto le fumose
gallerie della Porrettana, più sola
118 di quando ti dissero che ero morto,



Vangelis, I clowns, 1971



Vangelli, Gente del circo, 1971



Vangelli, Fungo atomico, 1972

sei voluta tornare fra la tua gente
e ora dalla finestra puoi vedere
i portici del Pavaglione e la Rocca.
Saranno il ronzio e il prurito
delle zanzare, il fetido odore
delle barbabietole e degli ultimi
maceri della bassa, l'impenetrabile
nebbia di là dalla doppia vetrata,
gli estremi ricordi dei tuoi soli
superstiti sensi, gli stessi ricordi
dei tuoi e dei miei primi anni.

Non l'avresti mai supposto, dopo
aver girato su e giù per l'Italia
con tutti i bagagli in spalla, due volte
moglie di ferroviere, non l'avresti
mai pensato né sperato né temuto
di essere destinata a morire
fra tanta gente ma in una casa
non tua a trecento metri da quella
nella quale nascesti e dove morì
tua madre, a cinquecento dal prato
dove tuo padre, garibaldino
e vigilato speciale, torceva
il canapo alla ruota bestemmiando.

TI VERGOGNI

Non ti vergogni di scrivere poesie?
Di' la verità, sii sincero almeno
con te stesso, ti vergogni di scrivere
poesie, anche quarant'anni fa
quando ti servisti di un altro
nome e cognome, come eri giovane,
anche allora ti mascherasti perché
ti vergognavi come un ladro,
non volevi si sapesse che
122 scrivevi di nascosto poesie.

Oggi sai bene che non si tratta di un complesso, la gente ti guarda davvero stranamente e con sospetto, peggio, è come se ti credesse capace di tutto e di nulla solo perché continui a scrivere poesie.

VANGELLI

Ritornano i cavalieri di Vangelli, il suo circo, i suoi clowns — in una recente mostra alla « Barcaccia » di Roma. Ma l'atmosfera è diversa, più accesa, più urgente e più... rarefatta. Tra i capitoli di una pittura carica di suggestive forme, estrosa, continuamente inventata, cui l'operosa inquietudine di Vangelli ci ha abituati, stavolta si espandono brani di foreste, paesaggi tutti da indovinare, e spazi, immensi spazi, lastricati d'oro e d'argento che allargano il gioco fino al limite del rischio. Un Vangelli, insomma, che moltiplica i suoi spunti con una inaudita libertà di stile, spingendo l'ininterrotto soliloquio verso incredibili avventure con quegli eroi-larve, antieroi dissanguati che sembra respirino ancora il sogno di cui sono rimasti vittime. O l'ossessione, nella quale riaffiora d'improvviso un liberty deliberatamente frainteso, inedito, drammaticamente tagliato da figurazioni quasi astratte. Ogni esperienza pittorica ha una sua storia, una sua logica. Ma il gusto non è storia, si fa storia. Tutta la pittura di Vangelli attesta questa disponibilità. Non è poco nella gran confusione di valori, di scelte, di « elaborati » la perennità di una grazia in bilico tra il sortilegio e una realtà decantata. Decantata ma attenta, aliena da ogni sopruso e abuso, sorvegliata malgrado gli apparenti abbandoni — atomi di luce che si compongono e scompongono come in una trasmissione del pensiero. Forse, fra le cose che la pittura di Vangelli dice, c'è l'impegno di non farcene accorgere. Perché il mondo nasce ogni giorno, nuovo e irripetibile, non è vero Vangelli?

Domenico Javarone

FRATELLI

Palpita nel palmo della tua mano
il piccolissimo cuore del nobile
pettirosso dall'occhio di fanciullo.
Ingenuo più volte recidivo ricade
nell'infido rifugio del calore
umano da cui non impara a guardarsi.
Per sua fortuna il palmo è quello
di un essere troppo simile a lui
che muore d'invidia per le sue ali
per il suo piccolo nobile cuore
per gl'infiniti spazi della sua libertà.



LA SOGLIA DEL TEMPIO

Mi sei piombato addosso sulla soglia
del tempio proprio di fronte al cancello
della casa liberty nella quale, istigato
dal duo Pirro-Petri, il commissario
al disopra di ogni sospetto lubrificamente
scannava, nuda, la bella Florinda.
Avevi gli occhi iniettati di sangue,
il respiro affannoso, impugnavi una spada
di legno e per poco con la sua punta
aguzza non mi strappavi i pantaloni.
Intorno a te commilitoni della tua
stessa età armati fino ai denti
con pistole ad acqua e mitra di plastica,
urlanti come ossessi, tutti alla caccia
di fantastici fedayn da colpire
da uccidere nel vuoto dell'aria
sul campo di battaglia al lungotevere.
Anche noi ai tempi nostri, prima e dopo
Caporetto, nelle finte battaglie per strade
e prati con spade di legno e sassate
combattemmo contro compagni nel ruolo
dell'odiato austriaco, ma il vostro odio
è certo più forte se nessuno di voi
si sente di mettersi nei panni del nemico.
Come quello, sacrosanto, dei vostri
nonni superstiti (pochi) di Mauthausen
di Dachau di Auschwitz di Treblinka.
Ve lo leggo negli occhi, furibondo,
mi mette paura, è l'odio della vendetta,
l'odio della rappresaglia, l'odio della strage,
dei cento occhi dei cento denti per uno.
Eppure anche voi fra poco varcherete
la soglia del tempio a pregare (per la vita
o per la morte del fratello?) il vostro Dio.

C'ERA UNA VOLTA

Erano gli anni di Girardengo
dell'eterno secondo e di Brunero,
la via Emilia come una moquette
di polvere una pastella di fango.
Erano gli anni delle pillole pink
del ferrochina bisleri del cerotto
bertelli, di Isa Bluettes di Lidia
Johnson del signor Bonaventura,
di Tom Mix di Charlot di Buster Keaton.
Erano gli anni dell'olio di ricino
del manganello delle spedizioni
punitive in 18 BL, gli anni
della sopraffazione e della resa.
Gli anni della nostra ultima infanzia
della precoce adolescenza di esclusi
alla finestra, delle verdi solitarie
voluttà, gli anni belanti dei primi
ultimi sonetti delle odi degli inni.
Un raggio di luna non era che un
raggio di luna, una rosa una rosa,
l'amore una nostalgia di futuro,
la vita uno spettacolo gratuito
mille interrogativi senza risposta.

Quanti anni dovevano passare, e quali,
prima di imparare e a che prezzo,
a dire pane al pane e merda alla merda?

LA CATENA

Non soffri mai il più piccolo dubbio,
sei diuturnamente sicuro di te
e di tutto, i tuoi rarissimi conflitti
interiori li risolvi al più presto
seduto sul pensatoio e più presto
li dimentichi tirando la catena.

VORREI NON VORREI

Non vorrei essere un altro, perché
dovrei voler essere un altro? Vorrei
invece essere un usignuolo un ramarro
una libellula una vespa una lepre,
per cantare volare pungere saltare.
Vorrei essere una foglia un fiore
un filo d'erba una goccia d'acqua
una conchiglia un granello di sabbia
una bolla di sapone una pietra
pomice un sasso levigato un rovo
un osso una pallina di vetro
un barattolo di latta una bottiglia
di plastica una foglia morta.

Non vorrei essere un altro, perché
dovrei voler essere un altro?
Vorrei essere tutto niente nessuno.

POESIA NON POESIA

Ieri non ho scritto un verso
né un versetto né un versuccio
né un versaccio, in compenso ho
vangato l'orto ho falciato l'erba
del prato ho segato la legna
per il camino ho aggiustato
un rubinetto e una serratura.
Non era giorno di poesia, la classica
aura non circolava intorno o dentro
di me, la signora ispirazione
in altre faccende affaccendata,
il cuore pulsava a pieno regime
non oppresso da nostalgie e rimpianti
dalla tristezza dalla rabbia dal dolore.

Oggi non ho scritto un verso,
in compenso ho innaffiato le piante
ho potato le rose ho legato le dalie
ho pitturato il cancello ho pulito
i vetri ho imbottigliato il vino
ho dato l'acquaramata alle viti
ho fatto lo shampo alla macchina.



Vangelis, Danza spaziale, 1972

Nemmeno oggi era giorno di poesia.
I polmoni dilatati dall'aria verde
le vene pulsanti di rosso ossigeno.
Sarà domani il tempo della poesia?
Scriverò forse un verso un versetto
un versuccio un versaccio per cantare
l'inimitabile eccelsa poesia del silenzio.

BASTA POCO

Quando il più è vissuto basta
poco poco per amare la vita.
Basta un tramonto sul mare
il profumo di un fiore sul ramo
uno sguardo un sorriso una voce
una stretta di mano un bacio
non richiesto uno scritto inatteso.

Anche se il futuro è più breve
del passato, anche se quasi tutto
è accaduto, anche se quasi nulla
può accadere, anzi forse per questo,
basta poco per amare la vita.

Quarantatre anni dopo

IL RACCONTO

o rifacimento letterario che

Aleksándr Petrovic
DOVZ'ENKO

trasse dalla sceneggiatura della

TERRA

il suo film più prestigioso

Aleksandr Petrovic Dovz'enko in Italia è un nome pressoché sconosciuto, pochi sanno che è stato uno dei più prestigiosi registi sovietici e pochissimi hanno visto i suoi film. Eppure il suo « Zemlja » (La Terra) è stato incluso nella lista dei dodici film più belli del mondo e la sua produzione cinematografica ha toccato più volte livelli da capolavoro. I suoi film sonnecchiano nelle cineteche, sono raramente proiettati nei cinema d'essai e il silenzio continua a ricoprire con la sua patina polverosa il nome di questo grande regista.

Dovz'enko nacque a Sosnica, in Ucraina, nel 1894 da una famiglia di agricoltori, l'origine contadina fece di lui un uomo saldamente legato alla terra e nulla poté mai recidere il cordone ombelicale che l'univa alla sua Ucraina, alle zolle, all'odore di terra bagnata, agli eterni cicli della natura. Dopo aver insegnato in provincia, nel 1926 approdò al cinema quasi per caso: iniziò a scrivere sceneggiature di film comici e a collaborare alla regia di questi film. Nel '72 Dovz'enko scrisse e diresse « Zvenigora » (id.): da allora in poi avrebbe



realizzato solo sceneggiature scritte da lui e questo non per libera scelta, ma perché non trovò mai nessuno disposto a scrivergli dei soggetti. « Arsenal » (L'Arsenale) è del '29, « Zemlja » (La Terra) del '30. I suoi film sono visti con sospetto da qualche burocrate: può un vero comunista esprimersi come si esprime Dovz'enko? Può ricorrere a un ingenuo, ma efficace simbolismo, può abbandonarsi a uno slancio panteista, quasi pagano, può cedere alla prepotenza del richiamo della terra-Madre dell'Ucraina-Gea? No. Critiche violente accompagnano l'uscita sugli schermi dei suoi film, lo accusano di eterodossia politica, di spinozismo, di panteismo. Dovz'enko a poco più di trent'anni incanutisce completamente in una sola notte, sopraffatto dall'incomprensione e dall'ostilità di certe critiche. Per un breve periodo di tempo è anche inviato in un campo di dissidenti. '32: « Ivan » (id.), '35: « Aerograd » (id.), '39: « S'c'ors » (id.): la buona fede e la sincerità del suo credo politico non sono più messe in dubbio, Stalin in persona gli commissiona « S'c'ors », un film sull'eroe della rivoluzione ucraina e visiona i singoli episodi del film. Scoppia la guerra, Dovz'enko è al fronte come combattente, come inviato speciale dell'« Izvestija » e come capo di una équipe di cineoperatori che girano film documentari. '49: « Mic'urin » (id.), il suo primo film a colori, un film carico di poesia e di speranza: il poeta idealista torna a far sentire, immutata, la sua voce. '56: Dovz'enko muore 131

dopo aver dato il primo colpo di manovella al « Poema o more » (Il poema sul mare), porterà a termine il film la moglie Julia Solnceva che, nel '60 e nel '64, realizzerà altre due sceneggiature del marito, rispettivamente « Povest' plamennych let » (Il racconto degli anni di fuoco) e « Zac'arovannaja Desna » (La Desna incantata).

Gli ultimi anni di Dovz'enko furono amareggiati da un grande rimpianto: non aver potuto realizzare tutti i soggetti che aveva scritto. La sua vita fu una lotta continua contro l'incredibile ottusità dei burocrati che ad ogni passo intralciavano il suo lavoro. La coerenza e la spontaneità di Dovz'enko si infrangevano immacabilmente contro il muro meschino dei divieti, delle limitazioni, dei sospetti; ma nonostante tutto egli rimase sempre un « puro », un idealista un poeta. Il lirismo, l'intima simbiosi con la vita della natura, lo stupore primordiale di fronte ad ogni manifestazione della vita fecero di lui un isolato e il poeta per eccellenza del cinema sovietico; ma non poteva non lasciare perplessi un uomo al quale si confaceva così poco l'ampollosa retorica del tribuno. La fede nel comunismo e l'amor di patria gli fecero sì trovare accenti eroici veementi e sinceri, ma malgrado ciò i suoi film restavano troppo poco « allineati » e troppo poco banali per non destare, se non altro, diffidenza. Eppure Dovz'enko patriota non è meno convincente di Dovz'enko poeta: in lui il combattente politico e l'entusiasta seguace di Lenin hanno una forza enorme, l'impegno politico è sempre presente nelle sue opere e « conditio sine qua non » dei suoi film, ma Dovz'enko non ha colpa se tra gli episodi di guerra, tra l'odore di bruciaticcio delle battaglie e tra il rosso delle bandiere occhieggia un bambino che guarda trasognato il mondo, che sente la vita degli animali, dei fiori, dei fiumi e che vive nella dimensione magica di un ancestrale paganesimo.

Maestro indiscusso e famoso in Unione Sovietica, Dovz'enko è apprezzato negli Stati Uniti e in Europa, c'è da augurarsi che presto lo sia anche in Italia: da qualche tempo nelle rassegne dedicate al cinema sovietico compare anche il suo nome e sta per uscire presso la casa editrice Mazzotta

di Milano un volume delle sue opere: un omaggio tardivo, indubbiamente, ma dovuto.

Nel 1952 Dovz'enko dà forma letteraria alla sceneggiatura del film « Zemlja » e ne cura due varianti: una in ucraino e una in russo. Il seguente brano è tratto dalla variante in lingua russa. Il film è del '30 è l'ultimo film muto di Dovz'enko e il suo capolavoro. La trama è molto semplice: in un villaggio ucraino alcuni giovani fondano un kolchoz e acquistano un trattore, il cui arrivo suscita furore e disperazione tra i kulàki, i contadini ricchi che sfruttavano il lavoro dei braccianti e che in quegli anni il partito aveva deciso di liquidare come classe. Impotente a cambiare il corso degli avvenimenti e accecato dalla rabbia, il figlio di un kulak uccide Vasilij, il giovane segretario del kolchoz, ma l'assassinio ha il solo effetto di far acquistare coscienza politica e morale al villaggio sonnolento, di strapparli una volta per tutte dal torpore e dall'inerzia, in cui aveva fino allora vissuto. Sono bellissime le scene in cui Dovz'enko mostra il rigoglio della natura: enormi distese di biade ondegianti, girasoli, mele, zucche e, alla fine del film, una pioggia sottile e vivificante che cade sulle mele, sui campi, su tutto il villaggio, spazzando via ogni vecchiume. Ne « La Terra » l'elemento politico si fonde armoniosamente con l'afflato panteistico che percorre il film e con la prospettiva incantata e quasi fiabesca di una natura intatta animata da un prepotente soffio vitale e resa in maniera stupendamente lirica.



Un'inquadratura del film « Zemlja »

Terra

di Aleksandr Petrovic Dov'zenko

Non ricordo più se tutto ciò sia veramente accaduto, se l'abbia sognato o se i sogni si siano intrecciati ai ricordi e ai ricordi dei ricordi. Ricordo soltanto che il nonno era molto vecchio e che assomigliava all'immagine di uno dei santi che proteggevano e adornavano la nostra « chata »¹.

Quando guardavo in giardino, tra le pere, tra i cespugli di ribes e di uva spina biancheggiava immancabilmente la sua santa barba. Ricordo ancora una torrida giornata d'estate; tutto sembrava bellissimo: il giardino, l'orto, i girasoli, i papaveri e i campi di biade che maturavano dietro l'orto. E in giardino, non lontano dalla grotta, sotto i meli e tra le mele cadute se ne stava sdraiato mio nonno Semen, un ex « c'umak »², tutto bianco e raggianti di gioia e di bontà, con indosso il vecchio vestito bianco di stoffa ruvida e la camicia bianca.

Aveva 100 anni, cioè, veramente, ne aveva di meno, ma chissà perché, mi piaceva pensare che ne avesse proprio cento, perché è bello. Era bello anche come stava sdraiato, come in un quadro. Sembrava addirittura che splendesse un po', ma, anche se non splendeva, dava questa impressione

¹ « Chata » è la casa contadina della campagna ucraina e del Sud della Russia. E' a un solo piano, i muri e il pavimento sono fatti di terra battuta mista a sterco di vacca e sono assolutamente impermeabili. L'izba invece è la casa delle regioni settentrionali ed è fatta interamente di legno.

² Il « c'umak » in Ucraina era un contadino che si occupava del trasporto e della vendita di sale, pane, pesce e altre merci. Lavorando là dove mancavano le ferrovie, i c'umaki compivano tragitti molto lunghi, di centinaia e centinaia di chilometri.

perché sorrideva, perché era domenica e perché quello era un giorno di festa.

Accanto al nonno, su un vecchio ceppo di melo stava seduto Grigorij, un suo carissimo amico di vecchia data; anche lui era molto vecchio, ma dal momento che non aveva la barba, era un uomo privo di tratti divini. Al posto della barba Grigorij aveva dei baffi minacciosi e affumicati che lo facevano piuttosto somigliare a un antico guerriero.

Il nonno ci raccontava che una volta, tanto tempo fa, Grigorij era il giovanotto più forte di tutta la provincia. Da C'ernigov e Konotop a Stavropol'e, Berdjansk e Jassy e addirittura a Mosca, in tutte le città in cui per 45 anni trasportarono sui buoi alcool e sale e in tutta la steppa non incontrarono mai un uomo come lui. Era un uomo chiuso e non particolarmente loquace, ma voleva veramente bene al nonno e andava a trovarlo non meno di due volte al giorno. Lindo nel vestire e lento nei movimenti ci dava l'impressione che pensasse sempre a qualcosa. Anche allora stava seduto vicino all'amico in silenzio, quando gli domandò pacatamente:

« Muori, Semen? ».

« Muoio, Gric'ko³ » ammise piano il nonno e, accennando appena un sorriso, chiuse gli occhi.

« Arrivò la mamma e, visto quello che accadeva in giardino, rimase soprapensiero.

« Già, muori » disse Grigorij e si voltò.

Sull'erba, tra le mele cadute, stava seduto tutto solo un nostro bambino che ancora non capiva niente della vita. Spalancando la bocca, cercava in tutti i modi di addentare una mela coi suoi due primi dentini, ma la mela era grossa e la sua bocca era ancora troppo piccola.

« Muori, Semen » disse Grigorij, « ma quando sarai morto, mandami dall'altro mondo un segno, dimmi se stai all'inferno o in paradiso e come ti trovi ».

« Va bene, Gric'ko » promise il nonno preparandosi al suo ultimo viaggio da c'umak, « Se mi sarà possibile, te lo farò sapere senz'altro. Un giorno o l'altro ti apparirò in so-

³ Diminutivo di Grigorij.

gno ». Bonariamente il nonno considerava le agevoli possibilità di ulteriori contatti. Tuttavia il nonno, visto che non aveva nessun acciaccio, non morì subito, al contrario, senza nessun aiuto si alzò ancora una volta a sedere e gettò uno sguardo sugli astanti. Il figlio Panas e i nipoti Vasil' e Orisja si avvicinavano dalla parte della chata. Orisja portava un bel piatto di pere.

« Mangiare qualcosa? E perché no? » pensò il nonno ad alta voce guardando i suoi familiari e quando Orisja gli porse il piatto di pere egli ne prese una, la pulì leggermente con la manica della camicia bianca e iniziò a mangiarla. Era la sua specie preferita di pere, ma ormai egli non ne avrebbe mangiato più. La masticò un po' piano, per abitudine, poi il suo cuore iniziò a fermarsi ed egli lo capì: posò la pera, si aggiustò la barba e la camicia, guardò ancora una volta i familiari, poggiò le mani sul petto e disse con un sorriso: « Addio, muoio ». Si sdraiò piano piano e morì.

Il film potrebbe iniziare qui anche se, parlando in generale, dopo non accadde niente di particolare.

