

# CARTE SEGRETE

22

CAGLI \* COLANTONI \* RICCI \* MIELE \* PANSECA

**lajos kassák** parla di **MA**

rivista ungherese d'avanguardia

JOZSEF VADAS  
PIERRE LARTIGUE

**poesia operaia  
in Germania**

GLUCHOWSKI  
SCHREIBER  
ZAHN

GIUSEPPE  
GUGLIELMI

RINA  
DURANTE

CON  
L'OTTIMISMO  
DELLA REGIONE  
I LAVORATORI  
DELLE SCRITTURE

(sul congresso del S.N.S.)

SERGIO  
FINZI

MARIO  
RAMOUS

una poesia di **ALBERT EINSTEIN**

ANGEL  
RAMA

ESISTE  
ISPANAMERICA

Antonio  
Nuñez

Elsa de' Giorgi

**SAMUEL  
BECKETT**

NOT I

un poeta calmuco

**DAVID KUGULTINOY**

GIULIANA MORANDINI  
SACCHETTI

JOHN FRANCIS LANE

**APRILE GIUGNO 1973**

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

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

I DATI di **CARTE SEGRETE**

|                          | Italia          | Estero          |
|--------------------------|-----------------|-----------------|
| <b>OGNI COPIA</b>        | <b>L. 1.300</b> | <b>L. 2.000</b> |
| <b>ABBONAMENTO ANNUO</b> | <b>L. 5.000</b> | <b>\$ 15</b>    |

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





*Cabala bianca*  
di  
*Gian Dàuli*

*Lbb*

*Un'epopea onirica dell'homme moyen sensuel,  
ambientata nella Milano degli Anni Trenta.  
La riscoperta dello "scrittore delle bancarelle".  
Presentazione di Michel David  
2 volumi indivisibili, lire 5.500*

*La biblioteca blu / via S. Sofia 8/20122 Milano*

*Biblioteca letteraria*

di **CARTE SEGRETE**

MAURICE GILLIAMS

L'inverno ad Anversa

L. 1.000

RENZO PARIS

La stanza

L. 1.000

MANLIO BRIGAGLIA

Sardegna perché banditi

L. 3.000

SILVANA GIORGETTI

America postuma

L. 2.000

Agli abbonati di « Carte Segrete » sarà praticato lo sconto del 20% sul prezzo di copertina dei volumi. La spedizione è a carico di « Carte Segrete ».





**34<sup>a</sup>**  
**fiera di messina**  
campionaria internazionale

4-19 agosto 1973

STRADE DI LAVORO

STRADE DI LAVORO

*Masawigna*

riduzioni ferroviarie



**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 — APRILE - GIUGNO 1973 — n. 22

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Edizioni di Carte Segrete

Vice Direttore GIANNI TOTI



## Carte segrete

Con l'ottimismo della regione i lavoratori delle scritture  
(note interventive all'XI Congresso degli scrittori italiani), 31

**BRUNO GLUCHOWSKI, MATHIAS SCHREIBER, PETER-PAUL  
ZAHl**: Poesia operaia in Germania, a cura di **Maria  
Teresa Mandalari**, 45

**SAMUEL BECKETT**: Not I, a cura di **Giuliana Morandini  
Sacchetti** (Traduzione di **John Francis Lane**), 64

**ALBERT EINSTEIN**:  $E=mc^2$  a una signora, 75

**DAVID KUGUL'TINOV**: Sar-Gerel (Presentazione e traduzione di **Riccardo Bertani**), 76

**ANGEL RAMA**: Esiste Ispanamerica (Traduzione di **Anna  
Scriboni**), 82

**GIUSEPPE GUGLIELMI**: Déc(o)uplages II, 98

**SERGIO FINZI**: Nessuno può sedersi su un sasso e pretendere di alzare il sasso - Spaesaggio n. 2 - Saggio sulla rivoluzione, 101

**RINA DURANTE**: Romanza, 115

**LAJOS KASSAK, PIERRE LARTIGUE, JOZSEF VADAS**: MA (Oggi), rivista ungherese di avanguardia, 135

---

Corrado Cagli dialettico e tragico di **Elsa de' Giorgi**, 13

**FRANCO MIELE**: Visioni della Russia, 157

## Carte scoperte

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| L'interazione allosterica di Miccinesi di <b>Silvana Folliero</b>                                        | 163 |
| Surrealismo di Colantoni                                                                                 | 169 |
| Ritratto di Sepe di <b>Maurizio Giammusso</b>                                                            | 177 |
| <b>Yves Klein</b> : la poetica del vuoto di <b>Tullio Catalano</b>                                       | 182 |
| « La vita nova » rivisitata                                                                              | 185 |
| Rispondenze con gli amici di <b>Mario Ramous</b>                                                         | 187 |
| El callejon di <b>Antonio Nuñez</b> (Traduzione di <b>Anna Scriboni</b> )                                | 201 |
| Consiglio letterario segreto                                                                             | 209 |
| Consiglio cinematografico segreto                                                                        | 211 |
| Il diavolo dell'avvocato / l'avvocato del diavolo:<br>Prosopopoesia e fascismonica di <b>Gianni Toti</b> | 213 |