La morte del nonno non provocò nessun turbamento nel mondo circostante. Non si udì il fragore del tuono, fulmini sinistri non squarciarono il cielo con il loro severo lampeggio, né bufere sradicarono possenti quercie secolari.

Nel cielo di mezzogiorno non c'era nemmeno una nuvola. Intorno era silenzio. Solo due o tre mele caddero dolcemente sull'erba, nient'altro. Non si mosse nemmeno un girasole. Il festoso mondo dei girasoli stava immobile come un coro di bei bambini che volgessero in alto i loro allegri visetti dorati. Sotto i tigli andavano e venivano le api d'oro abbandonate dal nonno.

Ai familiari del nonno non accadde nulla di particolare, era stato tutto così naturale e così bello che non provarono né pena né dolore, assistendo alla sua morte. Solo un'incomprensibile commozione s'impadronì appena dei presenti e la sensazione di trovarsi di fronte a un solenne mistero della vita, come se tutti loro avessero d'un tratto sfiorato l'infinità del tempo e le sue leggi armoniose. Inoltre il nonno, 136 sebbene fosse morto, non voleva separarsi dal sorriso che

continuava a splendere silenziosamente sul suo volto. Anche in vita egli era stato privo di tratti eroici.

« Gli piacevano le pere » con un sorriso triste e pensoso si rivolse a Orisja Vasil', il fratello maggiore, che era corrispondente rurale e di nuovo guardò il nonno. Adempiuto il compito che gli era stato assegnato, il nonno giaceva sotto i meli nella sua bianca camicia e i suoi calli erano incrociati sulla camicia e sul petto.

Tutto questo probabilmente non entrerà nel film, perché forse è superfluo⁴. L'ho scritto soprattutto per una buona abitudine, e per un riguardo verso la mia famiglia e in parte anche per illuminare gli attori.

L'attore che interpreterà la modesta figura del nonno deve non di meno possedere delle notevoli qualità personali, perché, se ne fosse privo, nessun espediente lo potrebbe aiutare a conservare il sorriso dopo la morte. Come gli attori avranno già capito, il nonno fu un uomo semplice e quasi analfabeta, cosa che del resto non gli impedì di ricoprire, insieme con Grigorij, un ruolo non indifferente per la scienza e l'istruzione del popolo ucraino nel XIX secolo. Lungo le strade che portano da Mosca al Mar Nero essi per un buon terzo di secolo trasportarono sui loro buoi un'infinità di libri da Mosca all'università di Char'kov, e lo ricordavano spesso, seduti in giardino, dietro a un bicchiere di vino.

« Eh! Eh! Se non fosse stato per me e per Grigorij nessuno a Char'kov ne masticherebbe niente di scienza! Quanti libri abbiamo trasportato in trent'anni! Solo con le rilegature si potevano fare mille paia di scarpe! ».

« Sì — rispondeva l'amico — ora qualcuno li legge e quando li avrà letti tutti nemmeno il diavolo riuscirà a metterlo nel sacco ».

L'attore non deve essere alto di statura, ma neanche basso, deve avere spalle larghe, occhi grigi, la fronte alta e spaziosa e quel sorriso che ora mi è così caro ricordare. Quest'attore deve saper maneggiare la falce, la forca e il cor-

⁴ Questa prima parte invece fu inserita nel film e le fu dato un ampio risalto.

reggiato, costruire una « chata » o fare un buon carro senza disporre di un solo pezzetto di ferro, in breve, deve saper fare ogni arnese utile con sveltezza e con allegria. Non deve aver paura, né della pioggia, né della neve, né di strade lontane, né di portare in spalla un carico pesante. (...) Deve saper conversare affabilmente non solo con la gente semplice e coi superiori, ma anche col cavallo, coi vitellini, col sole del cielo e con l'erba della terra. Allora sarà tale e quale al nonno.

Se non ci si potrà procurare un simile attore con una spesa accessibile e dovrà interpretare la parte del nonno un ubriaccone, un fanfarone momentaneamente sulla cresta dell'onda e per questo borioso e convinto che il mondo esista in quanto gira intorno alla sua persona, allora non incolpate la buonanima: la colpa è dell'arte. Ecco come è andata la morte di mio nonno, avvenuta nell'estate del 1930 sotto i meli del piccolo giardino recinto dalla palizzata che egli aveva fatto con le proprie mani.

Se tutto ciò che ho scritto finora non potrà essere utilizzato nel film, allora si potrebbe far iniziare la prima parte con la canzone:

*« Partoriva una chiara stella dal cielo
e quella cadde verso la terra... »⁵*

È improbabile che in altri paesi cantino a voce così alta e spiegata e in modo così bello come da noi, in Ucraina. Lo scrivo non perché desidero mettere la mia gente in buona luce agli occhi del mondo, ma in nome del realismo... Capitava che proprio con questo canto io e Vasilij, il mio eroe, tornassimo dal lavoro. Che può essere più gioioso e più piacevole di un buon lavoro? Che c'è di più caro che rientrare, dopo una lunga giornata di fienagione, dal prato ridente a casa verso il tramonto? Il corpo è invaso da una piacevole sensazione di torpore, c'è silenzio nell'anima, tu non hai ancora compiuto 19 anni e senti che anche « lei » col raccat-

tafieno in spalla ti è vicina e sotto i piedi nudi tu e lei avete la terra tiepida, spianata dalle ruote, pestata dagli zoccoli, coperta da una polvere calda e soffice come peluria, o dal miracoloso e tenero fango che solletica le dita.

Cantano di nuovo:

*« Divertiti, divertiti, ragazza
io ti accompagnerò a casa! »*⁶

Vai così alla riunione dei falciatori e camminando vedi il cielo serale, una stella chiara e lei col raccattafieno sulle spalle rotonde di ragazza. Cammini e senti la terra natale che ti nutre non solo col pane e col miele, ma anche coi pensieri, coi canti, con le usanze e che, oltre a nutrirti e a crescerti, ti accoglierà un giorno nel suo grembo materno, come ha accolto i tuoi antenati e il nonno morto sotto i meli.

Non complicheremo ulteriormente il soggetto con scene introduttive care al mio cuore e seguiremo il corso degli avvenimenti, tanto più che essi sono già iniziati.

⁶ In ucraino nel testo.

Presentazione e traduzione di Rita Giuliani

N.B. - La trascrizione dei nomi russi è quella attualmente adottata in tutte le opere scientifiche ma dove, per mancanza dei segni diacritici, è stato impossibile applicarla si sono apportate modifiche ad alcune lettere, che vanno pertanto lette nel seguente modo:

Z' = j francese, come in jour

C' = suono di 'c' italiano davanti a 'e' e 'i' e "ci" davanti a 'a' 'o' 'u'

S' = suono di 'sc' italiano davanti a consonante, "sci" davanti a vocale dura

S' c' = unione dei suoni di s' e c'.

Studio Galleria LA PACE

SANREMO - VIA R. MORENO, 81-83



Vecchio pescatore



VINCENZO GARIBBO

(Vingari)

Premio Siena

Abit.: via Galilei, 332-4

18038 SANREMO

IL NARRATORE

SOTTO L'UOMO DI TEATRO

Il patto col diavolo

UN RACCONTO "CYROGRAFICO"

del più stretto collaboratore di

GROTOWSKI

Ludwik FLASZEN



Di Ludwik Flaszen «Carte Segrete» ha già pubblicato (n. 3, 1967) una nota sul metodo teatrale di Jerzy Grotowski, di cui è stretto collaboratore fin da quando, nel 1959, fondarono insieme il Teatro Laboratorio «13 Rzedow» di Opole (13 file) che dal 1965 si è trasferito a Breslavia. Insieme a Grotowski ha pubblicato «L'Istituto di ricerche sulla recitazione dell'attore» (Edizioni del Teatro Laboratorio 1967). Ha ridotto ed elaborato per il «Laboratorium»: «Akropolis» da Wispianski e «Il principe costante» di Calderon-Slovacki, ambedue pubblicati anche nella traduzione italiana (Bulzoni, 1970) e il secondo rappresentato a Spoleto. Me-

no nota in Italia è la sua attività di narratore, critico letterario e traduttore dal russo («Oneger ed altri racconti», Cracovia, 1967): il racconto che presentiamo fa parte della raccolta «Cyrograf». Flaszen è nato a Cracovia nel 1930, ha vissuto in Russia dal 1940 al 1945, si è laureato in filologia slava all'Università di Cracovia nel 1952 ma già dal 1948 era critico letterario.

Al mio tavolo, senza chiedere permesso, si sedette un vecchio dall'aria di consigliere. Un certo numero di vecchi come lui trotterella ancora — con passo sempre più minuto — per le anguste vie della Vecchia Città; discute nei caffè — con voce sempre più fruscante — fra i propri simili, indugia nelle piazze alberate, sonnecchiando al sole o leggendo con disgusto i giornali. La loro eleganza, immutata nella sua solennità d'epoca, sbiadisce di stagione in stagione, cercando con discrezione un soccorso nel rammento — ed i loro bastoni non servono esclusivamente da decoro. Il conto degli anni porterebbe a credere che da tempo questi vecchi signori non facciano più parte dei vivi; che i loro nomi, accompagnati dai titoli imperial-monarchici e dai meriti per il paese, si possano leggere sulle lapidi delle vecchie cappelle del cimitero. Ma che sia il singolare clima della città, propizio alle antichità sotto ogni aspetto, o la particolare vitalità di questo genere, che — spinto su di ~~un~~ binario laterale dell'evoluzione — si è formato la capacità di durare e di riprodursi nel proprio ambito, o infine la presenza nell'area della Vecchia Città di numerose imprese funebri dalla ricca tradizione, che hanno la proprietà di irraggiare fantasmi, una specie di defunti-modello da pubblicità — ciò basta a che i signori consiglieri sostengano con la loro distinzione la decadente dignità dei nostri luoghi pubblici.

Non mi mostrai insoddisfatto che si fosse sistemato accanto a me. E neppure mi meravigliai che — nonostante la
142 raffinata gentilezza di cui si gloria questo genere umano —

TEATR LABORATORIUM

13 RZĘDÓW WE WROCŁAWIU

KIER. ARTYSTYCZNE — JERZY GROTOWSKI
KIER. LITERACKIE — LUDWIK FLĄCZEN



SCENARIUSZ I REŻYSERIA JERZY GROTOWSKI
NA TEKSCIE CALDERONA — SŁOWACKIEGO

KSIAŻE NIEZŁOMNY

AKTORZY
RYSZARD CIESŁAK

RENA MIŁECKA ANTONI JAHÓŁKOWSKI
MŁ. JAKÓBOWSKI MIECZYSLAW JANOŃSKI GASTON KULIG

KOSTIUMY — WALDEMAR KRYGIER
ARCHITEKTURA — JERZY GURAŃSKI

LICENCJA MINISTERTWA KULTURY

WARSZAWA 1965

mi avesse imposto la sua compagnia senza una domanda. Questo membro traviato della casta locale dei consiglieri, mantenne il tenore e lo stile con evidente difficoltà, era uno di quegli stravaganti ben noti alla città che solo la maestà senile difende dalle beffe dei passanti.

Ebbene, giovanotto, lei mi offrirà un caffè nero — cominciò, quasi avesse tratto le conclusioni su argomenti solo a lui noti. — Capisco: non sta bene che un vecchio ragguardevole faccia perdere tempo ad un casuale compagno davanti ad una tazza di caffè. Ma considerata la generale decadenza dei costumi, non credo sia una cosa del tutto sconveniente. Del resto, senta — e qui abbassò confidenzialmente la voce — in un mondo dove satana è un bicchiere di cattivo caffè, che si può acquistare con due soldi, tutto è ammissibile.

Detto ciò, mi guardò immobile con occhi di un indefinibile colore. Riprese a parlare solo dopo un lungo momento, allorché gli era stato portato il caffè — e ne aveva bevuti alcuni sorsi, scontorcendo il viso con dignità.

— Lei dunque domanda cosa succede oggi con il diavolo? No, non protesti: intuisco in lei questa domanda, anche se lei non se ne rende conto. Nessuno se ne rende conto, cosa che ha un determinato legame con l'attuale condizione del mondo. Le rispondono quindi subito, per evitare ogni illusione: gli affari del diavolo vanno male. E sa perché? Perché vanno troppo bene.

Sorridendo, lei si comporta assai impropriamente. Io non sono un paradossista, né un uomo faceto. Sono un veneratore della verità nel suo aspetto più rigoroso, so bene che oggi a chi non sia abituato alla serietà della parola, essa possa sembrare una divertente invenzione. Ho notato che a misura del passare del tempo la verità si incontra sempre più raramente con gli oltraggi della derisione — cosa che bisognerebbe ritenere salutare — sempre più spesso invece con un sorriso di superiorità e di indulgenza. Le botti non servono più, come una volta, per riparo ai filosofi — potremmo del resto immaginarci in una botte Adam Schaff? Servono esclusivamente per i fini che la società ha riconosciuto pieni di buon senso, come per esempio la vendita della birra. Penso

144 tuttavia che i tipi che se lo possono permettere — e tra co-

storo ho l'arroganza di vedere me stesso — dovrebbero durare nelle proprie botti nonostante le avverse circostanze, tra le quali mi permetto di enumerare anche il suo sorriso, caro signore.

La prevengo però che i cosiddetti ideali dell'umanesimo mi sono estranei. L'umanesimo al quale ci avvezzano i tempi presenti, parte dal principio che l'uomo deve star bene. Ci si dà anche molto da fare perché l'uomo stia bene. E l'uomo si è persuaso di non essere nato per le lotte dello spirito, ma per star bene. Dovunque dunque ci voltiamo, ci imbattiamo in benefattori e terapeuti. Questa spinta a fare del bene ha già raggiunto forme altamente organizzate, a misura delle conquiste tecniche di cui è fiero il nostro secolo. Ho comunque il sospetto che alcune di queste forme siano mantenute segrete, proprio per il bene della terapia.

Immaginiamoci un semplice, onesto artigiano convintosi all'improvviso che tutto il popolo sia in attesa soltanto di lui, ché proprio lui potrebbe risolverne i compiti storici più importanti. Un caso simile viene dai medici definito come paranoia. Il caso è abbastanza tipico, ma la diagnosi cattiva. Ché non potendo piegare l'immaginazione del paziente verso lo stato reale delle cose, i medici — ben forniti dei mezzi della moderna tecnologia — possono piegare il reale stato delle cose verso l'immaginazione del paziente. Arrangiano un popolo i cui compiti storici sono così pensati da andare d'accordo con i piani di salvazione del paziente e con la sua disposizione ad agire nel ruolo di uomo di stato. E così la coscienza del sofferente non si scontra più con la realtà — egli dunque è guarito. Quanto basta a questa sublime idea terapeutica.

Le mie osservazioni, che conduco da anni con zelo per mancanza di altri impegni, mi portano a supporre che in questo modo — tenendo in considerazione il bene dell'uomo — si chiamano oggi all'esistenza intere nuove categorie di esseri oppure — cosa più verosimile — si riformano radicalmente quelli sino ad ora esistenti. E così persone dal cattivo stato d'animo, lese dalla natura o dalle circostanze, creature mancate o sfortunate, acquistano una realtà propria, fatta a 145

loro misura e secondo i loro bisogni in cui possono sentirsi individui di valore, e persino — cosa più essenziale — eseguire lavori importanti per la totalità.

E le realtà create iteratamente — in nome della bontà umana — non si possono più distinguere da quella che l'umanità aveva una volta ritenuto opera divina. In primo luogo — esse sono certamente molto numerose, le si incontra comunemente. In secondo luogo — entrano in rapporti illegittimi con le realtà la cui esistenza è stabilita dalla tradizione. Si compenetrano molteplici, si accoppiano nell'inerzia della durata, rafforzando con la progenie questo miscuglio, dove particelle di esseri illusorii si congiungono con quelli autentici così da formare — suppongo — una qualità del tutto nuova, da cui non c'è ritorno forse verso il modo di esistenza del passato. Nascono così strambe creature, miscuglio di elementi che derivano da sfere e piani dell'essere non omogenei: di relitti di tendenze umanitarie diverse, spesso contrastanti. Teoricamente possiamo immaginarci un essere formato da un cappello perché qualcuno un tempo era fissato sul punto di una vita tranquilla, dal torso di un atleta, perché qualcuno soffriva di nevrosi a causa di una cachessia, e da gambe storte, che qualcuno era effettivamente stato cavalleggero della guardia. E praticamente? Non vorrei essere sospettato di vuoti vaneggiamenti. Ci troviamo seduti per fortuna molto a caso. Attraverso questa vetrata — e si tratta, detto tra noi, della mia vetrata preferita, ho passato accanto ad essa più anni di quanti ne abbia lei — vediamo chiaramente la nostra vecchia passeggiata cittadina. Non si può forse scorgere ad occhio nudo come la folla sia composta da ibridi, da creature fatte di realtà e di apparenze, espulse dal sistema naturale, private della coscienza della vocazione? Qui una gamba nega le mani, una scarpa la giacca, degli occhiali la fronte, delle spalle tendono ad una destinazione del tutto aliena. La ragazza del negozio getta occhiate con la triste fierrezza di una principessa di cui nessuno si è accorto, il vecchio — invece che la propria maestà — coltiva una giovanile elasticità; l'adolescente dà istruzioni sulla buona educazione; la casalinga con la borsa della spesa muove i fianchi



Manifesto di « Akropolis »

come una stella del cinema; il fabbricante di bottoni, ebbro, fa il gentiluomo; e lo scrittore, mi ascolti, incede con lo zelo del moralista. La signorilità si avviluppa con il degradamento, e non si può facilmente distinguere la fortuna dal fallimento. Qui tutto si confonde in un intrico, in una momentanea accozzaglia di forme incompatibili — quasi fossero separate dal principio che le regola, dalle fonti dell'ordine. Viviamo, caro mio, nell'epoca degli ibridi.

Ed ora vorrei confessarle un piccolo segreto, il cui contenuto per la sua pericolosità e la sua importanza, è bene resti tra noi. Provi a ricordarsi, o forse a gettare uno sguardo dentro di sé: chi è che per l'aspetto si accosta così a fondo all'ibridismo che pare esserne l'incarnazione vivente? Negli strati più arcaici del sapere umano, nei sotterranei dell'imma- 147

ginazione, nei musei delle opere d'arte — ed un tempo non si trattava soltanto di begli oggetti, ma di eruzioni dell'esperienza universale — si sono salvate innumeri effigi, un'intera razza di esseri dalle teste di cani e dai corpi umani; dalle zampe rapaci — e dagli occhi di filosofi; dalle ali di pipistrello e dai volti di cui lei è fiero; dalle placche posteriori di rettili e dalla metà superiore dei figli di Adamo. Un'autentica orgia di parti del corpo dal diverso albero genealogico, compenetrantisi con ricercate combinazioni. Ed anche nelle pagine delle fiabe che i grandi avevano scritte e destinate ai bambini, godeva sino a poco tempo fa di popolarità una creatura che aveva un piede umano, ed un altro che terminava con uno zoccolo, un volto umano festonato in alto con corna, in basso invece con una barba caprina, dalla postura del corpo diritta, ma con una coda che usciva dal deretano. Simili creature, che appartenevano al grado supremo dell'ibridismo, mostravano una singolare capacità nell'entrare in intimi rapporti con individui di specie diversa. Copulavano con le femmine degli animali e degli uomini, le loro femmine invece — cosa che distrugge del tutto ogni concezione dei buoni costumi — violavano gli uomini e gli animali maschi. Non a caso il popolo riteneva che la sodomia fosse la loro specialità, e che i mostriciattoli umani — infanti dalle teste di vitello, con squame sul petto e bianche falde sui palmi e sui piedi — fossero il frutto della peccaminosa unione dei genitori. Proprio così, mio caro — l'ibridismo è senza dubbio il dominio del diavolo. Ed è esso a distinguerlo maggiormente dal dominio di dio, il cui fine perfetto è l'armonia di tutte le parti, una cristallina omogeneità, dove la legge suprema è compresa tanto nel decalogo, quanto nel comandamento sulla purezza delle speci.

E così il nostro mondo, per cause comprensibili una volta seguita la mia argomentazione, mostra dei segni diavoliformi. Ma non sono d'accordo con coloro che ritengono — ed il loro giudizio non è affatto sporadico — che sotto le caldaie della realtà arda oggi Satana. Si tratta, caro mio, di qualcosa di ben più complesso. A Satana, come d'altronde al suo antico rivale, insecchitosi a sua volta con il rado pane di pen-

sionato, è sfuggita di mano ogni fattibilità. Ed il mondo non è affatto incettato e diretto da lui. È soltanto — come mi sono permesso di definirlo non senza ragione — diavoloforme. E se continuerà ad evolvere in questa direzione, lo farà del tutto senza la partecipazione del diavolo. Automaticamente.