## Illustrazioni

**CORRADO CAGLI** (testo di **Elsa de' Giorgi**, 13), 14, 15,  
17, 18, 19, 21, 23, 25, 27, 28 29

**JOSE' MARTI**, 85

**DIEGO RIVERA**, 91

**FILIPPO PANSECA** (nota dell'autore, 112) 103, 105, 107,  
109, 111, 113

**JEAN ARP**, 134

**FRANCO MIELE**, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165

**DOMENICO COLANTONI**, 167, 169, 171, 173, 175, 177

**DANTE RICCI** (nota di **D. J.**, 200), 189, 192, 195, 197, 198

Copertina della **GRAFISER**



# Corrado Cagli dialettico e tragico

in uno studio di *Elsa de' GIORGI*

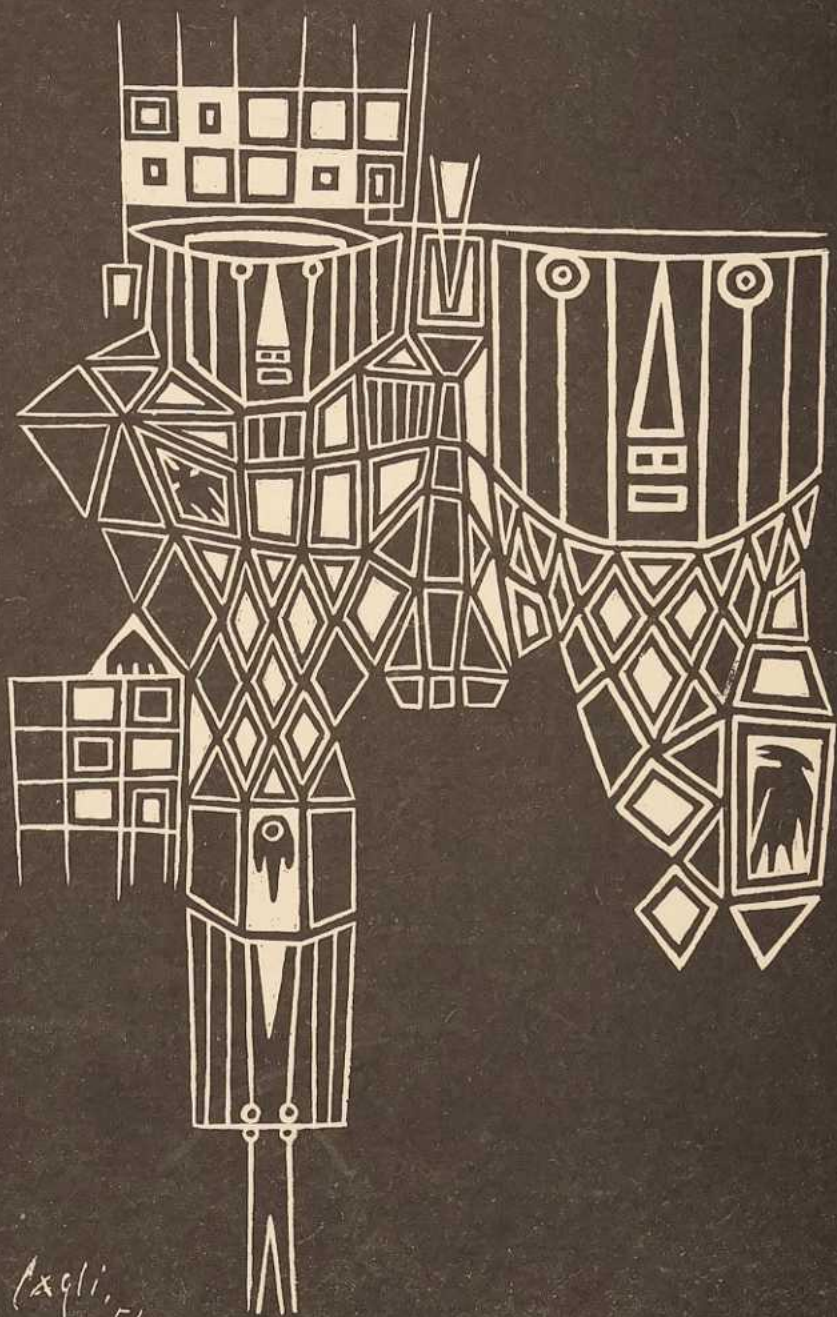
*L'arte è verità, un assoluto irraggiungibile, tutta la vita dei grandi maestri — le loro opere — attestano questo fragile senso di eternità che li sublima e contamina.*

*La presenza di Cagli, la vastità delle sue opere — un ininterrotto dialogo di orgogliose inquietudini — sono e resteranno senza dubbio alcuno una testimonianza e un segno del nostro tempo. Testimonianza che rivela sempre più un sottofondo ragionato, dialettico, spesso ambigualmente motivato. O immotivato, quasi che l'estro rincorra se stesso. I moduli che pubblichiamo vanno pertanto presi come brani d'una inedita confessione. E non di meno una lucida esatta sintesi.*

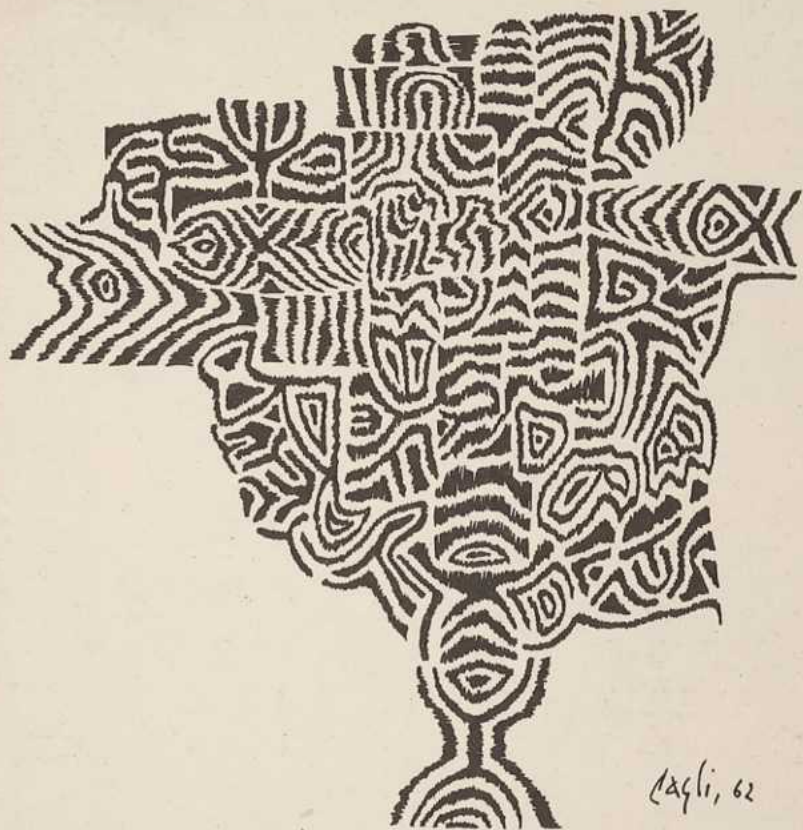
D. J.

*Da uno studio ancora inedito di Elsa de' Giorgi su Corrado Cagli, pubblichiamo uno stralcio.*

Cagli dà alle mie inquietudini, ogni volta, uno straordinario ristoro intellettuale. Estroverso e misterioso come la Natura, Cagli tutto, opera e persona affascina subito; per la 13



Pagli. 54

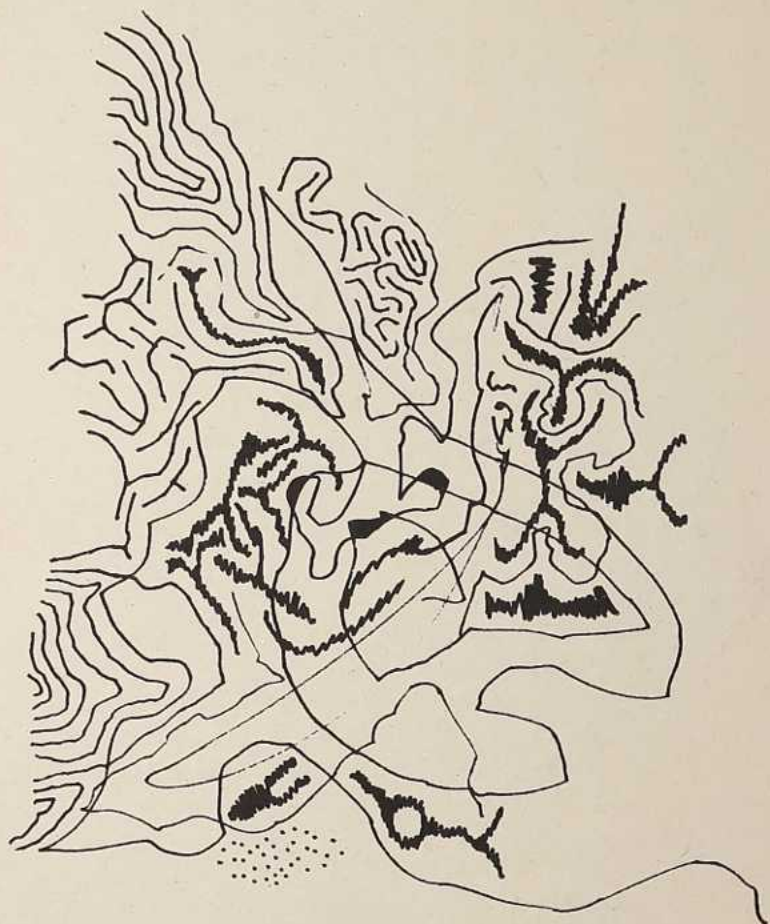




infinita, capillare estensione del suo racconto pittorico in certe opere, risolte in sintesi solenni; in altre, la essenzialità di segni chiarissimi, imprigionati nella tensione di dubbi perenni, ma sempre la magistrale infallibilità delle tecniche, sostiene la imperturbabilità di una coerenza stilistica senza altro paragone se non quello di Natura dove, pur essendo opposti, un prato, una distesa marina, un albero, una roccia, hanno lo stesso naturale potere di esprimersi compiutamente in soluzioni estetiche commoventi il nostro spirito, sia che li accolga insieme o separati. Così l'opera di Cagli si dispiega, accoglie, informa, cattura lo spirito per momenti incantati di contemplazione e di pensiero. Il processo esplorativo in quella attenzione magnetica della realtà che è alla base del suo rapporto di intelligenza con la natura, tesse e sostiene la tensione potente della sua costante poetica. La coscienza degli spazi che egli valica, in tempi minimi, in sintesi prodigiose, legate al ritmo di una esperienza sottile quanto forsennata che — proprio per questo — non interrompe mai la componente incantata della meraviglia. Ho sempre pensato che nella grande arte cristiana, il tema della Annunciazione sia — in senso anche formale — più assolutamente poetico di quello della Adorazione, perché l'elemento dello stupore resta la più elevata esigenza spirituale nell'arte come nella scienza. E' in sostanza, esistenzialmente, il concetto della Rivelazione Kierkegaardiana. Soltanto attraverso la meraviglia, infatti, la curiosità è stimolata a cercare altra meraviglia che interrompa la « taciturnità ».

« La scienza va troppo lenta per noi », anticipava Rimbaud per artisti come lui e Cagli, il quale, infatti in una arte ardentemente quanto scientificamente esploratrice, percorre in una ancor giovine vita, esperienze multiple e audacissime in quella ferma vertigine di ricordo e profezia, entro cui solo ai veri artisti — da Leonardo, Goya o Picasso — è dato sostenersi.

L'aspetto concretamente « meraviglioso » dell'arte di Cagli è nella chiarezza indagatrice del suo impegno, quasi egli conducesse per mano chi dovrà guardare la sua opera e lo  
16 coinvolgesse, lo complicizzasse, segno dopo segno, a leggere



lagi, 63



1243657987691034012  
 74567139872134126781  
 867345910318832137  
 92412304324348354  
 1053091247929344873  
 2164312345612427120  
 4371031045612427120  
 73103728728415913  
 460395616801092479  
 34414246272103106  
 203207218730112427  
 3932735732164064  
 604571272164064  
 2127186101251823  
 46024162456  
 3210433210  
 43201236789  
 678910324381  
 1067891023469  
 67891632567231



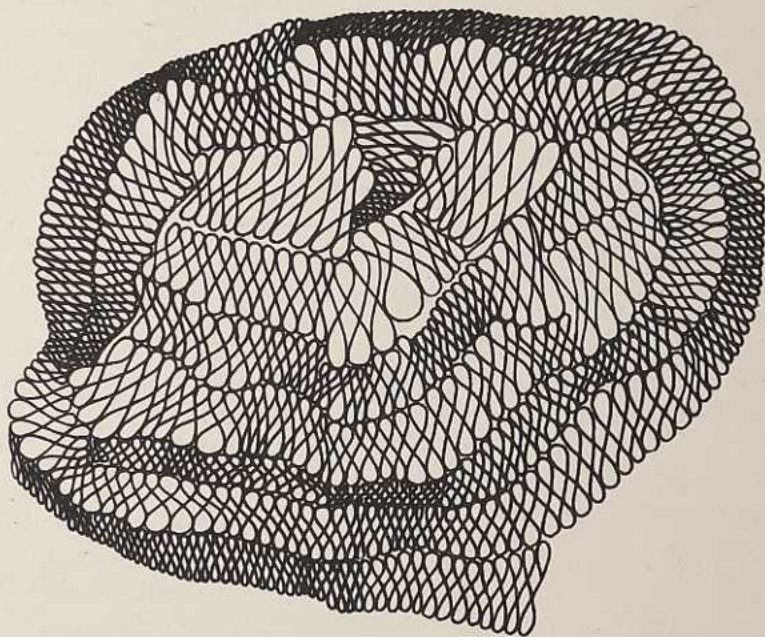


Tagli, 64

dentro di lui ciò che lui ha capito, intuito; segnale luminoso dopo segnale luminoso, puntuale dopo uno melodico, emozionale visiva riflessa al pensiero successivo maturato dal precedente; e in questo ritmo, come seguendo nota dopo nota una grande melodia, si giunge alla fine, turbati e assorti nella meraviglia del silenzio. Così l'oggetto d'arte di Cagli non si consegna, ma si trasmette, ai suoi lettori più intelligenti, in diretto colloquio, essenzialmente dialettico.

Questa dialettica resta a mio parere la più realizzata sostanza artistica di Cagli e vorrei sottolinearne la modernità di metodo, proprio nella concezione poetico formale. Si è detto giustamente che l'arte — come la vita — altro non è se non ininterrotta serie di sperimentazioni. In realtà gli uomini veri — e l'artista è la somma di molte e maggiori verità — si distinguono proprio da come vivono le proprie esperienze; quanto di esse li domini e quanto di partecipazione, di invenzione vi sia nella scelta, nel modo di comunicarle. Noi abbiamo, quali epigoni, in Leonardo, nel Tasso, nel grande autunno rinascimentale, — così emotivamente prossimo a questa nostra preistoria culturale — personalità che spiegano la potente personalità di Cagli.

La concezione scientifico sperimentalista di Leonardo, potrebbe a prima vista rendere semplice e legittima la ricerca e collocazione della tradizione di questo artista la cui eccezionalità è indipendente dal tempo che lo testimonia. Pure è proprio da una scrupolosa considerazione filologica che il personaggio Cagli risulta poeticamente sorprendente e originale. Lo stesso Leonardo lasciava infatti all'opera pittorica esplicitamente sperimentale, una volontaria incompiutezza che, se nelle opere somme raggiungeva la divina ambivalenza del misterioso sorriso della Gioconda, nelle sperimentazioni scientifiche, « pepaiole, ordigni vari, occhiali per veder la luna grande », (come si leggeva in un mirabile scherzo posto in rime dalla superiore ironia di Roberto Longhi durante la gran mostra di Leonardo a Milano in pieno Fascismo, che culminava in un coro a passo di marcia al grido di « Leonardiam! Leonardiam! ») vi è quasi la preoccupazione di concluderle in qualcosa che non vada oltre una analitica e — da



Agli, 65



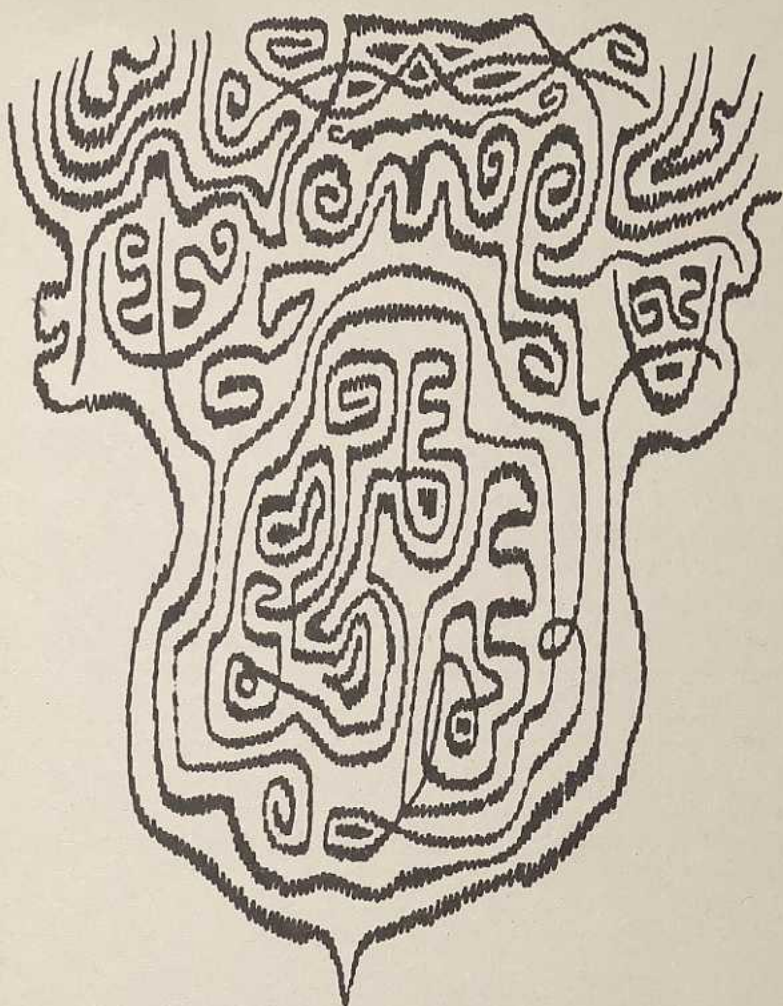
par suo — magistrale rappresentazione. E' al Tasso, anche quello imprigionato nelle tecniche dei ripensamenti della Conquistata e del Mondo Creato, quando sottopone la letteratura, le sue componenti classiche e profetiche al rigore di un percorso scientifico, che può accostarsi l'arte di Cagli.