Non significa ciò del resto — come solevano pronunciarsi alcuni filosofi — che i nostri contemporanei non sottoscrivano patti col diavolo. Sicuro che li sottoscrivono, forse persino più frequentemente che un tempo. Che significa infatti: sottoscrivere un patto col diavolo? Privarsi della propria anima in cambio di piaceri provvisori; o forse soltanto per vivere; per stare bene. Non c'è bisogno di applicare il proprio nome su di una tozza pergamena sigillata, intingendo una penna d'oca nel proprio sangue, in uno scenario da notte di tempesta, fra strida di gufi e zolfigni balenamenti. Il patto lo si può sottoscrivere con centinaia di azioni quotidiane, svenendo l'anima come a rate, dissolvendola in polvere briciola per briciola nelle realtà apparenti — e persino senza accorgersi di aver cessato di essere il proprietario di quella cosa dal nome ridicolmente antico. Ed il secondo contraente dell'atto? Resta nell'ombra; è anonimo; non esiste affatto. Le generazioni presenti sottoscrivono i patti alquanto automaticamente, senza gli interventi seduttori del diavolo, senza la solenne coscienza di quel momento in cui, ecco, l'atto estremo si è compiuto.

Un mondo diavoloforme, una pattografia in efflorescenza — si potrebbe credere che il diavolo abbia riportato un successo pieno. Ha vinto, per così dire, nell'idea. Ma al tempo stesso è diventato qualcuno del tutto inutile. È rimasto privo di influenza sul corso delle cose. È rotolato al margine dell'essere come tutti i soggetti superflui. Ha perduto di persona, e questo oggi conta. Il diavolo, signor mio, è un vincitore che è rimasto sconfitto. Se non fosse per la miseria di tutta questa razza, il suo percorrere inerte le estensioni del mondo, la perdita di energia e di capacità, il vagabondaggio senza fine che degrada persino l'uomo, figuriamoci un essere così incline alla creazione come il diavolo — si dovrebbe ve-

dere in lui un eroe tragico. Purtroppo, mio caro, i diavoli oggi sono gli esseri più degni di compassione. Sono però curioso di sapere in che grado abbiano mantenuto ancora la loro abilità sovrana nel campo dell'arte del ragionamento e della retorica.

Arrivederci caro signore. Il caffè; che — tra l'altro — mi è molto piaciuto, lo pagherà lei naturalmente. Ed ancora una piccola preghiera: se lei incontrasse una volta sulla strada qualcuno che potrebbe supporre membro di questa razza in rovina, la prego di dimostrargli molta pazienza e molto buon cuore.

Si alzò, agitò il bastone in segno di congedo e rancheggiò verso la porta, battendo rumorosamente la scarpa ortopedica sui tasselli del pavimento. Sul tavolino aveva lasciato un pezzo di pergamena in bianco.

Traduzione di Giovanni Pampiglione



Guglielmo PETRONI

VIAGGIO IN FINLANDIA DI VACCARI

Credevamo che, al tempo d'oggi, non ci fosse più concessa l'occasione di poter iniziare l'esame dell'opera di un pittore partendo dai « significati », dagli elementi emotivi, dalle idee che provengono dalla scelta delle immagini, senza perciò eludere i « valori pittorici » coi quali esso si esprime, secondo le leggi unitarie per le quali forma e contenuti non possono essere elementi indipendenti e considerati separatamente.

Generalmente oggi il processo si presenta sempre inverso, ed anche in campo francamente figurativo, il discorso sulla pittura ci troviamo a doverlo iniziare sulla qualità della « pittura », sulla gestione della « materia », sull'« impasto », sui modi, il « gesto » che la pennellata rammenta e così via, includendo le suggestioni ed i valori emotivi dell'immagine stessa nell'esame formale. Con Giorgio F. Vaccari il processo si inverte, ed è cosa di cui dobbiamo essergli subito grati, perché ci riporta un poco ad un equilibrio che ben poche occasioni ci danno la possibilità di ritrovare. Vaccari è certamente un pittore di qualità moderna, ricco di virtù esecutive, ma non per questo ci spinge a considerare in disparte o marginalmente il bagaglio delle idee e dei sentimenti che guidano le scelte delle sue immagini.

Anzi, prima di interessarci a quella decantazione intellettuale a cui sono giunte le ultime opere di Vaccari, sarà bene rintracciare alle origini gli umori culturali e le passioni di questo artista complesso, seguendo alcune fasi del suo lavoro. Le prove più lontane che di lui conosciamo sono 151



Paesaggio scandinavo

già sorprendenti per la bravura disegnativa, per la solidità dell'impianto, per la significazione del segno che rammenta l'incisività anche espressiva di chi ha ben guardato Daumier. Di temperamento evidentemente fervido, Vaccari, fin dagli inizi affronta l'urgenza di temi che abbracciano gli aspetti più vasti della condizione umana, che riflettono idee sulle cose, che recano in sé una visione della vita nel suo svolgersi. C'è nel primo Vaccari quell'ansia di chi vuole esprimere il volto essenziale dei temi fondamentali, di raggiungere una simbologia che possa comunicare la realtà nei suoi segreti e nel suo divenire.



Isole del Nord

Fin dalle sue prime prove valide, le composizioni di Vaccari sono quasi sempre racchiuse in spazi delimitati, quasi sferici, come a voler chiudere un proprio discorso, farne qualche cosa che comincia e finisce in sé, dargli un principio ed una fine, cosa che farà poi con notevole precisione tra il 1956 e il 58, con cicli di quadri tra i quali un gruppo che raffigura l'uomo nell'universo, dal suo stato originale alla morte ed oltre, con sollecitazioni quasi religiose nelle quali è, di quadro in quadro, raffigurato il concetto dell'amore, della maternità, dell'armonia e disarmonia della vita, fino ad una allegoria oltre la morte nella quale l'immagine 153





Nel golfo di Finlandia

- ◀ Fluitazione
- ◀ Finlandia centrale

di un cielo e di un volo, pur nate da intenti diversi, preannunciano il Vaccari più vicino a noi. In questa serie di immagini che vogliono in se stesse riassumere un'idea ed una filosofia personale di Vaccari, le forme sono quelle di un espressionismo intellettuale nel quale la deformazione tende ad una carica drammatica che accentui le scelte dell'autore; con tutto ciò la pittura è sapiente, il colore si snoda con una certa disinvoltura, si uniforma al dramma che l'artista vuole dire, ma soprattutto ci assicura che in Vaccari esiste soprattutto il pittore in possesso di doti sicure.

Il passaggio da quel mondo di rappresentazioni nelle quali è una sovreccitazione d'idee anche extrapittoriche, a quello in cui è passato Vaccari fino alla sua opera recente, potrebbe parere una specie di salto, ma l'artista stesso spiega





Pioggia iridescente

che le sue scelte drammatiche d'un tempo sono colate tutte anche nei più sereni dei suoi paesaggi d'oggi, perché in essi è implicita una realtà i cui significati per l'uomo d'oggi è carica di drammi, così che la sua scelta d'un ideale lindore della natura, d'un ideale equilibrio tra l'uomo e le cose, è ancora una volta l'indagine sulle angosce e sulle incognite della vita stessa. Naturalmente questa sarebbe soltanto letteratura, se non potessimo ripetere che Vaccari non ci dà questa pittura per descrivere e per uno spirito di imitazione delle cose; ma anzi proprio per la carica dei significati che vi sono impliciti, i valori effettivi della sua arte sono quelli della pittura. Vaccari, anche nei momenti più distesi, lavora sotto la pressione di urgenti sentimenti esistenziali, di problemi rappresentativi che vanno al di là della sensibilità o 157



Bosco finlandese

della ricerca delle forme o del colore, egli anche nella immagine più semplice cerca inoltre concordanze di linee e di forme, cerca ritmi nei quali si senta il movimento; assecondando la realtà a scelte nelle quali è un calcolo quasi matematico, come egli stesso ama dire; ma soltanto in funzione di queste sue ricerche poi s'abbandona anche alle suggestioni del colore, ai valori degli accostamenti delle forme e delle parvenze, o delle labilità specialmente nel paesaggio.

Vaccari ha perciò persuasioni che la realtà non possiede a quel grado di comunicabilità; per questo in certi cieli nostri o nordici, in certi spazi lucenti della sua pittura, ci si

sente portati dentro, a viverli si vuol dire, a impossessarsi delle cose che ispirano. Si guardino bene quei piccoli angoli di bosco con un fiore sperduto, quei ciuffi d'erba colti in un angolo solitario d'un prato, ritratti senza essere spostati dal loro ambiente naturale; in essi si scopre la presenza di un mondo compiuto e si è portati al colloquio intimo e commovente con la natura; qui si può anche meglio che in altri soggetti scoprire la bellezza della pittura che li esprime, l'attenzione del pittore che vuole cogliere in quelle immagini apparentemente semplici, qualche segreto che noi non avremmo potuto percepire se non attraverso questo suo modo di crearle e fissarle in una loro eternità.

Quanto più può sembarci immediato il messaggio che contiene la pittura di Vaccari, tanto più, se ne può essere





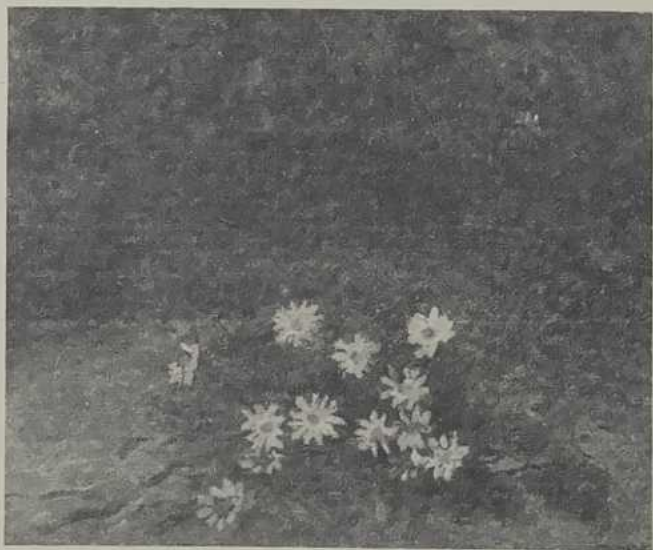
Lago della Finlandia

certi, esso è stato meditato. Vaccari non cerca solo immagini per la loro bellezza, ma per il significato che possono assumere per noi oggi, esse rappresentano l'indicazione d'un rapporto che ancora vive in noi e nel quale sono gli elementi naturali e spirituali della nostra salvezza. Il fatto che Vaccari corra il mondo in cerca di luoghi e di aspetti che corrispondano ai suoi sentimenti ed alle sue ricerche, il fatto che le sue mete siano per lo più in quei paesi del nord come l'Olanda, la Danimarca o la Finlandia, ci consente di intuire meglio ciò che cerca e l'ansia ch'egli ha per una vita « diversa », nella quale la natura torni ad ispirare quel rispetto attraverso cui l'uomo e le cose smettono di essere nemici per ricomporre un incontro di armonie e di consonanze.

160 Ci sembra di poter concludere che Giorgio F. Vaccari è

un artista assai singolare nel contesto della pittura italiana di oggi. La sua tensione verso il problema esistenziale così robustamente espressa nei primi periodi della sua arte a cui abbiamo accennato, attraverso il lungo travaglio s'è tutta convogliata all'interno della sua opera odierna, così ferma e capace di farci intuire un sentimento ideologico, quasi una aspirazione religiosa, nella armonia di quelle immagini la cui suggestione è appunto carica di sottintesi, oltre che d'una serena indicazione.

Guglielmo Petroni



Verso la luce

Autoritratto

Collana «Autoritratto» con la stessa copertina di cartone ondulato; 120 pagine, 50 illustrazioni a colori e in bianco e nero; scritti, diarii, pagine segrete degli artisti, saggi, testimonianze, bibliografie ecc.

Corrado CAGLI

Bruno CARUSO

Giulio TURCATO

Ugo ATTARDI

Sarte MONACHESI

Pericle FAZZINI

Luigi MONTANARINI

Giuseppe MAZZULLO

Carlo LEVI

Pino REGGIANI

Marcello AVENALI



CARTE SCOPERTE

Per oscenità e istigazione alla violenza

La condanna

di CARTE SEGRETE

Pubblichiamo per intero i MOTIVI D'APPELLO
commento ufficiale dell'incredibile sentenza

La nostra Rivista è stata processata per «apologia dell'uso di sostanze stupefacenti e per istigazione alla violenza e resistenza a pubblici ufficiali mediante pubblicazione nel numero 6 - 1968 della Rivista della traduzione dall'inglese in italiano del Manuale degli Hippies nonché di documenti interni del Movimento Studentesco Romano». Il Tribunale di Roma ha condannato il direttore, l'editore e lo stampatore di «Carte Segrete» con una sentenza che avremmo desiderato riprodurre per intero se il testo fosse stato decifrabile. Ma non lo è, come appare dalla pagina-campione che riproduciamo. Tuttavia il contenuto della denuncia risulta chiaramente dai motivi di appello che pubblichiamo per intero e che in nostra difesa sono stati presentati dall'avv. Nino Gaeta.

ECC.MA CORTE DI APPELLO DI ROMA - SEZ. PENALI

MOTIVI DI APPELLO

Per JAVARONE Maria Palma
SERAFINI Giancarlo
CHIOVINI Luciano

per la riforma della sentenza 6 giugno 1972 con la quale la IV Sezione Penale del Tribunale di Roma ha condannato Javarone, direttore responsabile, e Serafini, editore della

Rivista CARTE SEGRETE, per **apologia** dell'uso di sostanze stupefacenti e per **istigazione** alla violenza e resistenza a pubblici ufficiali mediante pubblicazione nel n. 6/1968 della Rivista della traduzione dall'inglese in italiano del MANUALE DEGLI HIPPIES nonché di « documenti interni del Movimento studentesco romano - ISTRUZIONI PER L'AUTODIFESA »; ha **assolto** il Chiovini dagli stessi reati per **insufficienza di prove**; ha dichiarato **estinta per amnistia** la contravvenzione ex art. 725 cod. pen. che sarebbe stato consumato mediante pubblicazione nello stesso numero della Rivista di testi e disegni di GAMMLER LETTERATURA tedesca.

PREMESSO

che la Rivista CARTE SEGRETE è un'antologia periodica, a **ristretta circolazione**, di documenti culturali e paraculturali, per lo più inediti e rari, comunque espressione del costume in bene e in male;

che nel numero 6 di aprile/giugno 1968, la Rivista pubblicò, tra l'altro, poesie inedite del grande **pittore** Paul KLEE, vari testi inediti e rari di APOLLINAIRE, SURVAGE, e Blaise CENDRAS sulle origini del **film astratto**, nonché testi di GAMMLER LETTERATURA, il Manuale HIPPY di Ruth BRONSTEEN e **materiali** del Movimento studentesco romano - ISTRUZIONI PER L'AUTODIFESA.

Per la pubblicazione di questi ultimi documenti gli appellanti furono tratti al giudizio del Tribunale per rispondere dei reati di pubblicazione **oscena** (Gammler Letteratura), d'**istigazione** all'uso ed **apologia** dell'uso di stupefacenti (Manuale Hippy) e d'**istigazione** ai reati di violenza e resistenza a pubblici ufficiali.

La sentenza, degradato il reato di pubblicazione **oscena** a commercio di **scritti** e **disegni** contrari alla pubblica **decenza**, lo ha dichiarato estinto per **amnistia**. Quindi, dopo aver lungamente dissertato sul reato di **detenzione di stupefacenti** senza fine di lucro, ha riscontrato nel Manuale Hippy, da pagina 117 a pagina 133 (sotto i titoli IL DOLCE RICETTARIO GIALLO; GLI ANTIDOTI, Elenco Telefonico psichedelico; Le sette per gli Hippies, Le sette religiose

166 da scegliere, Principi basilari della SETTA DEL RISVEGLIO,

come sopravvivere nelle strade, come fronteggiare quelli della polizia) « un indiscutibile valore apologetico ».

E ciò « sia perché in essi **implicitamente** si giustifica « la detenzione e l'uso della droga, sia perché in essi è « data la piena adesione e partecipazione a questo tipo di « vita dedita al delitto e implicita approvazione ed esaltazione di essa, tanto più che neppure una parola, un giudizio critico, sotto il profilo sociale e morale ».

Infine la sentenza, nella pubblicazione dei materiali del Movimento studentesco romano, ha riscontrato l'istigazione, contestata con l'imputazione, quale sinonimo di **tacito assentimento**.

In conseguenza, il Tribunale ha considerato ovvia la responsabilità penale per **apologia** ed **istigazione** del direttore e dell'editore della rivista e, dubitando soltanto della partecipazione attiva del tipografo, assolvendolo dai predetti reati per insufficienza di prove.

Si chiede, in riforma dell'appellata sentenza, la completa assoluzione degli appellanti per le seguenti ragioni di

DIRITTO

1. - Nella sentenza la motivazione è preceduta da un preambolo **extra ordinem** rivolto ad imprimere un marchio d'infamia alla Rivista stigmatizzando il fatto oggettivo della riconosciuta destinazione alla consultazione ed allo studio, ossia stigmatizzando il fatto che priva la pubblicazione di ogni sospettabilità criminosa anche a voler prescindere dalla sua fama e dal suo prestigio su scala nazionale e internazionale. La sentenza risulta così dal bel principio influenzata da prevenzioni le quali, ancorché ispirate, come nel caso, da nobili sentimenti, sono sempre agli antipodi di una serena pronuncia.

2. - È mancata poi la indispensabile analisi della imputazione e perciò è sfuggito ai giudici del Tribunale che l'editore e lo stampatore di CARTE SEGRETE, in tanto potevano essere coimputati con il Direttore, in quanto accusati di violazione dell'art. 528 cod. pen. che punisce chi, **allo scopo** di farne commercio, **fabbrica** ovvero **mette in circolazione** oggetti **osceni**. Data la fattispecie contem-

plata dalla legge, l'autore principale del reato è indubbiamente l'editore, essendo suo proprio nonché esclusivamente suo lo scopo di far commercio della pubblicazione. Mentre lo stampatore partecipa materialmente al reato, è da escludere la partecipazione del direttore responsabile, in quanto tale, occorrendo, per il concorso di lui nel reato, la violazione **dolosa** dell'obbligo giuridico di impedire la stampa dell'oggetto osceno, laddove la legge presume, per il fatto della pubblicazione avvenuta, soltanto la **colpa** e non il **dolo**.

Comunque, mutata la qualificazione giuridica del fatto, e dichiarata estinta la contravvenzione per amnistia, ogni responsabilità dell'editore e dello stampatore a riguardo del contenuto della rivista incriminato per apologia ed istigazione esulava ed esula completamente.

Difatti l'art. 57 bis del Codice Penale, sotto la rubrica « **Reati commessi col mezzo della stampa non periodica** » prescrive: « Nel caso di stampa non periodica, le disposizioni di cui al precedente articolo (**responsabilità del direttore del periodico**) si applicano all'**editore**, se l'autore della pubblicazione è ignoto o non imputabile, ovvero allo stampatore, se l'editore non è indicato o non è imputabile ».

Vero è che la sentenza nel preambolo e nel dispositivo, qualifica il fascicolo della rivista « libro » ma è un altro equivoco poiché trattasi di un numero di periodico regolarmente **registrato**, del quale la Javarone è **direttore responsabile** ed in quanto tale tratta a giudizio.

L'equivoco spiega l'errore del Tribunale che nondimeno, benché giustificato nella sua genesi, non può non dar luogo alla riforma della sentenza e quindi alla piena assoluzione tanto dell'editore quanto dello stampatore per non aver commesso i reati loro ascritti.

3. - Quanto all'apologia del reato di uso di stupefacenti, non si è badato che il Manuale degli Hippies è stato scritto e pubblicato negli Stati Uniti e probabilmente perciò, facendo difetto il senso dell'**humour**, non è stato colto il grottesco del documento. Eppure la premessa al « dolce ricettario giallo » giudicato dalla sentenza apologetico avverte: « Le ricette **non** sono state sperimentate anzi, al contrario, potrebbero essere **estremamente pericolose**,

« forse **anche letali** se prese in dosi sbagliate. Così men-
« tre **coloro** che vi invitano all'estasi **le propongono**, NON
« NE FANNO USO ».

Si è quindi in presenza di un tipico gioco dello scrittore americano: esposizione, per nozionismo, di una divertente falsificazione che è un documento fedele sì alla verità, ma alla verità del falso. La sentenza lo ha frainteso giudicandolo un documento vero, fedele alla verità del vero e non già alla documentata trasparente falsità.

Però, prima di manifesti errori giuridici in ciò vi è un errore — sbaglio da disattenzione poiché l'elenco del ricettario è **grottesco** dal principio alla fine.

Per esempio, vi si legge:

« CATNIP (Pelo di gatto) »

« Il pelo del gatto si avvolge in carta e si fuma; si **sup-**
« **pone** che l'effetto sia un po' più blando di quello della
« maryuana ». Così il ricettario prosegue elencando la banana cotta a 200 gradi, la noce moscata, il succo di lattuga, la panna montata, pepe e sigaretta, le foglie d'hydrangea, i semi di convolvolo, l'etere spruzzato sui vestiti, la gomma alla menta, i semi di miglio, le foglie di litorina, alcool **bollito** (?) e quindi iniettato nelle sigarette, il the usato come tabacco.

Segue l'elenco degli ANTIDOTI, preceduto dall'avvertenza:

« Questo capitolo è stato preparato con l'aiuto di un
« medico di New York City. Vi si vuole soltanto informare
« che gli antidoti esistono. Non è una guida per un **auto-**
« **trattamento**; nessun antidoto o cosiddetto antidoto può
« essere prescritto o preso da solo senza la prescrizione
« del medico ».

Questi elenchi non sono soltanto sarcastici. Bensì, in realtà, non sono elenchi di sostanze stupefacenti; comunque non sono gli stupefacenti contemplati dalla legislazione penale. Questo semplice rilievo doveva bastare ad evitare la inutile dissertazione sull'**uso** di stupefacenti come reato, così come basta ad esaurire la discussione dell'appello, assorbendo tutte le altre questioni:

1) carattere documentale sociologico della effettuata pubblicazione, nella rivista, del sedicente Manuale degli Hippies;

2) carattere proprio della rivista; ed inidoneità della rivista, in sé stessa, come della pubblicazione del Manuale all'apologia addebitata al direttore responsabile;

3) insussistenza d'intenzione apologetica;

4) insussistenza oggettiva dell'apologia.

Ad ogni modo non si può non sottolineare l'errore macroscopico, coordinato con tutti gli altri, di far consistere l'apologia implicita nella pubblicazione, scompagnata da un giudizio critico sotto il profilo morale e sociale.

4. - La pubblicazione retrospettiva dei Materiali del Movimento studentesco romano del **febbraio-maggio 1968**, effettuata nel numero 6 della rivista (aprile-giugno 1968) stampata a giugno e distribuita a luglio, è stata considerata **istigazione a delinquere**, cioè incitamento a commettere reati che però sarebbero stati già commessi nel clamoroso maggio studentesco del 1968. Pertanto la pubblicazione avrebbe dovuto esser considerata **apologetica**. In difetto però di qualsiasi commento, senza perciò che la rivista mostrasse almeno di condividere, né implicitamente, né esplicitamente, i materiali pubblicati, essendosi dunque proceduto come si conviene ad una pubblicazione oggettivamente documentale, mancava il requisito essenziale di qualunque apologia. Ciò vale anche a ribadire, in assenza di intento e di idoneità propagandistici, il carattere di documentazione sociologica e di studio della pubblicazione incriminata.

Ad ogni modo, in sé e per sé, i materiali pubblicati, ancorché ristretti a quelli contemplati nella imputazione e nella sentenza, esulano dal novero di atti criminosi sia perché oggettivamente rivolti anzitutto a prevenire ed impedire provocazioni, sia perché le cose dette sul piano difensivo, per l'appunto, sono dette **condizionalmente**, subordinate cioè alla condotta illegittima altrui, vale a dire ad una **causa oggettiva di esclusione del reato**. Tant'è che i materiali pubblicati, già noti alle autorità di Polizia, non formarono oggetto, per quel che consta, di alcun rapporto che altrimenti sarebbe stato **doveroso**.

Gli scritti del Movimento studentesco erano legittimi ed irreprensibili quali atti di esercizio di diritti costituzionali primordiali e inderogabili, bastando a caratterizzarli

come tali la disposizione categorica enunciata nel numero 1 delle « **norme elementari per l'autodifesa nel corso di cortei, comizi, etc.** »:

« Gli operai e gli studenti **devono** partecipare muniti « di strumenti semplici di difesa come **caschi protettivi, fazzoletto rosso e occhiali da motociclista contro i gas** ». Allora il presupposto di codeste istruzioni del Movimento studentesco ai propri aderenti è la **legittimità** delle sue manifestazioni pubbliche (comizi e cortei), conformi in tutto e per tutto all'art. 17 della Costituzione: « I cittadini hanno diritto di riunirsi pacificamente e senza armi ».

Anche a prescindere dal diritto costituzionale, è insita nelle istruzioni del Movimento studentesco la contemplazione quale evento futuro ed incerto dell'**eccesso di potere**, che, a norma dell'art. 4 del D.L.L. 19-9-1944 n. 288 legittima la violenza, la resistenza e l'oltraggio a chi vi abbia dato causa « eccedendo con atti arbitrari i limiti delle sue attribuzioni ». Anzi, a ben vedere, la previsione del Movimento studentesco oltrepassa l'ipotesi dell'eccesso di potere e contempla quella del **mero arbitrio**, ossia l'eventualità di aggressione vera e propria a manifestazioni pacifiche e legittime.

5. La sentenza dunque, avendo ignorato il carattere e la funzione della rivista, il suo prestigio e la rispettata fama ed avendo ignorato perciò la sua inidoneità ad apologia ed istigazioni del genere di quelle ascritte, ed avendo altresì tralasciato il riscontro dei presupposti e delle condizioni della incriminazione, insussistenti, ha bollato con aspra ed ingiusta rampogna una rivista rispettabile e rispettata stando alla **parvenza**, benché grottesca, ed all'**accidentale**, benché legittimo, dominata in tal modo dalla premessa fatta alla motivazione che indubbiamente in quella si compendia, la sentenza è anche sfuggita alla più ovvia delle alternative.

Invero, se la pubblicazione nella rivista del materiale del Movimento studentesco costituisce una immedesima-zione dell'una nell'altro, data e non concessa la criminalità degli scritti pubblicati, l'applicazione dell'amnistia del 1969 era inevitabile. Se invece la pubblicazione della rivista è dissocianda dal Movimento studentesco, come l'ha dissociata la sentenza, date per ammesse tutte le al-

tre insussistenti condizioni di legge, l'assoluzione era altrettanto inevitabile.

6. - In luogo dell'amnistia, la contravvenzione doveva escludersi attesa la destinazione della rivista alle biblioteche e ad un ristrettissimo numero di lettori. Se effettivamente il bibliotecario della scuola ha dato la rivista in lettura senza giustificazione ed a chi non doveva esser data, la contravvenzione era del bibliotecario e non della rivista.

P.Q.M.

SI CONCLUDE

Piaccia alla Corte Ecc.ma, in riforma dell'appellata sentenza assolvere pienamente gli imputati per insussistenza dei reati loro ascritti.

Roma, 27 dicembre 1972

Avv. NINO GAETA



172 Renato Bussi, Bretagna, 1971

CARTE SCOPERTE - DOCUMENTI

IPOTESI DI PROGETTO "CINEMA EMILIA,,

dalla regione con ragione

Circola in Emilia-Romagna e non solo, comunque in copie-di-lavoro. Si definisce PROGETTO CINEMA EMILIA ed è una ricerca-ipotesi di programmazione esemplare per l'azione culturale da portare avanti con coraggio nello Stato regionale delle autonomie, qual è oggi lo Stato italiano. Dall'assessorato istruzione e cultura alla Giunta al Consiglio regionali, l'Ipotesi di Progetto «Cinema Emilia» è passato già al vaglio dei primi momenti di indagine ricognitiva e di discussione. La Commissione di esperti audiovisivi, appena entrata in funzione a Bologna, ha dato il via al dibattito operativo e alle iniziative politico-culturali preparatorie di Convegni, istituzionalizzazioni antistituzionalizzanti, azioni aperte insomma. Ora i lettori di queste «Carte Scoperte» potranno procedere a un «aggiornamento» indispensabile per seguire (e collaborare con) gli sviluppi dell'operare culturale dello Stato Regionale Italiano.

Teatro
metafisico

C'è in giro l'impressione che lo stesso teatro d'avanguardia segni il passo. In dicembre, soprattutto con gli spettacoli di Vasiličò e Ricci (e poco prima il pubblico romano aveva avuto modo di conoscere Leo e Perla 173

Premessa

Ogni discorso culturale non può non partire criticamente dalla situa-

nel loro migliore spettacolo, 'O zappatore) c'era stato un momento in cui ci si sarebbe potuti perfino rallegrare della piega presa dalle nostre cose di teatro. Se è indubbio che per quanto riguarda la scena ufficiale l'unico registro possibile, ormai, è quello della nola, era anche vero che qualcosa d'altro sembrava muoversi in un improvviso, frenetico pullulare di teatrini non-ufficiali, tutti i teatri moltiplicatisi nel giro di qualche mese, soprattutto in Trastevere.

C'era già pronta addirittura una nuova estetica (invero ancora da compilare): quella per il « teatro di pittura ». Per la prima volta si assisteva al rovesciamento di un tipico fenomeno del Novecento. Il teatro « borghese », il teatro epico, il teatro della crudeltà avevano trovato le loro teorizzazioni sempre contemporaneamente alla loro stessa realizzazione o ancora prima che si concretizzassero sul piano effettuale, quei modi di fare teatro. Ora, consumatesi una per una quelle stesse ipotesi, si affacciava questo nuovo « teatro di pittura », del quale possono annoverarsi molteplici prove e nessuna teorizzazione.

174 Teorie che, forse, non si farà in tempo a

zione storica determinata in cui si colloca e quindi, dovendo trattare il problema del cinema — e in generale degli audiovisivi —, dobbiamo iniziare dalla critica dell'industria culturale, di quella struttura produttiva di beni culturali della quale siamo tutti al servizio sia come produttori acritici sia come consumatori passivi. Tale acritica passività è tanto più rilevante nel settore della cultura visuale dal momento che oggi viviamo nella « civiltà dell'immagine », in un mondo cioè dove la maggior parte dei messaggi è visiva, dove la comunicazione visuale domina, dove il linguaggio visivo è divenuto una sorta di lingua naturale. Le forze che si richiamano a una cultura critica, infatti, non sono mai riuscite ad aprire organicamente un discorso approfondito su tale questione, né a dar vita ad un'azione coerente in tale settore, ma oggi hanno raggiunto piena consapevolezza di questo loro limite e manifestano, soprattutto dopo i grandi avvenimenti del '68, la volontà di superarlo.

Questa consapevolezza e questa volontà hanno tanta più forza in una regione come quella emiliano-romagnola, dove il contrasto fra le strutture politiche e sociali particolarmente avanzate e l'acquiescenza del pubblico alla mercificazione più volgare si manifesta in forma estremamente acuta. Proprio per questo motivo ci sembra giusto che sia la regione Emilia-Romagna a intraprendere per prima un organico intervento nel settore del cinema e degli audiovisivi, un intervento che faccia leva



Rosy De Lucia, in una scena de « La conquista del Messico » di Artaud rappresentata dal « Patagruppo » al Beat '72 di Roma

« fornire » a causa della sempre minore durata dei fenomeni culturali del nostro tempo. Per un mese o due non si è parlato d'altro che del film di Bernardo Bertolucci: poi, di colpo, come osservava un nostro amico, proprio in coincidenza con le stroncature londinesi, la nausea (da noi), l'eclisse istantanea, il silenzio e la convinzione che il film di Bertolucci altro non fosse se non un vertiginoso bluff, una colossale montatura pubblicitaria. Ora ne sono tutti convinti.

Allo stesso modo si ha l'impressione che il « teatro di pittura » avrà una vita non lunghissima: e già si sa che il rischio principale di un teatro che ha rinunciato alla parola è quello di essere condannato a ripetersi.

C'è un capostipite riconosciuto: Robert Wilson, e il suo spettacolo straordinario apparso da noi come una metafora, Defman glance, nel corso del premio Roma del 1971. Quello spettacolo fu visto da pochi: molti spettatori delle due serate di repliche, anzi, si alzarono a metà spettacolo, indignati (anche tra gli spettatori di professione). Poi, di colpo, due anni dopo, tutti sembrano aver scoperto, o riscoperto, proprio quel Wilson di cui quasi

nessuno si accorse quando Wilson si affacciò in Italia.

Ed ecco allora, per esempio, Memè Perlini, già collaboratore di Nanni, con il suo Pirandello: chi? Uno spettacolo che trae il proprio alimento figurativo dalla materia dei Sei personaggi, ma che in realtà con il testo pirandelliano e con Pirandello in genere non ha quasi rapporti. Perlini mette in scena uno spettacolo con le carte in regola dal punto di vista dell'eleganza, piuttosto raffinato (nonostante non tutti gli interpreti ci siano parsi allo stesso livello), abbastanza compatto stilisticamente. Però Pirandello: chi? non va oltre la « cifra » di Wilson, anzi semmai la estenua notevolmente, costringe a supporre nell'autore una attitudine per la « metafisica » che in realtà sembra fin troppo in sintonia con questi mesi culturalmente remissivi.

Altrettanto « metafisico » lo spettacolo che il gruppo Aleph ha messo in scena all'Abaco, il teatro di Ricci. I giovani dell'Aleph, Ugo Margio e Caterina Merlino tra gli altri, lamentavano l'eccesso di accostamenti tra il loro gruppo e quello diretto da Mario Ricci. Può essere vero che in questa direzione si sia esagerato: ma è altret-

sulla situazione determinatasi dallo scoppio dei movimenti giovanili e, per quanto riguarda il nostro paese, dall'autunno caldo, che punti sullo slancio e sulla capacità delle forze che tale esperienza hanno profondamente vissuto e hanno acquisito la piena consapevolezza della crisi in cui versano, assieme a tutte le altre istituzioni, le istituzioni cinematografiche e della cultura visuale in genere.

La consapevolezza della crisi strutturale in cui versa oggi l'industria cinematografica, il marasma politico e organizzativo in cui si trovano immersi gli enti di stato, la mercificazione totale a cui è soggetto ogni prodotto audiovisivo, pongono in primo piano l'esigenza di dar vita a una iniziativa cinematografica pubblica che faccia capo alla regione e sia guidata dal concetto che un'autentica operazione, democratica nel campo culturale deve tendere in primo luogo alla produzione di coscienza critica. Tale iniziativa dovrà essere capace di cointeressare attivamente gli enti locali, l'associazionismo culturale e popolare, i sindacati, la scuola, l'università, il mondo del lavoro, le biblioteche, le sale di proprietà municipale, i giovani e gli intellettuali; inoltre dovrà essere idonea a investire, per la sua ampiezza e per le sue implicazioni, la politica che lo stato persegue in un campo ove numerosi sono ancora i bisogni conosciuti insoddisfatti e il cinema è inteso prevalentemente sotto il profilo dell'attività commerciale. Questa iniziativa dovrà necessariamente esal-

tare lo stadio del decentramento e mirare alla trasformazione dei tradizionali e passivi fruitori del fatto cinematografico in elementi critici e attivi poiché il suo obiettivo comporta che siano i fruitori a organizzare il proprio approccio critico ai beni cinematografici e che siano essi a determinare i contenuti di un intervento e di una partecipazione creativa, svincolati da ogni condizionamento. Alla regione quindi, si affida il compito di cimentarsi in una lunga e non semplice impresa che si incardini sui seguenti punti:

1. stimolare le energie latenti là dove queste non hanno avuto la possibilità di aggregarsi e di manifestarsi;
2. favorire il coordinamento e il potenziamento delle attività esistenti, mettendo — fra l'altro — a loro disposizione i mezzi e i materiali di cui necessitano;
3. intraprendere un'azione nelle branche in cui il cinema resta ancora ai margini della vita culturale;
4. agevolare la formazione di circuiti che non abbiano finalità mercantili;
5. dotare la regione degli strumenti specifici indispensabili sia a un lavoro di elaborazione teorica, di indagine e di documentazione, sia a un più razionale sviluppo delle iniziative di base o di gruppo, senza con ciò diminuire la loro autonomia.

Il progetto muove dunque dal presupposto che l'impegno della regione non solo garantisca il pluralismo delle esperienze, delle idee e delle ten-

tanto certo che sia a livello stilistico sia a livello tematico molteplici sono i punti in comune. Si comincia con l'accostarsi ad un testo classico; lo si sceglie per immagini, per epifanie visive; si fa coagulare la materia intorno ad un'idea dello spettacolo (e dell'esistenza) che è sempre la stessa: lo spettacolo come rivelazione dell'avventura umana, dietro cui presiede un'altra fondamentale idea: quella del viaggio e dei pericoli che un certo eroe deve affrontare: anche se quell'eroe di eroico non ha che l'emblematicità, la volontà di riassumere (metafisicamente, come si diceva) in un'immagine tante possibilità diverse, compresa, e anzi privilegiata, quella della vita quotidiana, della quotidianità.

In un certo senso più « vecchio », ma non per questo meno ricco, lo spettacolo che Bruno Mazzali ha tratto da un testo-traccia di Artaud: La conquista del Messico. Mazzali non si pone un vero e proprio problema di « teatro di pittura »: nel suo spettacolo la volontà di folgorare lo spettatore con le immagini coincide con molteplici residui di altre esperienze teatrali, non pienamente, secondo l'autore, esaurite: soprattutto quelle del teatro gestuale. Ma in questa

Conquista del Messico è notevole come l'uso appunto della gestualità corrisponda a precise esigenze testuali, alla messa in scena di una conflittualità, che vediamo esemplificata nello scontro tra una vecchia cultura estremamente « nobile » e contemplativa (quella messicana) e una cultura « nuova », sopraffattrice e violenta fino all'inverosimile.

Qui, per Mazzali, si comincia a sciogliere un nodo: è come se l'autore volesse avvisarci che per far « procedere la storia » occorre non rinunciare all'indagine della « drammaticità », occorre, se necessario, sacrificare certe possibilità, non aver la pretesa di cancellare con un colpo di spugna quanto lasciato in eredità da esperienze precedenti.

Franco Cordelli

denze, ma lo renda reale, consentendo cioè alle forze popolari e agli uomini di cultura di esprimersi, in un confronto aperto e continuo, che è momento importante della vita civile e di un'organizzazione della cultura che promani dal basso, fuori dagli istituti burocratici e dagli ambiti tradizionali.

A questo fine sarà strumento fondamentale la consulta regionale per le attività teatrali, il cinema e gli audiovisivi, alla cui realizzazione, per quanto riguarda il settore in questione, si sta lavorando attraverso il gruppo di lavoro regionale per il cinema e gli audiovisivi. Si prevede inoltre anche la nascita di un istituto regionale del cinema che, articolato in quattro sezioni, corrispondenti ai temi principali dell'azione cinematografica, funga da creativo fattore di propulsione, sostegno, collegamento, al di là di ogni sterile impostazione meramente tecnica e amministrativa. Il progetto delineato, naturalmente, contempla molteplici settori in cui intervenire, e li contempla tutti nella consapevolezza che alla regione occorra dare un quadro ampio di possibili realizzazioni, gradualmente secondo criteri di priorità che saranno stabiliti anche in rapporto alle disponibilità economiche.

Ci sembra naturale, tuttavia, che un primo sforzo vada compiuto nella direzione dell'istituto regionale del cinema, giacché è da questo ceppo che prenderà ala un'attività continuativa e diramata in diverse stratificazioni della regione e della vita sociale. E, infine, ci sembra conseguen-

te al modello di riorganizzazione culturale prefigurato, che si assegni intanto al gruppo regionale cinema e audiovisivi, l'onere di indire al più presto un convegno regionale costitutivo allo scopo di sottoporre a discussione questo progetto per verificarne i gradi di rispondenza alle istanze emerse dal movimento per la democratizzazione delle istituzioni culturali, e per migliorarlo e modificarlo, se lo si riterrà opportuno.



Antonio Obino e Rosy De Lucia in « La conquista del Messico » di Artaud

Affermazione storica dell' avanguardia romana?

Il Teatro d'Avanguardia riguarda le ardenti esperienze degli ultimi anni, le discute e per quanto più che mai combattuto tra nevrosi e aspirazioni all'utopia, incerto sulla strada da seguire, è orgogliosamente convinto della

propria forza. E' questa l'impressione che si è ricavata da una « Tavola rotonda » organizzata allo scopo di esaminare alcuni aspetti e profili del Teatro d'Avanguardia attraverso le esperienze storiche e critiche di cinque tra i più prestigiosi e singolari gruppi apparsi decisamente alla ribalta nell'ultimo anno ma il cui travagliato cammino dura ormai da molti anni. Apparsi all'inizio degli anni '60 in giro per l'Italia, i primi gruppi d'Avanguardia hanno condotto fino al 1968 una vita disperante, immersi nel più completo isolamento, impegnati nella ricerca di nuove forme linguistiche e organizzative in grado di corrispondere allo sterminato obiettivo di non più opporsi o contrapporsi al teatro cosiddetto ufficiale di costituirne l'unica, vera, autentica soluzione di ricambio.