L'opera di Cagli lascia aperta a ogni esperienza vissuta anche nel rigore di nuovi metodi, di nuove ricerche, un libero soffio di poetica dialettica dove gli impulsi, sempre filtrati attraverso la meraviglia della coscienza e da essa per prima trasmessi nel trasalimento della scoperta, convivono e si compromettono. Qui Cagli si propone come materia nuova di meditazione in un'epoca in cui critica e linguaggi si avviano alle semplificazioni dello strutturalismo e le conseguenti nuove retoriche cancellatrici di valori artistici.

Il linguaggio di Cagli, la sua complessità totale risolta ogni volta in lucida tragicità come è della perenne tensione di una intelligenza simultaneamente informata nell'ordine quasi pacato delle leggi del Cosmo.

Le eliminazioni, come le sublimazioni, sono degli espedienti per evitare problemi che possano confonderci. E' stato detto molto giustamente che l'essenza della tragedia sta nell'imporci per un momento di vivere senza il sostegno di essi. Perché la minima teologia che offra alla tragedia un compenso, riesce a distruggerla. La mancanza di coscienza tragica, era anche opinione di Jasper, è alla base di molte deficienze critiche e creative.

Direi che in Cagli la concezione tragica è intesa in termini modernissimi, perché ampliati dal ristretto contesto storico culturale cui affrettate mode ci costringono (la linea di « accademiche grossolanità » di cui pertinentemente parla Ragghianti nella illuminata prefazione al catalogo per la mostra magna di Cagli a Palazzo Strozzi: ...« Freud-Levi-Strauss e in generale della antropologia psico-sociologica del "prelogico" del Durkheim e compagnia, come se la ricognizione del preistorico e del primitivo di quella che si chiama serenamente e quasi con improntitudine "pensée sauvage" facesse incontrare infanti e microfanti, semplici e rudimentali, bal-



Asli, 65



bettanti e involuti, semianimali e quasi brucanti, nel corso di una "evoluzione" ideologicamente fabbricata da un illuminismo razionalista e ottimista che aveva creduto sul serio di aver raggiunto per sempre la civiltà suprema etc., etc. ») spazia in quella dialettica cosmica junghiana quanto leopardiana.

« L'uomo vuole certezze non dubbi, risultati e non esperienze, senza accorgersi che le certezze non possono provenire che dai dubbi e i risultati dalle esperienze. Così la negazione forzata dei problemi non crea delle convinzioni, al contrario, occorre una coscienza più vasta e più alta per stabilire la sicurezza e la chiarezza ». Sono parole di Jung: ben decidono sul « moderno tragico » di Cagli per un giudizio di definitiva chiarezza. Ridurre l'esperienza della comunicazione artistica a formule personali che aboliscono il problema — pur speculate dalle più moderne cognizioni e pertanto oggettive, nuovo modo di leggere gli oggetti del mondo — è un modo certo rispettabile di proporre il proprio individuale linguaggio, e autentici artisti informali lo confermano. Esaminiamo ora Cagli, e precisamente il suo periodo triquadrimensionale, nel suo concetto di una filosofia geometrica. E' il problema del tragico cosmico a sommuovere, nella sua inesauribile dialettica, la intelligenza dell'opera e trasmetterne approfondito stupore per la complessa simultaneità degli stimoli ispirativi. Questo in Cagli avviene sempre: sia che in interminabili fili d'Arianna percorra vuoti spazi, tracci linee o la sua attenzione imprigioni figure umane, oggetti di natura, sentimenti. Quanto egli ci vede non elimina alcun problema, anzi lo chiarisce enunciando il successivo nel segno seguente. Qualunque sia lo stile di cui magistralmente a seconda dell'oggetto d'arte che vuole esprimere, decide di servirsi, lo commette in scrupolosa verità, la cui dinamica dialettica, trova, come il nuovo volto geometrico nella matematica moderna, spazio per una sua quasi pacata conclusione tragica. Quel tragico del Tasso postcopernicano che insegue accorate, irrefrenabili trasformazioni, coincidenze di ragione e di destino, intrepidi momenti umani, raccolti all'incanto e nel rischio della Natura, risolti nel lirico





Migli, 67

Cagli è tra i rari artisti tragici del nostro tempo, che chiariscono un sentimento del tragico compiutamente moderno, cosmico quanto umanamente ragionato. Che egli da una foglia ripercorra il labirinto di una circolazione sanguigna e di un momento di formazione del mondo dal caos, da un dardeggiare di rossi colanti come lava, distruzione che si fa vita dalla distruzione, potrebbe essere solo bravura, (e non sarebbe poco!) se l'opera non commettesse il mistero della propria storia vissuta nelle componenti più tumultuose e insieme razionali del suo svolgimento: e tanto più il mezzo espressivo appare chiaro, tanto più conferma il mistero, la convivenza delle mille simultanee avventure a viverlo. Il risultato è quello di far partecipare lucidamente del catartico sentimento della tragedia.

Direi che l'opera in sé di Cagli, si fa tragedia, per questo suo trasferire e confidare ogni ragione problematica perfino delle proprie tecniche. Di questa assolutezza poetica risolta nel tragico da Cagli, ha parlato Ungaretti nel descrivere il « ragazzo del lager », capolavoro indimenticabile degli anni in cui Cagli fu accanto agli Americani per incontrare i Russi attraverso il tremendo abbraccio della guerra sull'Europa martoriata: « ...con estrema emozione pudica sono rintracciati i lineamenti del bambino martire da una mano sorvegliata, quasi trattenuta, dal timore di aggiungere altro male a quello inflitto dai carnefici ».

L'osservazione ripercorre il sentimento infinito e capillare di quanto compone la pietas destinata a farsi tragedia.

L'aspetto cosmico, poi, del proprio tragico, è spiegato da Cagli stesso quando egli entrò nella fase forse fondamentale della sua ricerca, nel '49, coi disegni a « quarta dimensione » « ...in modo elementare, quanto appare cubico in uno spazio tridimensionale apparirà in forma di ipercubi in uno spazio di quarta dimensione. Prendendo coscienza dei significati spaziali autentici di questi due solidi, potremmo suggerirli come metri di due diversi ordini pittorici: il cubo come legge e misura di tutta la pittura di tre dimensioni e l'ipercubo come legge e misura della pittura di quattro dimensioni. Naturalmente come il pittore adopera due dimensioni



Agli, 67 .27









Lasciamo ora parlare Lucrezio « ...Se tocco allora un oggetto di forma quadrata, e m'accorgo anche all'oscuro che esso è quadrato, quale altra potrà nella luce cosa quadrata venire allo sguardo se non la sua immagine?... E dunque mi pare che sia nelle immagini la causa del nostro vedere, e nulla ci appare se manca l'immagine... Provengono (le immagini) sempre da tutte le parti e *si lanciano in tutte le parti...* Due fatti son questi talmente veloci che in un attimo stesso è possibile vedere un oggetto e la sua lontananza... L'immagine stessa poi ci rivela a quale distanza si trovi un oggetto da noi. L'immagine infatti, appena lanciata, percuote e sospinge subito avanti l'aria sospinta, trascorre e quasi sospinge le nostre pupille e le passa... Or come dei corpi lo specchio ci porga l'immagine, ch  certo si vede raccolta nel fondo, com'  delle cose realmente lontane che lascia una porta dischiusa apparire da fuori... ».