I cinque teatranti intervenuti alla « Tavola rotonda » in rappresentanza dei loro gruppi sono stati Leo De Berardinis, Luciano Meldolesi, Giancarlo Nanni, Valentino Orfeo e Giuliano Vasilicò. « Fare nel 1961 un certo tipo di teatro significava — ha ricordato De Berardinis — essere pazzi ». E come pazzi appunto, come dropouts a tutti i livelli, essi sono stati

È necessario, infine, dedicare nella stessa luce e nello stesso spirito di quanto abbiamo fin qui detto, alcune osservazioni specifiche alla radio e alla televisione che debbono essere intesi come mezzi direttamente collegati alla organizzazione capitalista della industria culturale, nella quale hanno un peso e svolgono un ruolo di straordinaria importanza e per molti versi assolutamente primario. Il loro rapporto con la grande massa dei cittadini ha carattere quotidiano, si articola in forme molto diverse ed è organizzato in modo da toccare, con prodotti particolarmente studiati tutte le categorie sociali, qualunque sia il loro grado di istruzione.

Nel quadro della prospettiva del decentramento regionale della radio-televisione e in quello della formazione di un atteggiamento critico di massa, tale da agire sulla fonte stessa del messaggio e porre dialetticamente in discussione il messaggio stesso con una partecipazione di base, sempre più organizzata e qualificata, si rende necessario dedicare al problema della radiotelevisione, in tutti i suoi aspetti e sotto tutti i profili, un'attenzione che non sia soltanto teorica e di studio, ma sappia trasformarsi in attività operativa continua e incisiva.

1 Proposta operativa

La proposta che segue è divisa in paragrafi non solo per esigenze logiche, ma anche per necessità espositive; il succedersi dei paragrafi, quindi, non implica alcuna priorità né

in ordine di importanza, né in ordine cronologico di attuazione.

Indagine ricognitiva

La progettazione di un intervento regionale presuppone un'indagine sulla situazione esistente nella regione, un'indagine che sia essa stessa un atto di consultazione e partecipazione « intenzionata » politicamente dove il soggetto e l'oggetto della ricerca tendano a coincidere. Il fulcro della ricerca dovrà essere costituito dalla rilevazione di tutti quei gruppi, centri, organizzazioni, ecc. in cui si verifichi, anche embrionalmente, una qualche forma di produzione di coscienza critica nei confronti dei mass-media. Inoltre, non si potrà prescindere da una rilevazione che appuri:

- quante sale di proprietà comunale esistono nella regione;
- quante sale di queste sono date in gestione a privati;
- quante sono gestite dai comuni e dall'associazionismo locale;
- quanto i comuni ricavano dall'affitto;
- lo stato delle attrezzature di questi locali (tipo di schermo, formati, ecc.);
- la scadenza degli eventuali contratti di affitto;
- la capienza delle sale;
- la frequenza delle programmazioni;
- la frequenza del pubblico.

Circa la seconda e la terza inchiesta, occorre sapere: quali sale teatrali o locali di ritrovo sono o pos-

trattati anche se dal 1968 in poi sono riusciti ad imporre la loro esistenza.

Tramontata nel 1968-69 una prima generazione di Avanguardia, se ne è affermata una seconda più disorganizzata forse della prima, determinata dallo spontaneismo, legata in modo nuovo alle istanze politico-sociali del paese, ma sempre più disperata. « La disperazione rimane un dato costante. Il 1973 può apparire — osserva Giancarlo Nanni — l'anno della ricchezza e della organizzazione. Però sino a sei mesi fa ci preoccupavamo tutti di come saremmo potuti andare avanti ». Sensibilissimi negli anni '60 alle ricerche espressive del Teatro d'Avanguardia nord-americano (Living Theatre, Bread and Puppet Theatre, Open Theatre) e alle più approfondite esperienze europee (Grotowski, Barba etc.), i gruppi italiani hanno baldanzosamente affrontato la temperie dell'« imagination au pouvoir », uscendo dalle vicende del 1968-69 complessivamente rafforzati e decisi a vivere in dimensione originale l'esperienza del neo-surrealismo collettivo. In declino ormai il teatro gestuale e i suoi messaggi generici e velleitari si poneva l'esigenza di un rinnovamento degli indirizzi consoci-

tivi e contemporaneamente di una « messa a fuoco » degli obiettivi. L'esplosione delle contraddizioni e dei nodi politici obbligava d'altro canto ciascun componente del gruppo, e questo nel suo insieme, a fare concretamente i conti con la realtà. Il problema dell'esclusione, della disperazione e dell'isolamento fisico e culturale veniva per la prima volta effettivamente visto come problema non individuale ma collettivo, non cosmico ma tipico solo della società capitalista. Accertata sul campo la contemporanea esistenza di nuclei notevoli di esclusi, di spossati, molti teatranti d'Avanguardia hanno cominciato a comprendere come bersagli di lotta comune fossero l'autoritarismo, l'educazione repressiva, lo sfruttamento fisico e spirituale del lavoratore e così via. Certo non era facile rendersene conto compiutamente mancando spesso di riferimenti politici precisi e in presenza di sollecitazioni individualiste che ben volentieri il governo di centro-destra ha cercato negli ultimi tempi di alimentare e stimolare e non solo certo nell'ambiente culturale dell'Avanguardia! Quest'ultima è peraltro da sempre la più esposta a recepire discorsi anarchici

sono essere adibiti a sale di proiezioni cinematografiche, con capienze effettive o possibili (biblioteche, musei, gallerie, sezioni di partito o sindacali, circoli culturali, case del popolo).

Consulta regionale e sue articolazioni

Assieme alla consulta regionale accennata in premessa, dovrà essere stimolata una più ampia partecipazione di base articolata in consulte locali ampiamente rappresentative del tessuto più vivo della società civile. Ogni consulta locale potrà avere i propri rappresentanti nella consulta regionale la quale avrà compiti di elaborazione culturale e di iniziative specifiche, secondo le linee programmatiche che scaturiranno dal convegno promosso dal gruppo regionale per il cinema e gli audiovisivi, al quale si è fatto riferimento in premessa. Questo schema potrebbe però essere semplificato, costituendo un consiglio direttivo dell'istituto regionale del cinema (vedi paragrafo seguente), del quale siano chiamati a far parte le rappresentanze dei centri culturali e dell'associazionismo; oppure corretto facendo della consulta regionale un organo dell'istituto stesso.

Istituto regionale del cinema

La funzione fondamentale dell'istituto sarà quella di coordinare, promuovere e sostenere le iniziative culturali, che si fondano sull'uso del mezzo cinematografico e audiovisivo in genere.

Esso si articolerà in quattro sezioni: **centro studi e iniziative; cineteca e circuiti; centro realizzazione scuole; servizio sociale audiovisivi.**

Centro studi e iniziative. Questa sezione sarà costituita da una biblioteca comprendente tutto il materiale bibliografico (libri, periodici, schede, quaderni, ecc.) riguardante il cinema e gli audiovisivi reperibili in Italia e all'estero. Tale biblioteca sarà pure dotata di una fototeca comprendente non solo materiale filmografico, ma anche documentazioni iconografiche della regione, nonché delle sue attività produttive culturali e sociali. Il



Mariella la Terra (Penelope) e, seduta, Angela Diana in una scena di «Lungo viaggio di Ulisse» di Mario Ricci rappresentato all'Abaco di Roma, regia di Mario Ricci

o comunque estremisti che, lungi da innestarsi in una rigorosa «invenzione e contestazione del reale dal punto di vista dell'utopia» (come lucidamente definisce l'Avanguardia Tito Perlini) sono soltanto il frutto di scarsa preparazione ideologica e di una incompleta riflessione sulla realtà politica attuale del paese. Questo in realtà il pericolo più grave che incombe sui gruppi dell'Avanguardia teatrale romana, impegnati nei prossimi mesi ed anni a proseguire ed approfondire la lotta per la trasformazione e il rinnovamento del teatro italiano.

Partita da un'analisi storica del ruolo e della funzione dell'Avanguardia negli anni '60 e nell'inizio degli anni '70, la discussione tra De Berardinis, Meldolesi, Nanni, Orfeo e Vasilcò ha affrontato più concreti problemi politici di fronte ai quali il teatro d'Avanguardia vuole dare una risposta originale e riassuntiva di una propria ricerca espressiva che già si è maturata notevolmente sulle rovine del teatro politico «diretto»; di quel teatro cioè esploso nel 1968 (ed ormai in completo sfacelo) a porre come pregiudiziale ad ogni altro problema quello dei contenuti squisitamente politici che venivano enfatica-

mente espressi attraverso astratte enunciazioni verbali.

« Il segreto del teatro è lo spettacolo ed il teatro politico « diretto » vi aveva rinunciato in modo troppo presuntuoso. Stiamo ora assistendo — osserva Vasilicò — ad esperienze completamente opposte con il rischio che le ricerche formali si possano rivelare qualunque; è peraltro mia convinzione che questa esperienza apra la strada entro pochi anni ad un teatro politico teatralmente maturo che userà lo strumento teatro per quello che è: una espressione che deve avere una enorme carica di fascino per avere effetto. Allora il teatro politico sarà tale non solo nelle intenzioni degli autori ma anche nei risultati ».

La lotta dell'Avanguardia contro la struttura del teatro ufficiale e quindi della classe dominante ha già portato cospicui risultati: un pubblico sempre più numeroso assiste nei teatrini d'Avanguardia a spettacoli originali, intelligenti e significativi del periodo di travaglio della società. Il tentativo del sistema di assorbire la carica eversiva dell'Avanguardia, sposandola del suo significato politico e culturale e cercando di

centro potrà promuovere inchieste e condurre studi sui più vari aspetti riguardanti la cinematografia e gli audiovisivi, nonché su attività collegate a tali settori. Curerà i collegamenti con l'università, la scuola ed altri istituti culturali. Promuoverà manifestazioni quali dibattiti, tavole rotonde, seminari, ecc., potrà curare la pubblicazione di un periodico di cultura audiovisiva. Studierà tutte le esperienze straniere che si svolgono nello stesso settore e si terrà in collegamento con analoghi istituti nazionali ed esteri.

Cineteca e circuiti. La cineteca dovrà curare l'importazione, l'acquisizione e la distribuzione di film destinati a circuiti culturali. Particolare attenzione dovrà dedicare alla cinecazione di film di documentazione e intervento sociale, scientifico-divulgativi, didattici, per ragazzi, di animazione, di audiovideoregistrazione, saggistici, cine-storiografici, ecc. Tra i film narrativi, la cineteca curerà soprattutto la raccolta di film non distribuiti in Italia e delle opere che rappresentano i più alti momenti della cultura cinematografica, nonché i più rappresentativi prodotti dei diversi « generi ». Non dovrà essere trascurata la produzione a carattere non professionistico e, naturalmente, tutto ciò che viene prodotto su scala regionale, provinciale e locale. Questa sezione, inoltre, tenderà alla promozione di un circuito culturale regionale sia coordinando le attività esistenti, sia promuovendone di nuove.

Elementi cardine di tale circuito dovranno essere quelli messi in lu-

ce dalla rilevazione (vedi il paragrafo **indagine ricognitiva**). Il circuito potrà attingere, oltre ai canali distributivi dell'istituto regionale del cinema, all'Italnoleggio, alle cineteche nazionali esistenti e alle normali agenzie di distribuzione. Sarà, però, funzione della cineteca la contrattazione di migliori condizioni di circuitazione. La cineteca e i circuiti dell'IRC opereranno per ottenere dal gruppo cinematografico pubblico condizioni di reciprocità per quanto riguarda la distribuzione, la circolazione, e la produzione di film e documentari realizzati nell'ambito regionale e nazionale.

Centro realizzazione scuola. L'istituto promuoverà l'azione interna ed esterna alla scuola per l'alfabetizzazione e l'educazione audiovisuale mediante l'attività di un centro realizzazione scuola che favorirà:

a) l'inserimento del cinema come materia di studio, a tutti i livelli scolastici e universitari, durante l'anno scolastico o accademico e nei periodi estivi (colonie, università popolari estive, ecc.);

b) l'uso del cinema quale mezzo di insegnamento, quale strumento conoscitivo, e per la crescita della sensibilità « estetica » della « popolazione attiva » e delle masse;

c) la realizzazione di film da parte dei ragazzi anche con la partecipazione di insegnanti, tecnici, cineasti e genitori;

d) la produzione regionale di film didattici e per ragazzi;

e) la preparazione di corsi di cul-

appropriarsi del suo entusiasmo e della sua vitalità, appare fallito. « Siamo riusciti a dimostrare che il piccolo angolo che ci siamo conquistati si allarga. Il palazzo — afferma Nanni — non può essere costruito da qualcuno che viene da fuori. Noi costruiamo il palazzo e non deleghiamo nessuno a costruirlo. Nel momento in cui l'Avanguardia è recuperata, essa esaurisce la sua funzione e diventa una mostra del « negativo » finanziata dal capitale americano ». Ancora più esplicito nei confronti della struttura tradizionale e del teatro ufficiale è l'atteggiamento di Orfeo: « Nel momento in cui si prende coscienza dello sfruttamento e si dice, il teatro è nostro, già cambia qualcosa, già si è compiuto un passo avanti. Siamo di fronte ad una proposta di cambiamento politico e sociale ».

Il pubblico è l'elemento più importante, addirittura essenziale di questa lotta dell'Avanguardia per la trasformazione del teatro italiano. Gli spettatori devono essere coinvolti nello spettacolo con la forza dell'immagine, con il significato reale delle proposte. « Trasformare il teatro in una festa, in un'orgia collettiva significa — dice Vasillicò — soprav-

valutare la possibilità del teatro e anticipare il rito collettivo che potrebbe aver luogo legittimamente solo in una società già "rivoluzionata". « Il limite dell'esperienza del Living Theatre nel suo rapporto con il pubblico — nota Meldolesi — derivava proprio dalla coscienza dell'attore della separazione tra lui e gli spettatori che voleva interessare. Tentare di superare questa frattura con un abbraccio mistico è un errore intellettualistico e si spiega con il complesso di appartenere ad una certa classe e di non potere comunicare con l'altra». La comunicazione tra il teatro convenzionale e il suo pubblico è fallita da gran tempo per motivi storici e politici che trovano ampia spiegazione nel vuoto culturale che una classe in declino scava sempre di più. « La comunicazione tra esseri umani è sempre — afferma Nanni — un fatto di mediazione. Oggi la mediazione con gli altri può forse avvenire solo nel nostro teatro attraverso la oggettivazione dei fatti ». Quale senso ha ormai la figura tradizionale dell'autore drammatico e quale potrà essere la sua funzione negli anni futuri? Questo un interrogativo al quale i teatranti d'avanguardia hanno dato una

tura cinematografica per i corpi insegnanti.

Il centro, per l'attuazione dei suoi programmi, dovrà avere la collaborazione e l'aiuto dell'Istituto Luce. Finalità dichiarata del centro è la promozione di un movimento di ragazzi, insegnanti, tecnici, cineasti e genitori tendente a un nuovo rapporto tra cinema e scuola.

Servizio sociale audiovisivi. Il servizio sociale audiovisivi metterà a disposizione del movimento cinematografico emiliano gli strumenti audiovisivi tradizionali e di nuova invenzione (attrezzature tecniche per la ripresa, la realizzazione e la proiezione di film a 35 mm., 16 mm., 8 mm., super 8 mm., video-tapes, cine-video-cassette, diapositive, ecc.). Il servizio si collegherà con i centri di produzione locale e di diffusione che si svilupperanno nella regione, organizzerà corsi di tecnica cinematografica, sperimenterà nuovi modi di organizzazione produttiva. Il servizio sociale audiovisivi rivendicherà il contributo del gruppo cinematografico pubblico.

Mostra internazionale del cinema libero

Nel quadro delle iniziative cinematografiche regionali, è previsto un rapporto permanente di collaborazione fra l'istituto regionale del cinema e la « mostra internazionale del cinema libero » (Porretta Terme). Questa manifestazione acquisterà una periodicità annuale e verrà adeguatamente potenziata, affinché possa sempre

meglio svolgere la funzione d'avanguardia che l'ha caratterizzata finora. Ampliando quantitativamente e qualitativamente le possibilità di intervento della mostra sui fenomeni emergenti della cultura cinematografica-

LA COMPAGNIA DEL TEATRO LA FEDE PRESENTA



IL RISVEGLIO DI PRIMAVERA

DI FRANK WEDEKIND

con

manuela kustermann

dino conti

giancarlo cortesi

vinicio diamanti

lino fontis

meme' perlini

SCENE E COSTUMI DI

giancarlo nanni

rita corradini

giovanni dionisi-vici

regia di

giancarlo nanni

concorde risposta:

«Oggi è necessario — sostiene De Berardinis — fare teatro artigianalmente per poi trovare idea e significati. L'autore che senza aver partecipato a questa ricerca, consegna al regista un testo svolge una funzione intrinsecamente reazionaria. Io, in quanto recito sul palcoscenico, io sono l'autore. Metto in scena me stesso e ciò che voglio dire. Se metto in scena Shakespeare, il nome di Shakespeare funziona come etichetta. Dovendo fare i conti con un certo pubblico, da anni abituato a vedere certe cose e solo quelle, io cerco un titolo... una «locandina storica». «L'autore — aggiunge Orfeo — non ha oggi alcuna funzione. Io non cerco parole, anzi voglio disgregare quelle che ancora rimangono e ritrovare nell'immagine l'immediatezza, l'urto che la parola — ora — non riesce più ad esprimere. Però questo momento sarà superato in futuro verso un nuovo tipo di teatro...»; «... se questo teatro avrà bisogno di un testo — interviene Vasilcò — è chiaro che solo noi potremo scriverlo». «La risoluzione di questo problema è abbastanza vicina. Noi sappiamo — osserva Nanni — fare tutto in teatro: musica, luci, costumi, recitiamo, 187

cantiamo, comunichiamo a livello di poesia... ma non sappiamo ancora trovare le parole adatte ai nostri fini. Ciò che importa è che noi diventiamo anche autori dei nostri spettacoli. Chi è al di fuori del teatro non potrà mai essere un autore per noi ».

Oltre all'autore, un altro tradizionale personaggio del mondo del teatro (se non proprio del teatro) la cui funzione è contestata sempre di più è il critico. Se l'autore appare in declino o è comunque

fica, se ne farà un centro sempre più qualificato di riflessione teorica e verifica critica a tutti i livelli. Ciò, ovviamente, non dovrà avvenire nel senso di farne un seminario accademico o una controuniversità, bensì nell'intento di farne un centro di informazioni e formazione dei quadri che dovranno operare nell'istituto e metterlo quindi in condizioni di confrontarsi criticamente con la cultura nazionale ed internazionale.

Esposizione del cinema totale

Dovrà essere costituito un ente con il compito di organizzare la e-



Giancarlo Sepe, Claudio Carafoli e Piero Vegliante in « Colloquio di tre viandanti » di Peter Weiss, con regia di Sepe, a « La Comunità » di Roma

sposizione del cinema totale. Questa manifestazione assolve alla duplice funzione di fornire alla regione emiliana uno spazio cinematografico in cui presentare quanto di nuovo si produce, sul piano internazionale, nel contesto di una cultura critica e parallelamente di avvicinare esperienze straniere a una prassi creativa che, pur avendo radici nella regione, interessa le forze intellettualmente più vive del cinema italiano. Si tratta, cioè, di fare dell'esposizione del cinema totale non solo una sintesi della produzione cinematografica, ma anche e soprattutto, un terreno d'incontro, di scoperta, di discussione, di confronti. Gli animatori che operano nella regione potrebbero partecipare in larga misura alle manifestazioni della esposizione e i film, tramite accordi preventivabili, potrebbero essere proiettati anche in altre città dell'Emilia-Romagna (si da generare una sorta di rassegne itineranti) o eventualmente acquisiti dalla cineteca regionale, per favorirne la circolazione fuori da limiti geografici e di tempo.

L'esposizione si differenzierà da qualsiasi altra mostra cinematografica, nel senso che, offrendo la presentazione di film di tutti « i generi » e di tutti i modi di produzione, solleciterà e cercherà di soddisfare molteplici interessi settoriali. L'esposizione si articolerà in varie sezioni (film d'avanguardia, disegni animati, film scientifici, film narrativi, ecc.) e dovrà svolgersi nell'arco di almeno una decina di giorni; nelle prime edizioni, in attesa di rodare l'iniziativa,

soggetto a future profonde trasformazioni e « prosclugamenti » i teatranti d'Avanguardia sembrano avere sul ruolo e sulla funzione del critico una opinione ancor più radicale. « Il critico — afferma Meldolesi — si limita ormai a far rientrare entro i suoi schemi culturali antiquati ciò che vede, ma quel che è peggio egli continua a muoversi all'interno di una casta che invece di emettere opinioni pronuncia inammissibili sentenze; « La posizione del critico oggi è estremamente pericolosa. Egli dovrebbe capire — nota Vasilicò — come solo rinnovandosi ed impegnandosi disperatamente nel suo lavoro come sta facendo il teatrante con il suo, potrà giustificare il suo ruolo nei confronti del pubblico e quindi della società ».