E ancora, una sintesi Lucreziana sulla sostanza dialettica del tragico di Cagli: « ...che un raggio segue altro raggio, incessante, e un fulgore viene da un altro fulgore eccitato ».

Ed ecco la impossibilit  di distinguere un Cagli figurativo da un Cagli astratto. Nella sua opera davvero, come in quella del Tasso, le tecniche prescelte, le sperimentazioni scientifiche profetiche prima che avanguardistiche, non travalicano mai il denso humus, midollo della materia del mondo e quanto di fisico e spirituale lo determina alla luce implacabile della coscienza. Cos  non vi   un Cagli astratto, un Cagli figurativo, o un terzo Cagli, ma un Cagli di inalterabile coerenza lirica quanto tragica, sapiente come un fauno arcaico, ardente come un Prometeo, dal segno ininterrompibile che si rende subito eterno come un graffito, ambiguo e multiforme come un paesaggio, misterioso e terribilmente eloquente come uno sguardo. E' stato detto, Cagli, post copernicano. Direi meglio Einsteiniano. E non post, ma di cosciente, vissuta contemporaneit .

Elsa de' Giorgi





CON  
L'OTTIMISMO  
DELLA REGIONE  
I LAVORATORI  
DELLE SCRITTURE

Note interventive all'XI CONGRESSO  
DEGLI SCRITTORI ITALIANI

## I

Uno spettro dell'immaginazione — uno spettro con una lunga nasca interrogativa — ha frequentato a lungo le giornate e le notti dell'XI Congresso del Sindacato Nazionale Scrittori (Bologna - Palazzo del Podestà - 18-20 maggio) e dell'incontro tra la Regione Emilia-Romagna e gli scrittori italiani e stranieri sul tema: « Cultura, informazione e stato regionale e delle autonomie ». Almeno, ha frequentato le notti e i giorni di chi scrive che quello spettro etc... Comunque: l'interrogazione spettracolare era questa:

« *Come la pensa oggi il dottor Lorenzi* »,  
ovvero (tradotto in contemporalingua):

« come la penserebbe oggi il bolognese Tullo Massarani, autore, settantanni fa, delle « Confidenze postume di un onestò borghese »

ovvero di un trattatello politico in forma di romanzo (Le Monnier 1907) che aveva proprio quel titolo in testa alla copertina.

Scriveva allora il dottor Lorenzi-Massarani:

« per il sistema delle regioni voglio anch'io tòr via tutti i seccumi superflui, e dar vita ad amministrazioni più ampie perché esercitino la loro tutela su un territorio più vasto, su un maggior numero di istituti e interessi, MA A PATTO di non creare rappresentanze nuovè, nuovi embrioni di assemblee... etc... »

Traducete, in linguattuale e rispondetevi da soli, a quell'interrogativo spettraculoso:

il dottor Lorenzi di settantanni dopo la pensa ancora esattamente allo stesso modo...

## II

...region per cui... gli scrittori si son dati convegno proprio per fargli cambiar modo di pensare o fargli pensare l'impensabile pensiero che invece...

Ma quali e quanti e dove sono coloro che la spensano  
32 allo stesso modo, ciossarebbe non confessano nemmeno a

se stessi che la vera e propria mutazione di cui si parla non si interessa perché pensarla non possono perché non vogliono perché non ce la fanno a? Centotredici anni fa, Giuseppe La Farina la chiamava *dis-scentralizzazione*, e *sc-entra-lizzazione* (« la massima che molti invocano ») la chiamava il bolognese Leone Carpi, autore dell'opuscolo « Del riordinamento amministrativo del Regno e del sistema proposto dal Ministro dell'Interno nel suo discorso inaugurale dei lavori della Commissione Speciale presso il Consiglio di Stato (Regia Tipografia di Bologna - 1860), e autore anche di questo aurato pensiero: « le masse delle popolazioni italiane non sono in condizioni morali da reggersi liberamente ed armonicamente da se stesse ».

E *dis-centramento* la chiamava nel 1865 Ubaldino Peruzzi, deprecando in una lettera a Leopoldo Galetti che « quello vero (di discentramento) è ito in fumo » mentre Agostino Depretis parlava di *decentramento trasformistico*. E dunque aveva ragione F. A. Gualterio, prefetto postnapoleonico, quando nel 1863 scriveva: « se non si vuole vedere rispuntare la *mala pianta*, conviene sbarbare il primo getto... ».

Perché oggi è troppo tardi. Forse ieri era già tardi. Anche se ci è voluto più di un secolo perché rispuntasse la *mala pianta* dello Stato Regionale delle autonomie... *L'autunno caldo* (parole di Guido Fanti, presidente della Regione E-R) ha generato dopo un lungo doloroso parto il figlio dialettico del nuovo Stato...

### III

Le cose sono cambiate, nei fatti, ma dove, in quali cofici? Sono cambiate — è questa forse la risposta da tentare — nelle strutture della stessa cultura dominante delle classi dominanti che non dominano più, ap., le loro stesse strutture culturali, e non più dominanti, sono, dunque...

Ancora un secolo fa *l'alternativa nazionale* si offriva agli uomini di cultura come evasione dal sistema municipale asfittico e valvassino. Ma oggi non si tratta, per gli « uo- 33



**TURA, INFORMAZIONE E STATO REGIONALE**  
**QUIO CON GLI SCRITTORI PROMOSSO DALLA REGIONE EMILIA ROMAGNA**  
**INGRESSO SINDACATO NAZIONALE SCRITTORI**



*Un « avvenimento » della cultura italiana*

L'XI CONGRESSO  
DEL SINDACATO SCRITTORI

Due momenti dell'XI Congresso del Sindacato Nazionale Scrittori, che si è svolto a Bologna il 18, 19 e 20 maggio, preceduto da un Convegno-Incontro della Regione Emilia-Romagna con gli scrittori italiani e stranieri (prime forme di collegamento tra i lavoratori delle industrie culturali, in Italia e nel continente?).

Nella foto a fianco, al tavolo della Presidenza sovrastante il tavolo della stampa, da sinistra a destra: Renato Zangheri, sindaco di Bologna; Guido Fanti, presidente della Regione Emilia-Romagna; Alberto Moravia; Angelo Pescarini, assessore all'Istruzione e Cultura; il Presidente della Provincia, Vecchi; Aldo De Jaco (in piedi), Pierluciano Guardigli, Gianni Toti, Pietro A. Buttitta, Antonino Cremona, Giovanni Giudici, Giuseppe D'Agata, Carlo Bernari, Giancarlo Ferretti e Salvatore Addamo (De Jaco, Toti, Guardigli, Cremona e Addamo sono i cinque segretari uscenti che hanno retto il Sindacato tra il X e l'XI Congresso. La nuova segreteria nazionale è composta da: Aldo De Jaco, Pietro A. Buttitta, Pierluciano Guardigli, Rina Durante e Gianni Toti). Nella foto in basso, insieme a Cesare Milanese e Ignazio De-logu, lo scrittore peruviano Manuel Scorza e il nostro vice-direttore Gianni Toti.





mini di cultura » che non esercitano più il condominio delle classi al potere, ma sono lavoratori, diciamo così, della culturafattura, cioè lavoratori culturfatturieri, di evadere dal sistema centralizzato in una *alternativa regionale* (-istica, magari), vista come un sistema di campanili più alti e puntuti sottocielanei...

Per dirla e ridirla con Labriola e con Gramsci, si tratta invece di elaborare la nuova società, il nuovo Stato delle Autonomie « *dal punto di vista del cervello nazionale* »...

Gli scrittori, gli intellettuali militanti di oggi non sono più come quei socialisti di Imola ai quali Salvemini rimproverava di non capire che le autonomie « devono essere trincee di combattimenti fierissimi e persistenti e non sedie imbottite su cui appoggiare senza spasimi le nostre emorroidi » culturali...

#### IV

Però le cose sono cambiate in molti modi contraddittori. Al regionalismo antitetico allo Stato accentratore ha già risposto un *nuovo centralismo*, quello dei potentati multinazionali e *multimediali*, quello del capitalismo monopolistico di Stato nelle più vaste dimensioni delle comunità continentali (e non per nulla gli scrittori delle associazioni e dei sindacati europei, e anche di altri continenti — latineamericandia, per esempio — erano a Bologna, a testimoniare e ad agire). *Region per cui* bisogna ora controrispondere con un *nuovo regionalismo*, ciò è con un nuovo modo di *pensar regionale*, una nuova *region di stato*. E' necessario proiettare la riforma autonomistica sulle riforme *nello* Stato e sulla riforma *dello* Stato (riforma non riformistica, ma riformatrice, si capisce. Si capisce?). E dunque rispondere con un *policentrismo democratico*, promosso e guidato da quei nuovi protagonisti della storia autonoma che preoccupavano tanto il Dottor Lorenzi, onesto borghese...

Policentrismo, si dovrebbe capire; non solo italiano, ma anche europeo. Quale risposta al *nuovo centralismo statale continentale* » delle comunità e delle sovranazionalità.



L'ipotesi di una nuova unità di tutte le categorie di lavoratori delle industrie del sapere, o dell'informazione, o delle culture o delle coscienze (etc.) non è solo italiana. E da Bologna, dall'XI Congresso degli scrittori italiani non è venuta perciò soltanto l'ipotesi di un *collegamento permanente* e poi *organico* tra sindacati, associazioni, categorie di tutti gli operatori culturali italiani, ma anche l'ipotesi di un *collegamento europeo* (quanto lontani siamo dalla vecchia COMES!) e poi intercontinentale, con iniziative nuove, e inchieste e riviste e case editrici cooperative coproduttive e convegni e congressi di Federazioni o Sindacati unici di lavoratori dell'industrie delle culture....

Al burocentralismo multimediano nazionale (il cui potere, per definizione, resta sempre *altrove*: l'*altrove* dell'Italia può essere il mondo; l'*altrove* del mondo chissaprà mai quale al-di-laggiù... E' ora di invaderli questi *altrove* post-frontiera-interna) deve rispondere insomma il decentramento più disincantato e ironico (de-burrocentrico — con due erre, ma sì).

Sono passati tre anni da quando Martin Walser, dall'Unione degli Scrittori Tedeschi presieduta da Dieter Lattman ha lanciato l'idea di una *Federazione della Cultura* interdisciplinare. Poi l'idea e la sua logia sono state rilanciate e l'*Anno Culturale Chianciano* per esempio ha rimesso la palla in campo. A Parigi si è formato un *Comité des Liaisons des Associations d'Ecrivains* (*Société des Gens des Lettres, Union des Ecrivains, Syndicat des Critiques Littéraires, Société Française des Traducteurs*, etc.). A Lisboa, persino, si è realizzata un'Alleanza di scrittori e altri lavoratori dell'industria culturale. Lo stesso è accaduto in Svizzera per iniziativa di Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt. E da noi, in Italia, non solo il Bollettino del Sindacato Nazionale Scrittori (a proposito, che splendido numero, quello congressuale: non più un bollettino, ma un vero pre-giornale o, forse, una pre-rivista) è già la pubblicazione-canguro degli scrittori di teatro (la pagina dell'ASST), dei cineaste etc., ma da almeno un paio d'anni non c'è più una sola lotta, una sola iniziativa intersindacale che affronti la questione delle istituzioni culturali di Stato centralizzato 37

in cui non vi sia la partecipazione diretta al combattimento politico-culturale da parte del Sindacato Scrittori, dell'ANAC, dell'AACI, della SAI, della Federartisti, dell'organizzazione dei musicisti e così via militando.

Se n'è fatta di strada, in pochi anni! A volte si ha la sensazione che l'accelerazione sia tale che questi pochi anni equivalgano a un quarto di secolo...

## V

Il 17 febbraio 1945, Corrado Alvaro fondava il Sindacato Nazionale Scrittori. Con quarantasei (46) soci. Per un quarto di secolo, appunto, non si sono superati i seicento iscritti, o giù di lì. Oggi, nonostante la scissioncella destrorsa, il Sindacato Scrittori conta il doppio degli iscritti di sempre. Ma in Italia, non bisogna dimenticarlo, sono almeno cinquantamila — a fare un calcolo ancora inquinato da schematismi statistici — gli scrittori, gli scriventi (gli scriventi), gli scrivani culturfatturieri che dovrebbero organizzarsi. E in Europa, parecchie centinaia di migliaia, un milione o due o più, sono sicuramente gli « operatori culturali », lo stato maggiore, in condizioni di stato minore, del dominio culturale. E con i lettori? Con i *lettor-autori*, con gli *spett-attori*? Con le energie intatte dei pubblici e dei *non-pubblici*?

Comunque, non si tratta di valutare questo potenziale con lo stesso criterio numerico con cui si valutano altre categorie. La mediazione culturale è la mediazione del dominio. E' del potere che si tratta, dunque, di una delle sue fondamentali strutture: il consenso come dominio...

## VI

Oggi, le rivendicazioni dei lavoratori intellettuali non sono più quelle dei tempi in cui Immanuel Kant scriveva saggi « *Sulla illegalità della contraffazione dei libri* » (« *Berlinische Monatschrift* » - 1785) e si batteva così per il ri-



conoscimento del *diritto d'autore* quale « controprestazione da parte della società per il servizio prestatole dall'autore mettendo a disposizione dell'universale attraverso l'opera dell'ingegno, i suoi pensieri ».

Quant'acqua è passata — e quanto sangue! — sotto i ponti del mondo da quando (e bisogna farli, i confronti!), nella parte prima, al paragrafo 31 della « *Metafisica dei costumi* », il Kant del 1796 si domandava « *Che cosa è un libro* » e, quasi tautologicamente ci sembra oggi, rispondeva che « uno scritto rappresenta un discorso che alcuno tiene al pubblico per mezzo di segni linguistici visibili »...

Sono passati centanni da quando Proudhon affrontava il problema de « *les majorats littéraires* » e affermava che « *il n'y a pas, il ne peut pas y avoir de propriété littéraire, analogue à la propriété foncière... L'oeuvre de genie, remunerée par un privilege de vente temporaire devient propriété publique du jour de la publication...* ». Tre anni fa la Repubblica socialista di Cuba irriconosceva il diritto d'autore. Quest'anno l'URSS entra, alla fine, nella Convenzione di Ginevra... Le contraddizioni si acuiscono...

## VII

Altri termini di lotta! Altri tipi di proprietà pubblica! Altra dialettica del diritto d'autore! Certo, gli scrittori non lottano più oggi per stabilire verità metafisiche sul libro quale *corpus mysticum* o quale *corpus mechanicum*. I rapporti d'improprietà intellettuale sono tutti da inventare o reinventare. E così le forme di lotta pro o contro il diritto della proprietà mentale contro la proprietà del diritto materiale...