Ubaldo Soddu

« Ossessione » di Serra?

Di Dario Serra Cesare Zavattini un giorno ha scritto:

Verso sera è venuto uno di Torino, sui 23 anni, con un pacco di disegni e di olii su carta e cartoni, parlava con la calma di un adulto, e aspettava inesorabilmente da me un giudizio critico. Dopo un lungo silenzio, sono

ciascuna sezione dovrebbe puntare alla presentazione di un numero non eccessivo di film o di corto e medio metraggio, tenendo conto che il fattore più importante sarà costituito dalla capacità di radunare attorno alla esposizione e alle sue diverse branche quanti agiscono all'interno dei vari settori della cinematografia.

Se non dal primo anno, certo in prospettiva, l'esposizione volgerà la sua attenzione a quei tipi di film che sperimentano nuove tecniche di comunicazione audio-visiva (global-vision, imax image, astrorama, circarama, cineolografia, proiezioni multiple, varioscopico, criptostereoscopico, pluristereofonico, plurischermico, tridimensionalizzato, televisione interpersonale, ecc.).

Come in una grande fiera popolare, l'operazione totale del cinema offrirà lo spettacolo di tutte le fasi costitutive, tecniche e linguistiche, dell'opera cinematografica. Gli spettatori potranno vedersi inseriti nei processi produttivi, toccando con mano le più recenti apparecchiature, e persino sperimentarle, nella misura del possibile. Le grandi ditte che in campo capitalistico e in campo socialista, producono le apparecchiature cinematografiche verranno interessate alla facilitazione dell'approccio, con l'allestimento di speciali padiglioni e la messa a disposizione di tecnici e di materiali informativi. Gli archivi e le cineteche di tutto il mondo saranno chiamati a presentare gli ultimi e più rari reperti della storia del cinema e a darsi convegno nella città di Bologna.

È implicito in questo schema che l'esposizione procederà per gradi, rinviando a un secondo tempo la realizzazione delle manifestazioni più onerose e che richiedono l'esibizione di nuove apparecchiature cinematografiche, che anticipano l'avvenire della settima arte e che sicuramente potranno suscitare la curiosità del pubblico. Dalla sua prima edizione, però, l'esposizione farà in modo che i film e i cortometraggi siano presentati con la fornitura dei necessari strumenti di conoscenza e di riflessione: dai contributi critici, con tutte le metodologie e i raccordi interdisciplinari, alla possibilità di speciali letture in moviola.



Darío Serra, Studio di forma, 1971

uscito con questa frase oracolare però sincera: « Credo che lei arriverà. Anche se so sempre meno il significato di arrivare ». Pare che stia sempre per alzarsi un sipario sui suoi oggetti in penombra, di estrazione onirica più che storica nel senso strettissimo; potrebbero essere, spostandosi appena un po' più a destra o a sinistra, un membro o un cero votivo o un sedere con le sue note implicazioni o un'anima che confessa le sue bestiarie metamorfosi.

Dalla sua stessa voce ho appreso che ha frequentato palcoscenici fin dalla più tenera età e che stima il mio grande compaesano Danilo Donati, lo scenografo.

Non a caso la sua immaginazione parte talvolta dal decorativo e poi come una serpe si insinua nella buca del suggeritore tra le pagine e il fascino di una drammaturgia settecentesca ben temperata, per rientrare nella società dove si parla però di « transfert » se non proprio del Marchese di Sade.

Mi ha espresso senza la minima enfasi alcune delle sue idee, piuttosto difficili per me, e di certo pertinenti al suo vero essere. Dice che certi segni, colori forme, gli

ricorrono costantemente a volte manifesti, altre volte nascosti o deformati. «A proposito di "ossessione" sarebbe imprudente attribuire alla mia pittura dei contenuti congetturali — la trappola tesa dalla pittura colta — la pittura è forma e colore e infine non esprime altro che le relazioni intercorrenti tra gli elementi che sono la sua tecnica».

Dario Serra è nato a Torino il 19 marzo 1947. Nel 1972 mette in scena *La tragica storia del dottor Faust* opera per teatro di burattini, vive e lavora a Roma.

2 Note aggiuntive sui problemi relativi alla RA-TV

Per il carattere particolare della loro struttura (monopolio di stato) e per l'assenza quasi totale di strumenti di mediazione o di collegamento tra il centro produttore del messaggio e la massa dei produttori, la radio e la televisione meritano alcune osservazioni a parte.

Ogni azione in questo settore non può non avere un carattere politico, in quanto è costretta a cercare un interlocutore nel produttore del messaggio e un carattere di organizzazione culturale. Le prospettive immediate o remote — si dovrà tener conto del rapido sviluppo tecnologico — di un decentramento dei nuclei di produzione del messaggio e di una maggiore e nuova capacità di incidenza sul mercato (video-cassette, ecc.) e al tempo stesso le possibilità di utilizzazione del mezzo televisivo al di fuori del monopolio (TV a circuito chiuso, videotape, video-record, ecc.), vuoi da parte delle amministrazioni locali vuoi da parte dei circoli, delle organizzazioni di massa e delle tradizionali strutture culturali (biblioteche, scuole, università), pongono problemi che vanno immediatamente affrontati e avviati a soluzione. Resta, tuttavia, fermo il principio della impossibilità di scollare il tema della radio televisione da quello riguardante gli altri audiovisivi e mezzi di comunicazione di massa. Per questo riteniamo necessario inserire il tema della radio-televisione nella proposta delle inchieste pre-

viste nel paragrafo **indagine ricognitiva**. È necessario cioè che si giunga a conoscere quanto questi mezzi incidono sul tempo libero dei cittadini della regione; quanti mezzi radiotelevisivi vengono utilizzati nei circoli, nelle associazioni culturali, nelle case del popolo, nelle biblioteche, ecc. È necessario inoltre censire i gruppi o gli individui collegati a gruppi o a organizzazioni di massa, che si occupano direttamente del problema della radiotelevisione (per esempio, il « gruppo studio mezzi audiovisivi e pubblico » di Bologna) al fine di una loro organica utilizzazione.

Un lavoro particolare dovrà essere condotto nei confronti delle scuole e delle università, fornendo indicazioni e materiale, sollecitando la fornitura di materiale da parte della radiotelevisione centrale — che è sempre da considerare come un pubblico servizio —, fornendo agli insegnanti strumenti ausiliari che favoriscano da parte loro l'appropriazione di una tematica e dei problemi fondamentali di questa, e così via.

Sarà poi necessario, nel quadro del potenziamento della mostra di Porretta Terme, esaminare la possibilità di inserire la tematica radiotelevisiva come uno dei temi costanti degli incontri e delle manifestazioni, fino ad arrivare a vere e proprie iniziative dedicate a questi mezzi. Una ampia sezione della esposizione del cinema totale dovrà essere dedicata alla radio e alla televisione.

In particolare, si dovrebbe prevedere la nascita, in seno alle organizzazioni di base, di « unità » che, in

I tarocchi di Paola

Cinque dei ventidue tarocchi che Paola Isgro sta dipingendo (acrilici su tela) sono esposti in questi giorni al Centro d'arte Settimiano (via della Lungara, 5) con altre opere di questa pittrice egualmente intese a 193

dare un fascino magico all'espressione artistica del surrealismo. Il catalogo è presentato da Elio Mercuri. I tarocchi di Paola Isgrò sono un'interpretazione del significato simbolico delle carte, per cui « Il diavolo » (qui riprodotto) non ha le corna ma rappresenta una certa visione di tutti gli interessi, non necessariamente negativi, che ruotano intorno al sesso e al denaro. Paola Isgrò vive a Roma. Questa sua personale è stata preparata negli anni seguiti all'esposizione sui miti della città (Astrolabio, 1967) e precede la completa presentazione dei ventidue tarocchi, che verranno successivamente stampati come carte.

collegamento con i dipendenti della RAI-TV o con tecnici operanti nel campo della radiotelevisione, siano in grado di produrre materiale informativo da proporre alla utilizzazione della stessa azienda radiotelevisiva o da usare in termini di controinformazione o alternativi.



Paola Isgrò, Il diavolo, esposto a una mostra personale al Centro d'Arte Settimiano, in via della Lungara a Roma

Poesia - da - campagna
per
lettura - da - campagna

PROVVIDENZE PER LA VALLE DEL BELICE

di Antonino CREMONA

Antonino Cremona non è solo l'animatore (uno degli animatori, diranno giustamente i suoi co-animatori) della sezione regionale siciliana del Sindacato Nazionale Scrittori. Non è solo un avvocato « militante ». Non è solo il fabbricatore di « Nuovo Sud », pubblicazione di cartoni poetici a mo' di rivista. Non è solo l'autore dei suoi libri, Antonino Cremona è anche un « militante » civile in quanto tale. E che dunque è uno di coloro che con le donne e i contadini e i ragazzi di scuola partecipa alla marcia senza fine (con una fine dentro il senzafine, si capisce) per le dighe contro la mafia. Per cui questa poesia non è una poesia-da-tavolo per lettura-da-camera ma è, se mai, una poesia-da-campagna per lettura-da-campagna. Per questo la pubblichiamo, il più dissecretamente possibile...

Dal cavo della terra
salgono ciechi gli uccelli

senza cielo

si fermano in alto su bestie impazzite
uomini di pietra
mentre ancora piange la terra
e trema

fatti di pietra
di fango
di polvere al sole
dentro lager del razzismo
burocratico
tende e baracche
insieme piovono vampe di sole
e lunghi fili d'acqua.

Basta
con questo pane da spartire con i cani
smagriti di stenti
e di paura.

Basta
con questa carità rinfacciata.
Basta con gli animali macellati
dal rovinio del terremoto.
Basta
con i compiacenti fotocolor
di materassi sventrati
casse in bilico sul taglio di un muro.
Basta con le vostre accorate parole
per tutte le case nostre devastate
per i nostri cadaveri televisivi
di legno e di pietra, di ferro
e di carne.

Mentre
ancora piange la terra, e trema.
Basta
con questo biglietto di ferrovia per la frontiera
con questo buttarci via dai fiumi
e dalla terra
umide colline di dolori.
Basta con questo silenzio di strade deserte
di inferriate pencolanti

196 agnelli sgozzati e galline randage.

Con questa carità grinzosa.
Con la vostra saccente abitudine
di stabilire il nostro inzaccherato presente
la minestra amorevole a mezzogiorno
l'assegno stinto della disoccupazione
la branda che sussulta contro le corde
della tenda
la cartella delle tasse corrosa
dalla lebbra dei numeri.
Basta con questi campi senza
asino né zappa.
Con questa voragine che scroscia
massacrando i morti in tombe di muri.
Con i destini prefabbricati
dai prestigiatori dell'indolenza.
Basta con queste notti senza luna.
Mentre ancora piange la terra
e trema.

Altre volte in marcia i contadini
con le donne e i poeti
nel sole della campagna
contro la mafia; con gli scrittori
e i musicisti fuori dai tuguri di gesso
per la pace contro la mafia;
altre volte i contadini in marcia
con le donne e i ragazzi di scuola
contro l'emigrazione
per le dighe contro la mafia.
I contadini silenziosi passano
con i cartelli sghebbi da terre scoscese
fiorite di cardi e di margherite,
accanto a fronde di carrubo larghe
sino alle zolle spaccate dal sole;
muli ciechi in lontananza fra le ristoppie;
con i cartelli sghebbi
lavoro nella nostra terra
i contadini silenziosi in marcia
nelle vie di Palermo,
le facciate delle chiese barocche
accolgono la fiumana contadina
rifare i paesi contro la mafia

senza lavoro si muore

— mentre ancora piange la terra
e trema —
a braccetto con la faccia scura di rughe
i contadini del terremoto
con passo fermo e breve, lento.
Giustizia di manganello
e aspersione d'idranti
caroselli di polizia armata
e ricevono il corteo mesto
nella piazza alberata di autorità
e di violenza.

Crollano piccole nuvole
il cielo si appiattisce
sulla folla sbandata
alberi e palazzi oscillano in vortice

salgono ciechi gli uccelli
si fermano in alto su bestie impazzite
uomini di pietra —
insieme scrosciano vampe di fuoco
e lunghi fili d'acqua —
senza cielo
salgono ciechi gli uccelli
si fermano in alto su bestie impazzite.
Altre volte in marcia i contadini
con le donne e i poeti
nel sole della campagna.

(1969)

Antonino Cremona

Racconto di un abbozzo per un
racconto di *Mariella BETTARINI*

La tina n. 5 del reparto

con l'annuncio di
SALVO IMPREVISTI
rivista "overground,,

Per Mariella Bettarini, non un allegato, una schedina, ma una notizia-ri-presentazione. I suoi libri, libretti, dattiloscritti, ciclostilati, viste e riviste, sono già disiscritti in un «risolto» editoriale negato e ri-. La buona notizia (o euànghelos) riguarda il suo prossimo «SALVO IMPREVISTI», che non è solo una raccolta di versi ma il titolo di una ri-rivista militante, extra-editoriale si potrebbe chiamarla se non la si potesse confondere così con altri extra che sono intra e non estremi ma intremi. Con Silvia Batisti come coanimatrice, Bettarini e «un piccolo gruppo di giovani consapevoli degli odierni sempre più massicci condizionamenti cui viene sottoposta oggi in Italia qualunque espressione di cultura democratica» iniziano una «modestissima pubblicazione a ciclostile, autofinanziata (per ora sotto forma di alcuni numeri unici) dal titolo, appunto, SALVO IMPREVISTI, che verta sui problemi della società che ci circonda e ci condiziona, vista con il filtro nient'affatto emolliente ma crudo della poesia e di tutte quelle ricerche che alla poesia sono legate: una poesia intesa come scelta di classe, come mezzo politico e civile di coinvolgimento e di azione, una poesia-documento, che dai documenti umani tragga spunto e ragione...» etc., fermiamoci qui, aspettiamo il primo numero unico: SALVO IMPREVISTI previsti, sarà una cosa interessante. Anche se la simbiosi volontaristica con l'azione che si maldefinisce underground (perché non overground, perché non anticlandestina e dunque surterranea, a cielo aperto?) può suscitare

cautele partecipative (onnicipative se mai). Auguri, comunque. E intanto questo « abbozzo di racconto », come lo vuol chiamare Bettarini, che è magari il racconto di un abbozzo di qualcosaltro... (per i lettori interessati: SALVO IMPREVISTI è sito c/o Bettarini, 50123 Firenze Borgo SS Apostoli 4).

Stiamo finendo le poche ferie e con esse la libertà, passeggiare tra i propri simili con la famiglia in un giardino della città di F., riconoscere l'albero il vento di maestrale le cupole di lecci l'aria salata di pietra e d'erba la panchina grigia tutto questo prato verde questi cumuli di fiori di campo. La fatica sotterranea degli animali (le bisce le talpe i ricci i formiconi col peso delle ghiande le file di formiche lungo le statue un nido di vespe nel naso di Bacco le cicale i grilli le cavallette). Chissà da quando? per quanto? per chi? per che cosa?

Si prepara l'Autunno caldo. Gli animali si preparano, chi nelle trincee chi allo scoperto chi alla disperata chi sicuro che ritornerà la bella stagione il celeste sopra la testa. Quale celeste? Quello del cielo di oggi o quello della vernice della tina numero 5 del reparto quando di notte devo guardare lo spappolato che non tracimi e quel celeste batte nel capo e mi fa ammattire?

« Bambine, venite qua ». Si sono allontanate nel bosco addomesticato, giocano a perdersi fanno rumore in fondo nella ghiaia e ridono, chissà perché ridono i bambini. « Lo volete il gelato, bambine? ».

Fra tre giorni si ricomincia — come salgono gli alberi a vista d'occhio — erano nani quando li hanno piantati quei cipressi. Guarda! La vasca di pietra potrebbe giusta giusta contenere 5 ettolitri di acido, la tina numero 5 del reparto. Che bello sarebbe metterci quella vasca di pietra. Perché non mettono recipienti così nelle nostre fabbriche? Ma forse i padroni non conoscono queste enormi vasche che dovevano servire per lavarci tutta la famiglia — servi compresi, proprio come noi alle docce — o i puledri appena nati o il bucato di tutta la settimana per tutta la corte.

200 Le bambine leccano il gelato la moglie si guarda le

scarpe e chiede: « Quando si va? ». Io sono stanco — il non far nulla stanca maledettamente (chissà se sarà tornato Giuseppe, pover'uomo con quella gotta che aveva dovuto entrare in assistenza medica senza salario. E chissà Agostino con la sua smania per la partita. E che cosa avrà fatto in questo tempo Nicola, che andava a Roma con lo scooter usato e il casco da corridore?). Ecco quello che siamo: poveracci! E non mollano niente, quelli lassù, non mollano niente. Aveva ragione mio padre quando dietro alle sue pecore diceva: « Non ti fidare di quelli di città. Non ti fidare di quelli del Nord. Sono scomunicati — sono ladri e assassini quelli. La fabbrica è l'inferno ». Chissà se avranno messo su qualche fabbrica anche al paese. Sono due anni che non ci torno — chissà, forse a Natale se i turni sono favorevoli o se chiedo un anticipo sulle ferie. E l'uva nella valletta dietro casa — bianca o nera? ancora saporita? ancora quella di una volta di quella volta che con Domenico si andò a rubare al priore e ci rincorsero per un chilometro gridando: « Acchiappa acchiappa! Il figlio di Girolamo e suo cugino! Al ladro! Fuori dalla vigna, maledetti! ». Che corsa, che polverone. Ci si era nascosti finalmente dietro una siepe appena passata la casa del pastore Pasquale. Se n'era mangiata tanta di quell'uva che tutta la notte sognai grappoli e il sole un chicco d'uva gialla, la faccia di mio padre larga come una foglia di vite e i capelli di mia madre erano tanti viticchi. Me ne ricordo come fosse oggi.

Beh, dopotutto pancia piena non pensa a pancia vuota e il mestiere mio, il mestiere dei filtri, quelle dannate tine pompe tubazioni filtri gas plance di sacchi, è come un paradiso degenerato, come la torre di Pisa che pare da un momento all'altro ti caschi addosso. Poi sta per arrivare questo famoso primo di settembre e la trafila dei turni ricomincia — le bimbe da mandare a scuola le notti da lottare col sonno i nebbioni da buttar giù tutto l'inverno, l'inferno da attraversare. Com'è schifoso il caffè della macchina del reparto, a volte manca anche lo zucchero, se lo mangia la macchina. Lo si butta giù amaro che pare veleno. E loro che dicono: « Abbiate pazienza! ». Gliela faremo vedere a quelli. Ma se neanche un caffè decente sono riusciti a darci — io al caffè ci tengo. Neanche un

caffè decente riescono a farci bere. Figurarsi se si preoccupano poi del resto!

Si sta bene qui all'aria nel giardino dei signori (dovevano essere ricchi davvero questi qui), come si respira pulito, non è come là in cabina a controllare le tine che a volte ho staffilate dentro la testa e mi rintronano le orecchie. Il dottore mi ha detto che forse è un po' di esaurimento, sento come crak nella testa, scricchiolii, è come stare in un bosco quando tagliano gli alberi, crak zac, la sega poi lo schianto la caduta e lo strusciare della chioma per terra che si sente persino se in qualche nido si sono rotte le uova dei piccoli, povere bestie.

Una volta ne vidi una, di scene così. Me ne ricordo ancora. La femmina volava intorno come impazzita e lo zio voleva ammazzarla per non farla soffrire ma lei non si faceva prendere. A noi, ci hanno preso. E per sempre.

« Bambine, venite qua, si va via, è tardi, bambine! ».

Mariella Bettarini

In

SALVO IMPREVISTI

numero unico di poesia e altro materiale di lotta

scritti di Mariella Bettarini (I perché di una pubblicazione), Ferruccio Brugnaro (Una lettera da Porto Marghera), Gianni Toti (Dichiarazione d'amicizia di un illetterato), Silvia Batisti (Appunti per una ricerca sulla cultura popolare in Italia: Pavese)

poesie di Annarosa Panaccione, Aldo Buti, Silvia Batisti, Ida Vallerugo, Antonio Frau, Sauro Damiani, Mariella Bettarini.



Il maggio degli scrittori e la fine delle vergogne

«L'anno della libridine» è stato prorogato di un altro anno, pensa 'n po'! Un «anno del libro» solo? E perché non un secolo? O un millennio? O un'eternità o due? Una librido eterna, ma sì...