*Lo sciopero dello scrittore!* Si dice e ripete e scrive che non si dà « sciopero dello scrittore », perché lo scrittore che incrocia le penne e le matite, o gli scriventi dattili, non fa un soldo di danno al padrone, e non si dà fabbrica intellettuale etc. Ma già queste rischiano di essere indefinizioni (esistono, e come le fabbriche e le linee di montaggio dei libri, e anche se il chirografato lo si grafa a domicilio, 39



il modo di produzione è analogo a quello dei beni materiali). E poi esiste anche lo *sciopero intellettuale*. Solo che si configura in modo diverso da quello « operaio » propriamente e tradizionalmente detto (e neppure poi tanto). L'*unfunktionierung* di cui tanto parlarono Brecht e Benjamin, ciò sia l'*infunzionalità* o la *infunzionalizzazione* dei testi, non è forse uno *sciopero... alla rovescia*, una forma di non-collaborazione paragonabile a quella dei ferrovieri che per fermare il traffico non hanno da far altro che applicare i regolamenti — e il primo regolamento della letteratura non è quello della sua letterarietà e confutazione linguistica ininterrotta, critica dei modi di immaginazione indispensabile finora per la stessa funzionalità del sistema di rappresentazioni del dominio? E lo scrivere e il pubblicare con modi di produzione autonomi e rapporti diversi con i pubblici non è forse un modo di scioperare alla rovescia, fuori dei canali produttivo-distributivi dell'industria. Cooperarsi editorialmente non è forse incrociare le braccia della servitù intellettuale?

Contro l'arbitrio del padrone culturale, per il diritto del lettore, per proprietà collettive di tipo nuovo dell'opera intellettuale, per l'autogestione del prodotto-opera da parte dell'autore-lettore o lettore-autore...: elabori gli slogan, le parole d'ordine immediate, e già il diritto d'autore ti si configura diverso, già va al di là della percentuale del prezzo di copertina, già cresce e diventa diritto del cittadino a scrivere per interposta persona liberata dalla servitù del pensiero istituita nel modo servile di produzione... La medaglia del diritto d'autore rivela l'altra sua faccia: quella del lettore e del suo diritto...

L'autore elabora il semi-lavorato, il culturmanudattilofatto, e il lettore lo finisce sulla *catena di montaggio della lettura* (lettura « violenta », dialettica) e della « coscienza critica » contro i modi di lettura dominanti, *per nuovi modi di lettura* non dominata, per trasformazioni produttive nell'ordine dei significanti e dei significati e nuove pratiche di scrittura-lettura...: questo è il progetto, l'ipotesi del, almeno o al più... E qui l'autonomia del lettore e quella dell'autore, che è poi autonomia dai modi di produzione e di let-

tura dominanti, si connettono, si saldano in una sola liberazione... Questo il progetto, questa l'ipotesi, questa l'utopucronufania...

## VIII

Per questo, a trecentanni dalla « Critica della Region Pura », A REGION VEDUTA, cioè criticamente e regionevolmente, i *lavoratori della scrittura* combattono nella regione, nello spazio dell'autonomia, quella controparte del potere accentratore, statale e padronale (controparte reale e metaforica: per questo la si indefinisce *controparte*, a volte è la *controtutto*), che ancora vi resiste, irregionevolmente, alla sua contraddizione con lo Stato dei bonapartismi vecchi e nuovi.

Quando la Regione — anch'essa ha le sue irregioni — compie operazioni o scelte culturali criticabili o sbagliate, è quella metaforizzata controparte o controtutto dello Stato e del potere dominante che sta dietro i limiti, le impotenze, le distorsioni. Ma quando la Regione compie operazioni e scelte culturali giuste (come l'azione per la *promozione professionale di tipo nuovo*), per una nuova personalità culturale operaia e degli strati subalterni, per elevare il contenuto di professionalità delle categorie lavoratrici, per favorire una *lettura totale della realtà*, insomma per la *promozione culturale di base*, allora la Regione stessa è in lotta, insieme con i lavoratori della scrittura e delle letterature, contro la sua e la nostra controparte, la stessa controparte.

Si spalanca già, ora, uno spazio nuovo in cui condurre una lotta per salire e per far alzare ancora il MONTE-ORE CULTURALI OPERAIE, per esempio. Proprio con il contributo degli *operai scritturfatturieri*, per far crescere strutture mobili, non istituzionalizzate rigidamente, che siano *servizio sociale regionale* per la nuova cultura operaia, e così fornire strumenti per leggere, interpretare, intervenire, cioè per potere leggere anche gli alfabeti delle lingue speciali della poesia e delle arti, e individuare i nessi conosci- 41



tivi e poetici, e criticare la stessa poesia quale critica non socializzata del pensiero dominato, ripetitivo, pensiero morto da risuscitare...

## IX

Certo, a questo punto, ciò sarà dopo l'estrazione della nuova produttività cresciuta nel mondo della produzione culturale anche dopo questo XI Congresso degli scrittori italiani, bisognerà chiarire bene la dialettica instaurata e da perfezionare continuamente fra lavoratore culturale e regione, questa regione Emilia-Romagna e quell'altra regione (la Lombardia, per esempio, che è del resto intervenuta all'Incontro con gli scrittori facendovi partecipare il suo presidente Bassetti) e quelle altre ancora che già offrono spazi per altre iniziative. Distinguendo fra regione e regione, e anche all'interno della stessa regione tra forze contrappartiziali, contrototali, forze alleate o alleabili, dentro le stesse strutture autonomistiche dello Stato Regionale opposte alle strutture antiautonomistiche dello Stato accentratore non ancora battuto.

In questo tipo di colloqui-incontri tra Regioni e lavoratori delle scritture, sui problemi delle riforme non riformistiche ma riformatrici, opposte alle *controriforme culturali* del dominio, sulla questione della « *riforma delle riforme* », la riforma dell'informazione giornalistica, editoriale, radio-televisiva, si aprono già spazi di azione per rivendicazioni *regional-nazionali* di fondo, non di superficie contro le vecchie obsolete strutture dello Stato accentratore. E' nelle Regioni che deve montare la pressione delle energie sociali, rafforzate dai « servizi » di strumenti autonomizzati e autonomizzanti, e dalle alleanze endostatali, per realizzare mutazioni statuali profondissime...

I rischi. Ce ne sono, e tanti. Per esempio che parassiti culturali e altre microfaune si infittiscano attorno alle Regioni per succhiare povero sangue finanziario (anemiche sono le arterie delle Regioni, quanto a questo flusso) e per  
42 rivendicare da queste trasformazioni che sono invece osta-



colate per sua natura dallo Stato antiautonometrico e non dalle forze autonomistiche nelle regioni. Questi paleo-regionalisti esercitano infatti un rivendicazionismo provinciale, velleitario, deviato e deviante, da piccolo-riformismo borghese, alla dottor Lorenzi, onesto confidente dello Stato buroaccentrato, triste regioniere...

## X

La Regione, dunque. Una vocazione del nuovo intellettuale degli Anni Settanta. La Regione con tutte le sue ragioni (anche quelle del cuor nazionale regionalizzato). Uno spazio, una controstruttura dialettica del nuovo Stato, « ancora tutto da conquistare », come ricordava il Presidente emilian-romagnolo. Qui, in questi spazi, si sono già ipotizzate e ipotizzate strutture nuove, destrutturanti. Come quelle previste dall'*Ipotesi di Progetto Cinema Emilia* (pubblicato nel numero 21 di « Carte Segrete » - Leggetela!) ideata per un'azione totale sui mezzi di produzione dell'opera audiovisiva interdisciplinare, non più per una contemplazione, sia pure critica, del prodotto sociale.