Invece solo un «anno del libro» spento, zeppo di ferie infraorarie e di tecnovisioni, tutte esteriori e asceccanti. Ce lo meritiamo anche noi, libridinosi specializzati, neurosici, maniacici, con gli occhi a libro come altri con gli occhi a video

(audiovideo ergo zoom!).

Il fatt'è che ai libri, cioè alle visioni interiori, alla sensorialità cresciuta, agli orizzonti verticali della pagina, ci si crede sempre in meno. Basterebbe mettere insieme le prefature dei tre ultimi libri editi dal coraggioso Lacaita, editore in Manduria. Un atto di fede nella poesia contraddetto dagli autori e dai loro preconi. E' vero che non si deve/può giudicare la poesia dalla coscienza che ha di sé, ma è certo che

da qualche anno ci si vergogna sempre più apertamente, a parlar poesia, come se *langue* e *parole* non avessero molto più di mezzo secolo alle spalle, come se la forma poetica della coscienza sociale (per dirla in marxengel-siano) non fosse la forma più antideologica, quella della speciale lingua disalienante umana e, insomma, non fosse prima di tutto con questa lingua che si deve contraddire la cattiva coscienza falsificatrice della cultura piccolo-borghe-



se per impedire che passi fra le file degli stessi poesificatori e nei poesificati.

Dal sessantotto? si chiede. Anche da prima. Mike Dufrenne, durante un corso tenuto all'Università di Buffalo nel '60 si interrogava già così: «*est-il permis d'écrire sur le poète que pendant que le fusillades crépité et que urlent les supplicés?*» e lo consolava l'ultima opera di Sartre appena uscita e il suo

sforzo di filosofo che pensava il suo tempo (chissà oggi come lo sconsola lo stesso Sartre che afferma quanto l'estetologo metteva in dubbio).

E' «la bella confusione» che continua. E i catastrofisti di sinistra le danno una mano, profeti di sventura poetica in buona fede. Sull'Avanti del 18 febbraio scorso si poteva leggere per esempio la profezia di «brutti tempi nella nostra cultura per gli in-

tellektuali» (postfezia, per la verità). Ci se la prendeva con un celebre pittore neorealista che, in questo attuale ricorso di neorealismo e zdanovismo non solo barese, ha rivelato la propria commozione di rivoluzionario dinanzi al tricolore tanto più se col contorno di bandiera rossa: un episodio che potrebbe essere efficacemente commentato solo coi versi di un poeta che parlava anche lui di un orrido pasto: e se non piangi, di che pianger suoli? «Brutti tempi davvero per chi tali amaritudini politiche confessa a poco più di un quarto di secolo dalla Resistenza (resistenza della poesia e poesia della resistenza, anche). Ci si angoscia di meraviglia per la linea rivoluzionaria e patriottica della guerra di liberazione.....!!!

Ma che cosa c'entra, questo discorso con la poetolibrido? C'entra, perché l'amico Mario Lunetta, autore di uno dei libri lacaitiani — «Lo stuzzicadenti di Jarry» — introduce nel suo lessico poetico di «parole impossibili» anche la sigla

GAP, ma la traduce con Gruppi di Azione Partigiana, mentre si tratta di Gruppi di Azione Patriottica, con tutte le conseguenze semantico-politiche che si possono reinimmaginare, rispetto per il tricolore compreso assieme alla bandiera rossa (inter)-nazionale. Non ammoniva Attila József che in poesia, se parli di cavalli fantastici, devi dargli zoccoli di diamante se vuoi essere poeticamente e inverosimilmente verosimile, simile cioè sarebbe alla verità della poesia?

Eppure i tre poeti lacaitiani, in un modo o nell'altro, pensano tutti che la poesia oggi non sia e non possa essere rivoluzionaria, che «sia tempo non più di poetiche ma di politiche» e che «il nostro modesto discorso» debba essere «situato in una intenzionale dimensione spoetizzante» perché «più di tanto la scrittura non può» e lo «scrittore» è solo uno «scrivente» ormai. E perché non uno «scrivano», caro Lunetta? Et tu, tu quoque, Giuseppe Favati, scrivivente un ammonitore «Foglio di guardia»

perché cresca «la guardia» umana, anche tu «ti senti coinvolto nella vergogna che uno scrittore d'intenzioni rivoluzionarie prova per il fare poesia mentre toccherebbe compiere imprese più concrete e urgenti». E per te, Walter Pedullà, pre e post-fattore di poesibili nonostante tutte le verecundie, è davvero anche per te «un genere sospetto», la poesia? Sospetto di che cosa? «Sospetto» a chi? Ai proprietari dei fattori di produzione letteraria

forse, che temono come la peste il segno vivo dentro la parola morta, la negazione del segno-fatto, l'infunzionalità del verbo, la memoria profetica dell'uomo che progetta la sua disalienazione, l'improduttività del prodotto che si vuole opera? A loro certo, è sospetto il genere senza genere... Loro lo sanno, che «le poetiche "sono" politiche», anche, e che le altre sono puro non-sense. Per questo intorbidano le acque. Ma allo-



Ritratto ideale di Aristotele

ra, a che serve anche la tua « posa di eterno dileggio », caro Massimo Grilandi, con il tuo « **Papà sei un capitalista** », scrivissuto contrastatore dello « scritto - parlato » che l'industria della coscienza neutralizza o neutralizzar vorrebbe.

« Tenere una penna in mano fa arrossire »? La parola infelice può solo essere infelicità verbale e negazione inventiva nella citazione di grandi sintagmatiche? La coscienza infelice del linguaggio e delle sue servitù a questa vergogna operativa deve portare?

Ma forse, proprio perché i tre libri lacaitiani costituiscono una bella testimonianza di contraddizione agente, non di passività, si potrà cominciare a parlare di superamento del panpoliticismo metasessantottesco e di riapertura di un discorso sulla funzione poetica e dunque rivoluzionaria del linguaggio da espropriare proprio nella critica della sua funzionalità. Perché la poesia è e deve essere la rivoluzione permanente, ininterrompibile, del linguaggio,

prima, durante e dopo le rivoluzioni storiche il cui fine è proprio la rivoluzione stessa come modo di vivere inalienabile, autorivoluzionantesi sempre...

Del resto, i tre libri « manduriani » sono intrisi della bellezza enigmatica (l'enigma della bellezza e della storia, squisitamente marxiano) della poesia, e dunque vanno letti « contro se stessi » e le loro confuse irragioni ideologiche. Come tutti i libri di poesia che continuano a uscire e a riuscire, più o meno riusciti che siano.

Infine — conclusione veramente libridinosa — tutta questa vergogna poetica potrà bene disinfestarsi e disideologizzarsi nell'azione politica, nella sua concrezione. Per esempio nell'azione sindacale, e culturale-politica degli « scrittori » che non sono solo « scriventi », interposte persone attraverso la cui penna scriverebbero masse già libere da vergogne (mentre imperversano purtroppo i diseguali sviluppi coscienziali delle classi e il divorzio delle cul-

ture). Non per nulla il **Sindacato Nazionale Scrittori** prepara e realizza un suo congresso-convegno centrato sullo Stato Regionale e le sue autonomie, a Bologna, capitale di una regione di questo nostro nuovo Stato che si apre a discorsi nuovi, globali, alternativi sulle infrastrutture culturali, sui condizionamenti reali della coscienza divisa, sui modi di produzione e sui modi di lettura, sui processi di fabbricazione degli oggetti mentali e su quelli partecipazionali. Il « **maggio degli scrittori** » è là che contraddice a tutti i vergognantisi. Perché non possano poi dirsi tristi di carne per aver letto o scritto tutti i libri. E perché invece si domandino, come già il grande Stéphane: « **qu'ai-je fait, o poète théologal, de l'intelligence?** ». La vergogna dell'intelligenza, la paura della poesia propria e altrui non servono che al nemico, alla morte di classe. « L'ultimo nemico da annientare sarà la morte » — non lo diceva già Shaül?

Il libridinoso

Il consigliere letterario segreto

FAVATI
GRILLANDI
LUNETTA

I Testi - Lacaita

Tre giovani
poeti
nella collana
di LEONARDO
MANCINO:
fiducia critica
nella Poesia
AUGURI!

UTOPIA

Anno III
numero 2

non era
una utopia,
credere nell'
UTOPIA
già treenne
mensile marxista
di cultura
u-u-u-topica

Jacqueline Rissft

L'INVENZIONE
e il
MODELLO

Bulzoni Editore

LETTURA
CRITICA :
il pensiero
liberante
contro il
modello...
autoritario o
L'INVENZIONE
DI ANTI-
MODELLI?

Alberto Pozzolini

CHE COSA
HA VERA-
MENTE DETTO
GRAMSCI

Ubal dini

con
guida
bibliografica
e
indice ideologico:
UN GRAMSCI-
STA SERIO
che prepara un
dizionario
gramsciano

Alfredo De Paz

LA
DIALETTICA
DELL'
ESTETICA

Ponte Nuovo
Bologna

UN MARXISTA
MARCUSISTA
ANTIBIS-
MARKXISTA
METAMER-
CISTA
indaga sull'
al di là del
grande Herbert

Guido Davico
Bonino

GRAMSCI
E IL TEATRO

Einaudi

CON UN
CRITICO-CRI-
TICO
DEL
CRITICO
TOTALE
al teatro
da fare

Il consigliere letterario segreto

Maricla Boggio
Franco Cuomo

COMPAGNO
GRAMSCI

Marsilio

un pirandelliano
anti-pirandelliano
pro-pirandelliano
GRAMSCI
autore
di personaggi
in cerca di
disautori

Paola Masino

NASCITA
E MORTE
DELLA
MASSAIA

Bompiani

1939
1945
1973 :
CENSURATA
NEL '38
LA MASSAIA
OGGI SI FA
SINDACALISTA

Roberto Faenza

SENZA
CHIEDERE
PERMESSO

Feltrinelli

AUDIOVIDEO
(OUT)
ERGO
ZOOM :
RIVOLUZIO-
NABILE
(da sola)
L'INFORMA-
ZIONE?

Kurt Singer

I CLASSICI
DELL'
OCCULTO

Longanesi

da
Jack London
alla
RADZIWIŁŁ :
IL CULTO
DELL'
OCCULTURA

Pietro Terminelli

POESIE
ANTIGRUPPO

impegno 70

GRUPPI
ANTIPOESIA
o
GRUPPOESIA
o
POESIANTI
o :

Oreste Amato
Jochen Gerz
Daniela Palazzoli

1, 2, 3

Edizioni Ant. Ed.

LUDESCRIT-
TURE
FOTOGRAFEMI
GRAFOTISMI
vestiti
di nude
parole e
indenuabili

Lo sconsigliere audiovisivo segreto
cinematografico

Bernardo Bertolucci

L'ULTIMO TANGO
A PARIGI

niente BERTOLELOUCH
d'accordo, d'accordo :
ma chi ha la colpa
dell'ULTIMO TANGO
A ZAGARÒL di
Nando Cicero ?

Valerio Zurlini

LA PRIMA NOTTE
DI QUIETE

L'ALTRO JUS :
L'ULTIMA QUIETE
DOPO IL TANGO

CINQUE DITA
DI VIOLENZA

Fossero solo cinque!
Ma Hong-Kong
è dappertutto:
e le dita adesso
anche negli occhi...

Lina Wertmüller

FILM D'AMORE
E D'ANARCHIA

Avrà letto
« D'AMOUR ET
D'ANARCHIE »
récit d'une femme
de militant
recueilli par
Claire Sainte-Soline
(Grasset 1955) ?

Lo sconsigliere audiovisivo segreto
cinematografico

Roman Polanski
CHE ?

GIA' :
CHE ?

Costa-Gavras
L'AMERIKANO
(Etat de siège)

ovvero:
l'impoliticità
dei film
cosidetti
« politici »

Luchino Visconti
LUDWIG

Titolo errato :
LUCHIG

Mario Monicelli
VOGLIAMO I
COLONNELLI

« LO STATO
DEL COLPO »
ALL'ITALIANA:
NOI (NON) SIAMO
LE COLONNE...
della COMMEDIA

Lo sconsigliere audiovisivo
cinematografico segreto

Dino Risi
MORDI E FUGGI

HAI CAPITO ?
DICI A TE !
(ma non mordi
e non fuggi... ahinoi!)

Augusto Tretti
IL POTERE

PER
(IN)FELICI
POCHI :
TRETTI NON
HA POTERE

Claude Sautet
CÉSAR et ROSALIE
(« È simpatico ma gli
rompereì il muso »)

Spiritosità
e indifferenza :
una formula
di felice infelicità

Vittorio De Sica
LO CHIAMEREMO
ANDREA

E invece
lo chiamarono
Andreotto



*il diavolo
dell'avvocato*

fra poesificati
e poesificanti

**GLI IMPENSABILI
ALL'ORDINE
DELLA PAROLA**

da Ulianin a Montagu
l'ipotesi di progetto è quella
di disalienarci (d)al futuro
per il presente prossimo
senza più tigri

neppure di carta stampata

1

TANGO tangis tetigi tactum tangere
noli me
c'è chi impicca omai sise ai davanzali
e squarta natiche alle balaustre
labbra alte e basse appende a peni
[tristi
sorbendo gelatini di sangue alla fra-
[gola
chi?

tu no — vero?

e tu neppure

io figurati se

chi dunque?

da cercare nella specie? quale
specie di classe quale classe
di specie

che specie di?

2

intanto un futuretto stanco di sfutu-
rare

e avaro di semplici e anteriori

qui si aggira a nordest dell'imperfetto
[tempo]

che tira a ventoso caldoso infruttuoso
« fuori i pensieri! dentro gli occhi!

[esclama sembra

che chiami fuori e invece « non vi
[azzardate! »

a venire non lo sentite implora sordo
[ciorgnone]

futuro politiciziotto che indaga
sugli avi criminalituri e medita
di chiudere a chiave la storia
e sgannare l'enigma

— state attenti! io

non ci sto (attento) stateci voi

jořbili.....

Provino: lotta per l'uomo

Salvatore Provino segna per la compattezza della sua opera e per il suo sicuro temperamento di pittore un punto fermo negli approdi della giovane pittura italiana. Nato a Bagheria, la stessa terra di Rena-

to Guttuso ha trovato immediatamente una sua collocazione nell'area della pittura che con coraggiosa e civile speranza, sui valori dell'uomo e della cultura è stata, negli errori e nella grandezza, compagna della lotta di emancipazione del mondo degli oppressi. Fino a diventare il simbolo dell'« orgoglio » o della fierezza, di quell'orgoglio che puntualmente Leonardo Sinisgalli ha sentito costituire il nerbo della pittura di Provino: la sua idea dominante « denuncia un talento caparbio e una forte attitudine a colpire non a schivare, a esporsi non a sottomettersi ». In una generosa volontà di verifica dell'esito della lotta tra immaginazione e potere: « Sarà cosa dei nostri giorni verificare se la logica del potere potrà resistere, proprio come scriveva Kafka, all'immaginazione vitale degli uomini che vogliono vivere ». Volontà nella quale Dario Micacchi già a prefazione della mostra alla « Bussola » di Bari (1969) avvertiva alle radici dell'irruenta passione per la pittura di Provino. Con un percorso di rara coerenza di cui un interessante approdo è stato segnato dalla personale alla

3
adesso
anticorpale ci
guida sul bersaglio tumore
clorambucil immunofluoresciuto

i topi inbred in
oculati — onoriamoli — no?

la melanomonìa non è mélas-Kholé-
[nica?

4
è un segnale di
sofferenza un carattere
istico e antiestetico
epatocita manifesto
cutaneo prendi subito
cianocobalamina e pensa
ai pensieri che non
cutanei manifestano e in
fece dovrebbero tutto dirti
fuoridité segnalato per
insofferenza ai medesimi
impensabili

5
capelli peli unghie
solo gli occhi non ancora
strappati (dal franco strappo n)
spicilegio che continua
nei piccoli testi nel bucato pene
con le redini poi scrotali
per il galoppo a testingiù
senza la gambartificata
e l'uccellotto in alto legato
perché non orinasse sull'altra
unica gamba in piede

le orecchie senza testa
la testa hanno loro strappata

e il pene inchiodato a berlina
di legno dolce non più

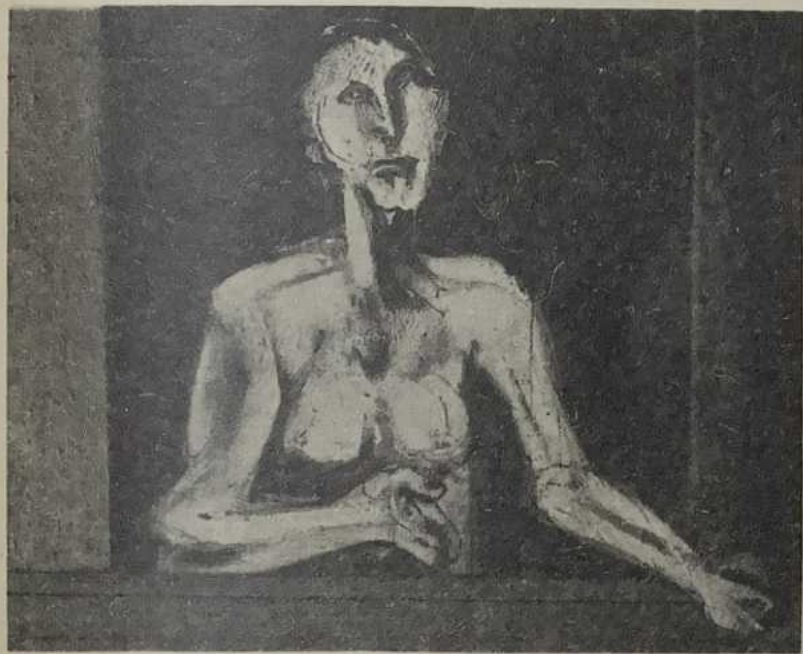
può il concetto vivo
creaturale ri-

Manuel de Conceição
inconcipiente ormai
l'inconcipibile però
concetto no Brasìu
subcontinente del pianeta nostro
proprio quello
su cui malviviamo
noi (i malmorenti)

6

poi a un croce
via arriverà non
saprà tra un diavolo azzurro
scegliere e un diavolo giallo

1972, presentata da
André Verdet, si è pe-
rentoriamente afferma-
to in questa sua posi-
zione di pittore della
realtà. Scriveva Ver-
det: «Escluse tutte le
lusinghe di una ricerca
tecnica, con una tecni-
ca tradizionale, la sua
pittura deve innanzi-
tutto rispondere alla
imperiosa volontà del-
l'universo tragico che
egli porta in sé. Salva-
tore Provino dal più
profondo della sua co-
scienza in risveglio
riesuma forme e co-
lori del dramma; l'in-
tensità del dramma, la



Salvatore Provino, *La finestra*, 1972

sua quantità costringono alla memoria di quelle realtà, quanto atroci!, del mondo che ci conclude; realtà oscure e inappagate che ogni giorno sbiadiscono, lasciando loro segni, sull'azzurro e la luce della speranza umana: la paura dell'uomo, l'assassinio contro l'uomo». Provino afferma la sua sensibilità e la sua volontà; pittore dell'uomo fino all'ultimo, sia pure della sua solitudine, tra i più veri e generosi; di quelli per i quali la nuova figurazione da astratta formula, quotidianamente diviene segno di speranza e di lotta per un nuovo umanesimo.

Elio Mercuri

Salvatore Provino è nato a Bagheria il 4-6-943, vive e lavora a Roma dal 1960.

Ha tenuto le seguenti mostre personali: Galleria « Consorti » - Roma 1964; Galleria « Girasole » - Roma 1966; Galleria « L'Incontro » - Palermo 1966; Galleria « Sud-Sud-est » - Ragusa 1966; Galleria « La Bussola » - Bari 1968; Galleria « Il Vertice » - Roma 1968; Galleria « Ciavasso » - Milano 1970; Galleria « La Vernice » - R. Calabria 1971; Galleria « Valguarnera » - Bagheria 1971; Galleria « Ciavasso » - Milano 1972; Galleria

come se pre
ferire dovesse e parlare
di ricerca e d'invenzione

ma diceva Ulianin è meglio
tacere questi silenzi
e dare il blu al giallo diavolo

7

comeunque tu accumuli ancora macro
[e micro
stratifichi lave di fango rocce di
[spume
e dove prevale il rosso combatti
[l'azzurro
se imbrunisce rischiera è tutto calci-
[nato adesso
mai l'uni il multi l'infinito
erutta questo cielo e devi scavarti
è l'ordine della parola

8

John Montagu tu
sei stato tu quarto
duce di Sandwich a
inventarlo fra due
fette di tostato con
freddo manzo per
non lasciare il tuo tavolo da
gioco nel tuo club ne
lla tua London
tu
sei stato ti metteremo tra
due fette di pane vecchio e
a lungo ti mangiucchieremo fin
chè non scomparirai ne
ll'acqua chiusa tu
e il sandwich e la fretta di
giocare e
morire

9

tutte le strade inclusa

quella di Roma portano
a Dimachq detta anche
Damasco paolinide e in
caso di mancata consegna
il destinatario il portalettere
è pregato di specificare
il motivo controsegnando
con una x il quadratino
corrispondente a sconosciuto
partito trasferito irre-
peribile deceduto indi-
rizzo insufficiente inesatto oggetto
rifiutato non richiesto non
ammesso a Roma o a
Dimachq detta anche
Damasco strada di o da

« Nuova Pesa » - Roma
1972; Galleria « G-4 » -
Teramo 1973.

Hanno scritto di lui A.
Trombadori, R. Guttu-
so, F. Chilanti, Dario
Micacchi, L. Sinisgalli.
A. Verdè, Carlo Gia-
comozzi, Giorgio Se-
veso, M. Venturoli, E-
lio Mercuri, Mario
Maiorino, ed altri.



Salvatore Provino, Linotype, 1972

Postille per la contro- informazione estetica

Ad ulteriore chiarimen-
to, si precisa quanto
segue:

A) « S.p.A. »: Si tratta
di una registrazione
autogestita di esperien-
ze (azioni, cfr. titolo)
singole e/o collettive,
tuttora in fieri (la pri-
ma azione è avvenuta

in data 12 maggio 1972), documentate e sollecitate mediante spedizione preventiva e/o successiva, attuate al di fuori di qualunque controllo reale codificato e codificante, prevaricante la matrice stessa (« azionista »). È tuttavia un libro — o meglio: risulta comunque un libro, anche se comunque privo di menabò — che afferma la propria capacità politica ed editoriale in assoluta estraneità con qualunque processo di determinazione quantitativa (pagine-capitoli-paragrafi) che inevitabilmente ne ridurrebbe la capacità di autodeterminarsi dialetticamente con lo strumento di capienza di una teoricamente pressoché infinita disponibilità d'incidenza, di volta in volta inerzialmente adottata mediante una prassi sistematica consequenziale di valutazione esente da giudizio.

B) UFFICIO PER LA IMMAGINAZIONE PREVENTIVA

A seguito della s.r.l. Consigli per Azioni, si comunica che le attività tuttora in svolgimento riguardano un UFFICIO PER LA IMMAGINAZIONE PREVENTIVA le cui sezioni:

1° PER LO SVILUPPO E LA FUTURA SATURAZIONE DELL'IMMAGINAZIONE ANALITICA;

10
dici non siamo più gli
spettri futuri della triste
opacità che scrivivi
sul tuo specchio?

si sfoca si
sfioa il tuo sguardo di vetro
non vede ora i tuoi occhi
dietro i grandi piccoli
schermi tra cui riposano

11
infinitivamente qui è scritto
diviso e divisibile ancora
disinfinito sfinibile indefiniente
versante tutto versato
scrimine e cicatrícula
nullità e tuttità o
pure qualcosibile sempre
creto infinitivo finibile
futuro interiore
immagine e dissimiglianza
infalsimile
io tuito
tu ioito
noi ioibili

12
postfezia ma sì

:
in futuro non
ci sarà futuro

in futuro neppure
ci sarà passato

in futuro non
ci sarà stato

in futuro tornerà
il futuro presente prossimo

in futuro sfutureranno
persino i participi

in futuro non potremo
più dire questo « in futuro »

in futuro i futurituri
non saluteranno nessuno

in futuro tutti i nessuno
mangeranno tutti i niente

in futuro in futuro
il futuro non avrà futuro

il futuro non ci avrà fututo

13

trilobita nautiloide
scorpion-di-mare
gigantistiche specie

e alla forza



Salvatore Provino, Pedone, 1972

2° PER I RAPPORTI
TRA L'IMMAGINAZIO-
NE LIBERATORIA E
L'IMMAGINAZIONE
REPRESSIVA CON RI-
FERIMENTO ALLE E-
MOZIONI;

3° PER I RAPPORTI
TRA L'IMMAGINAZIO-
NE LIBERATORIA E
L'IMMAGINAZIONE
REPRESSIVA CON RI-
FERIMENTO AI SI-
GNIFICATI;

4° PER L'IMMAGINA-
ZIONE NUOVA;

sono tenute rispettiva-
mente da TULLIO CA-
TALANO, FRANCO FA-
LASCA, CARLO MAU-
RIZIO BENVEDUTI
GIANCARLO CROCE.

C) N.d.R. Si contem-
pla, infine, come di-
ramazione dell'Ufficio
precedente, un organ-
ismo editoriale militan-
te, accentratore e con-
trollore degli attributi
ideologicamente attivi
propri dello « S.p.A. ».
La sua identificazione
si qualifica attraverso
una tipologia informa-
tiva a senso unico per
quanto riguarda il fe-
ticismo dei suoi cano-
nici veicoli portanti,
alternativa mediante la
periodicità clandestina-
mente preventiva e di-
chiarata aventi fini pe-
culiari e specifici, la
cui funzione risulta
già in atto nella auto-
definizione a struttura
mobile e correttiva in
senso permanentemen-
te progressivo e con
prognosi in ogni caso
riservata.

Gli "offplays" di Candoni

« Fuggire dalla metropoli sclerotica destinata all'ebetismo in gabbie di cemento; scegliere città di provincia con non più di 100.000 così dette anime, dove qualcuno abbia ancora il tempo e la voglia di fermarsi a guardare... », queste parole si trovano scritte nel loro programma e questo hanno fatto i giovani della compagnia teatrale « Orazero ». Il commediografo e regista Luigi Candoni, lasciata Roma, intrattiene sconcerta, appassiona la sua Udine, con una serie incalzante di « offplays », e « happenings ». Nelle piazze gli attori mimano scene mute,



Salvatore Provino, *Calciatore*, 1973

opposero i minimi esseri
l'organo strano il
cerebro
poi forse
magnetico passò il campo
dai nord ai sud (venti
volte al meno negli ultimi
quattro milioni d'anni) e
si annullò e i
raggi cosmici perforarono
le atmosferiche corazze
« mutarono »
o parossismi vulcanici o etc

e adesso solo cinque
tigris a Giava
duemila ce n'erano
nel nam dei viet
ma non
li mutarono i raggi cosmici

noi « mutammo »
noi?
« loro » vorrai dire?
« loro »?
di un'altra specie?



così il diavolo giallo-blu
e il suo alter-eco
Gianni Toti

coinvolgono nelle loro
azioni i passanti e i
clienti dei caffè; si in-
troducono nelle case
chiedono piatti di spa-
ghetti, e visitano le
cantine tenendovi del
sit-in. E ancora, duran-
te brevi gite in collina,
leggono brani teatrali,
discutono, declamano,
mettono in piedi meta-
fore viventi, applau-
dendosi l'un l'altro, fo-
tografandosi, compien-
do ancora molte altre
azioni a volte simili a
burle puerili, a volte
improntate ad una au-
dace forma d'arte.



Una mostra personale di Roca-Rey è stata allestita dalla Galleria-
Libreria Eros di Milano. Ha presentato il catalogo Mario De Micheli 221

MARINA VELCA: un luogo di sogno che sta nascendo giorno per giorno

« MARINA VELCA è di più delle altre zone climatiche residenziali perché è particolare, perché ha una ubicazione felicissima, perché è un luogo di sogno che sta nascendo giorno per giorno... »
Con queste parole si apre uno degli oltre cento articoli pubblicati dalla stampa quotidiana e periodica che espressamente si sono, fino ad oggi, interessati di MARINA VELCA.

PERCHE' MARINA VELCA E' DI PIU'?

MARINA VELCA, che sorge sul mare dell'etrusca Tarquinia, si differenzia nettamente da altre zone del genere, perché concepita e progettata con i più moderni criteri dell'urbanistica residenziale che si riscontri in iniziative del genere solo in Paesi più progrediti come, ad esempio, taluni Paesi nordici e gli Stati Uniti.

Profilata dal suo armonioso tracciato viario interno, Marina Velca si suddivide in nuclei, o villaggi in mezzo al verde e circondati da zone verdi, con al centro di ognuno di tali villaggi una parte condoniale con campi da tennis, giardini collettivi, zone gioco per bambini, ecc. Il tema di fondo che ha ispirato l'impostazione e la realizzazione di Marina Velca è l'impiego del tempo libero che la civiltà dell'automazione, dei computers e dei consumi rende sempre più abbondantemente disponibile.

L'IMPIEGO DEL TEMPO LIBERO A MARINA VELCA

La soluzione più appropriata di questo problema per l'uomo d'oggi, che passa le giornate seduto negli uffici o in automobile, è indubbiamente l'esercizio di uno sport: orbene Marina Velca sta diventando il Centro Sportivo privato più importante sul piano nazionale per la numerosità e la varietà dei suoi impianti: trenta campi da tennis, di cui due in erba — gli unici in Italia —; un Campo da Golf a nove buche, che presto verrà raddoppiato; un Centro ippico con campo ad ostacoli ed un Galoppatoio di circa cinque chilometri; un grande Campo Sportivo adatto per tutti gli sports collettivi; due piscine di dimensioni olimpiche; una darsena per piccoli natanti, vela, sci nautico, ecc.

Inoltre uno degli alberghi previsti, il primo che è già in corso di realizzazione, conterrà anche un teatro, che consentirà, tra l'altro, anteprime teatrali e cinematografiche, convegni e manifestazioni culturali e mondane.

« FELICISSIMA UBICAZIONE »

Tra le numerose componenti che caratterizzano la « felicissima ubicazione » di Marina Velca, vi è quella di poter essere raggiunta attraverso una comoda autostrada, in un'ora d'auto da Roma, e soprattutto quella di poter consentire un altro particolare impiego del tempo libero, che consiste nelle innumerevoli alternative di gite ed escursioni che offre il suo retroterra, la favolosa Tuscia: infatti racchiude

nell'arco di 50-60 km, e cioè a meno di un'ora d'auto, città e centri famosi per arte e storia, come Tuscania, Viterbo, Bolsena, Montefiascone, Capodimonte, Bomarzo, Caprarola, Orvieto e tante altre località, come due tra i più suggestivi, più alti ed incantevoli laghi d'Italia, il lago di Vico ed il lago di Bolsena, i verdissimi Monti Cimini, i Monti Tolfetani, le stupende e misteriose foreste della Tuscia. Inoltre non appena sarà terminata la costruzione dell'autostrada Tarquinia-Terni-Rieti, saranno raggiungibili in un'ora o poco più d'auto città come Spoleto, Assisi, Perugia, Todi, Gubbio e sarà perfino di gran lunga più agevole che non da Roma, raggiungere, nei mesi invernali, i campi da sci del Terminillo.

« 300 GIORNI DI SOLE » SLOGAN DI MARINA VELCA

Infatti quando, nei lunghi mesi invernali, a Roma o a Viterbo è cattivo tempo, a Marina Velca vi sono almeno ottanta probabilità su cento che splenda il sole, come si rileva dalle statistiche degli ultimi cinquanta anni!

MARINA VELCA E' UN'ISOLA DI VERDE IN MEZZO AL VERDE

perché confina con terreni a tale destinazione vincolati da particolari situazioni giuridiche cosicché essendo sorta in zona vergine senza contatti con l'edilizia disordinata e casuale tipica d'altre spiagge resterà garantitamente tale senza compromissioni di alcun genere.

A MARINA VELCA LE FAMIGLIE RESTANO UNITE

Spesso la seconda casa per fine settimana e vacanze, anche se ubicata in zona amena, ma priva di distrazioni o divertimenti per l'impiego del tempo libero e di locali per divertimenti, è destinata, quando i figli sono ormai « cresciuti », ad ospitare solo gli anziani genitori o a rimanere vuota; a Marina Velca per la varietà e numerosità degli impianti sportivi, delle attrezzature al mare e dei locali serali, i figli « cresciuti » restano uniti alle famiglie, perché non trovano altrove tutte le alternative per impiegare il tempo e per una vita di società, come a Marina Velca.

A MARINA VELCA IL MARE E' PULITO

dai rilievi statistici pubblicati in recenti carte geografiche dei mari delle coste italiane, quello di Tarquinia risulta tra i più puliti d'Italia.

MARINA VELCA E' DUNQUE DI PIU'

non solo per iniziativa dei suoi realizzatori ma anche per merito della natura: più alternative di ogni genere per l'impiego del tempo libero, più elevato tono urbanistico, più garanzie dal rischio di una invasione di brutture nel suo circostante territorio, più agevolmente raggiungibile da Roma o dalle altre località del suo retroterra, più verde, più giorni di bel tempo, più sole.

MARINA VELCA E' UNA RESIDENZA DI PRESTIGIO VENDONSÌ LOTTI ANCHE CON PINETA ADULTA VILLE E VILLINI GIÀ PRONTI

PER INFORMAZIONI E VENDITE:

ROMA Via Guattani, 14 Telefoni: 856.389-856.883

MARINA VELCA 0766/86635 - 0766/86788

Facilitazioni di pagamento

L. 1300

1973

FRANKLIN
CANNON



che verso i suoi comandi si mostrano ribelli: ecco qual è il veleno — presto verrà il tracollo, una serva gli porge la croce dal suo collo.

Giace ora sul prato nel centro del giardino della villa voluta appunto nel Ticino come punto centrale per poter controllare i suoi affari in Europa e insieme riposare. Ora vede soltanto gambe e visi, di sghebo, e lì in mezzo la moglie, donna Heidi, il cui grembo fissa ancora una volta, mentre lei, come suole, gli asciuga il sudore e gli dice parole.

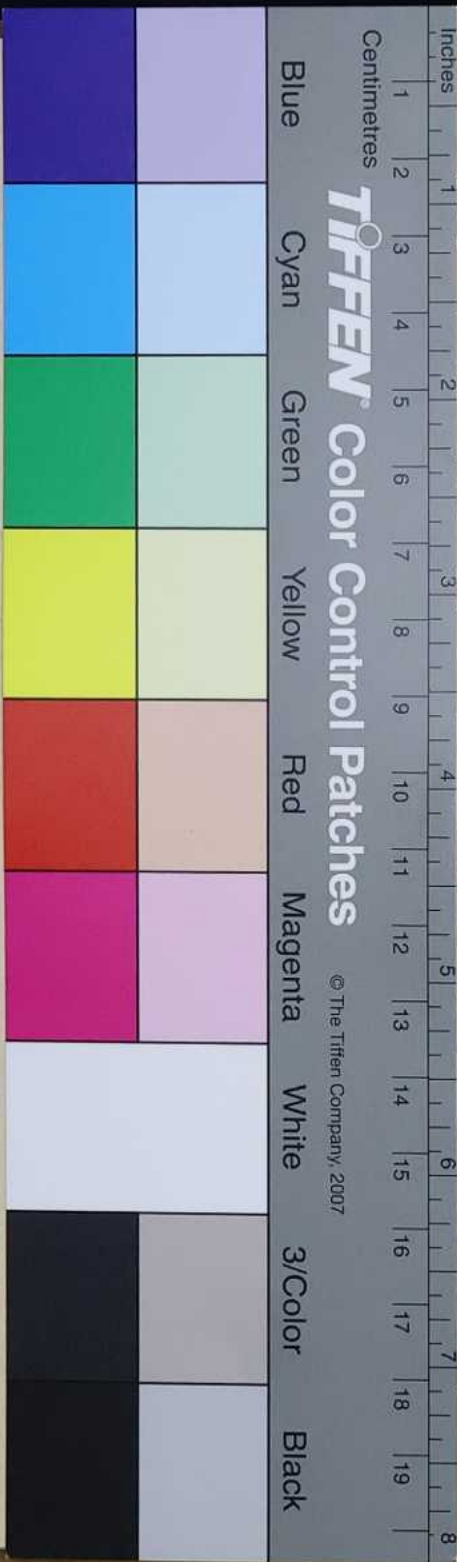


n. 7, 1972

antamila in tutto, o sfruttamento il frutto: proprietà edile ncia, Bahamas e Brasile, e dei ricchi gioielli tre quello delle sue pelli, to già ha valorizzato pyce, yacht e aereo privato, lavorano indefessi per i suoi interessi. che ancor gli batte il cuore guadagna mentre muore, alla salma rimane l'urlo del suo cane.

re
nara
ché.
ento





si mostrano ribelli:
resto verrà il tracollo,
ce dal suo collo.

entro del giardino
nel Ticino
oter controllare
sieme riposare.
e visi, di sghebo,
onna Heidi, il cui grembo
ntre lei, come suole,
dice parole.

bocca funziona
a vendita è buona.



amici, 1972



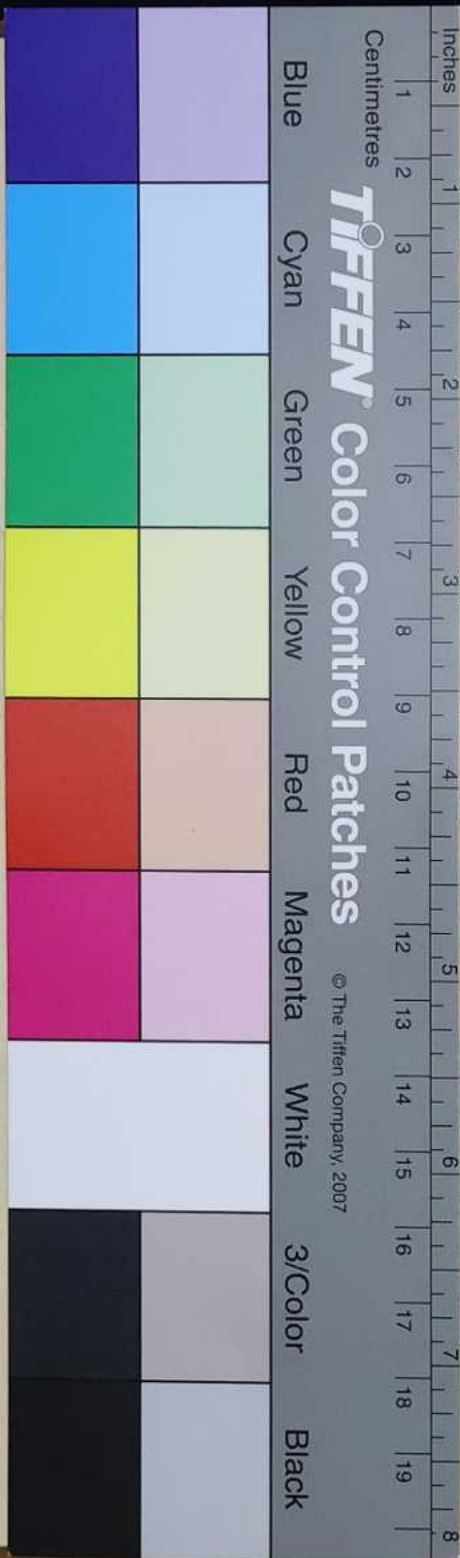
Franco Villoresi, Maschere n. 7, 1972

lo aiutano in molti, trentamila in tutto,
perché s'accresca dello sfruttamento il
il possesso urbano, la proprietà edile
cresce in Austria, Francia, Bahamas e B
cresce ancora il valore dei ricchi gioielli
di donna Heidi e inoltre quello delle su
un buon ammortamento già ha valorizza
anche cinque Rolls-Royce, yacht e aereo
mentre suoi politici lavorano indefessi
contro i concorrenti, per i suoi interessi
In quei pochi minuti che ancor gli batte
egli guadagna ancora, guadagna mentre
guadagna nell'inferno — alla salma rima
il bacio della moglie e l'urlo del suo car

Ecco giace nella bara
della merce il grande re
che morì fra gente ignara
di paura. senza un perché.

Lì fra l'erba il sole il vento
a mostrare fedeltà





si mostrano ribelli:
resto verrà il tracollo,
ce dal suo collo.

entro del giardino
nel Ticino
oter controllare
sieme riposare.
e visi, di sghebo,
onna Heidi, il cui grembo
ntre lei, come suole,
dice parole.

a bocca funziona
a vendita è buona.



amici, 1972



Franco Villoresi, Maschere n. 7, 1972

lo aiutano in molti, trentamila in tutto,
perché s'accresca dello sfruttamento il
il possesso urbano, la proprietà edile
cresce in Austria, Francia, Bahamas e B
cresce ancora il valore dei ricchi gioielli
di donna Heidi e inoltre quello delle su
un buon ammortamento già ha valorizza
anche cinque Rolls-Royce, yacht e aereo
mentre suoi politici lavorano indefessi
contro i concorrenti, per i suoi interessi
In quei pochi minuti che ancor gli batte
egli guadagna ancora, guadagna mentre
guadagna nell'inferno — alla salma rima
il bacio della moglie e l'urlo del suo car

Ecco giace nella bara
della merce il grande re
che morì fra gente ignara
di paura. senza un perché.

Lì fra l'erba il sole il vento
a mostrare fedeltà