Certo, non si tratta ora di operare per prime analogizzazioni: una *Ipotesi di Progetto Letteratura Emilia*, per immaginare facili esemplificazioni. Ma già si può invece pensare a una *Ipotesi di Progetto Editoria Emilia* o a qualche operazione simile per aprire la strada a una *cooperazione editoriale regionale* favorita da leggi regionali così come si pensa fin d'ora a un sistema cooperativo nazionale retto da una legge-quadro per la cooperazione autonoma che favorisca la *cooperazione editoriale regional-nazionale*...

Senza però l'illusione che queste nuove strutture regionali siano la soluzione. La soluzione non può che essere nazionale, sul piano dello Stato, delle sue strutture da destrutturare e rifunzionalizzare e dei suoi enti da rimettere in fusione. E questo sia per il cinema che per il teatro, per la musica e le arti figurative, per la radio e la TV, via etere e via cavo, per l'editoria autonoma giornalistica e libraria, per l'editoria totale in sostanza.

Il rapporto dei lavoratori delle scritture con il « programma d'intervento » delle regioni è lo stesso rapporto che porta, che deve portare alla nuova dialettica cultura-realtà-Stato-società, dialettica riformatrice-rivoluzionaria. Per fabbricare non solo prodotti diversi, opere diverse, ma per struire modi di produzione diversi, modi diversi di pensare e far libri e altri strumenti di lettura-trasformazione del mondo. E' solo questo il modo concreto di creare quella « nuova cultura » che, gramscianamente, porta a « nuove arti », a nuove letterature, a nuove scritture.

## XI

Dialettica senza facilità — questo ormai è più chiaro. Nello spazio delle autonomie, l'autonomia si conquista ogni giorno. Ma A REGION VEDUTA, regionando bene, si potrà frequentare uno spazio respirabile finalmente da cervelli che si liberano. Con il PESSIMISMO DELL'INTEL-LIGENZA E DELLA RAGIONE, sì, ma — se ci si può permettere una parafrasi affettuosa della formula di Mariategui-Vasconcelos-Gramsci — CON L'OTTIMISMO DELLA REGIONE . . . . .

*(e qui la rubrica in cui la libido sociale letteraria si fa librido autoironica, si è costretti a confessare che questa volta il testo è quello, riveduto e scorretto, dell'intervento di Gianni Toti, co-segretario nazionale uscente e rieleto, all'XI Congresso del Sindacato Scrittori italiani)*

Disturbiamo?

Questo è il nostro scopo

Bruno GLUCHOWSKI

Mathias SCHREIBER

Peter-Paul ZAHL

# POESIA OPERAIA IN GERMANIA

a cura di Maria Teresa MANDALARI

*La Arbeiterdichtung o poesia operaia (com'è denominata nelle storie letterarie) ha già ampiamente oltrepassato il secolo: i suoi inizi si fanno risalire grosso modo alla rivolta dei tessitori in Slesia (1844) e ai non meno famosi versi di Heine intitolati appunto Die Weber (I tessitori). E' un filone assai poco indagato<sup>1</sup>, che segue di pari passo l'affermarsi del lavoro industriale, minerario e tessile so-*

<sup>1</sup> Un mio studio antologico sulla *Poesia operaia del Novecento* uscirà entro l'anno presso Feltrinelli.



prattutto, il crescente disagio delle grandi metropoli affollate e fumose, i contrasti sociali e le sperequazioni di classe: la sua matrice geografica è tuttavia di diritto nel territorio renano della Ruhr. Dopo la prima guerra, si è parlato di una « giovane » poesia operaia (Julius Bab), riferendosi alla grossa fioritura bellica e postbellica da cui emersero nomi poi entrati nell'ambito canonico della poesia tedesca (Lersch, Engelke). La « giovane poesia operaia » culminava, nel 1928, nel Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (Lega degli scrittori rivoluzionari proletari) che stampavano la rivista « Linkskurve » (Curva a sinistra) e di cui facevano parte scrittori come Johannes R. Becher (divenuto nel 1954 a Berlino-est ministro della Cultura), Anna Seghers, Willi Bredel, Ludwig Renn: tutti questi, ovviamente, dopo la spaccatura del paese rimasero al di là della cortina, ove gli operai-poeti sorsero in seguito a migliaia e a centinaia i circoli che ne diffondevano i lavori. Nella Bundesrepublik, peraltro, questo genere di poesia venne chiamata Traktorendichtung (poesia dei trattori) e — salvo eccezioni — può oggi compendiarsi in una innografia ai grandi nomi del comunismo sovietico, all'esaltazione trionfalistica del sudore umano, della fatica collettiva, della rivendicazione classista ecc.: produzione a tesi, livellata entro limiti prestabiliti, priva di ogni problematica individuale, assolutamente monocorde e massificata.

Di gran lunga più interessante è, invece, la vicenda della poesia operaia nella Bundesrepublik. Poiché la Germania occidentale, nel dopoguerra, non ha avuto letterariamente, com'è invece accaduto da noi, un movimento neorealistico che rivolgesse un'indagine spregiudicata e obbiettiva alla multiforme entità del disastro, le voci degli scrittori-operai, disperse e inascoltate nella loro sia pure spesso scarsa e squallida documentazione sulla effettiva realtà del lavoro industriale in un paese che la fiera del rapido 'benessere' e del 'miracolo ricostruttivo' rendeva sempre più istericamente materialista, rimasero tutt'al più — negli anni Cinquanta — quello che, in fondo, la poesia operaia tedesca era sempre stata: cioè una « curiosa variante della produzione letteraria » (Hans Ludwig Arnold); riscuoteva una



Günter  
Wallraff

*assai tepida e marginale attenzione, seppure riusciva a stamparsi nel progressivo e arruffato svuotamento ideologico del paese. Ma una prepotente emersione covava evidentemente sotto la cenere: come dimostra il costituirsi, agli inizi degli anni Sessanta, del Gruppo 61, al centro della sua antica terra d'origine, la Ruhr, e precisamente a Dortmund.*

Per comprendere correttamente le ragioni che portarono al sorgere del Gruppo, occorre ricordare che nel 1959 la DDR (Germania est) aveva indetto, a Bitterfeld, la cosiddetta « Bitterfelder Konferenz », ove erano state elaborate tesi per lo sviluppo d'una « società letteraria » che continuasse le tradizioni della poesia operaia, considerando tanto l'operaio come il letterato un « potenziale produttore di letteratura » nell'ambito di una « cultura socialista ». Fu proprio questa presa di posizione, costretta naturalmente entro la consueta garitta della programmazione specifica, ad operare da incentivo e da direttrice nella definizione e costituzione, nella Bundesrepublik, del Gruppo 61.



La designazione si deve ad uno dei promotori, Walter von Cube: il Gruppo 61 è sorto come filiazione dell'Archivio per la poesia operaia e la letteratura sociale (*Archiv für Arbeiterdichtung und soziale Literatur*) di Dortmund, che esiste dal 1958 diretto da Fritz Hüser (classe 1908, in gioventù operaio di fabbrica e di miniera, poi diplomato in bibliotecaria e oggi direttore della Biblioteca civica di Dortmund), e in modo assai semplice: Max von der Grün (classe 1926, minatore di profondità nella Ruhr) aveva scritto un romanzo ch'era stato cortesemente rifiutato da sette editori; appresa l'esistenza di un Archivio per la poesia operaia, si reca a Dortmund e s'incontra con Fritz Hüser, cui consegna il manoscritto, che dopo due settimane viene accettato dal Georg Bitter Verlag di Recklinghausen. La conoscenza di Hüser gli fa sorgere l'idea di unirsi ad alcuni altri che, come lui, s'interessavano al tema del lavoro. Era nato il Gruppo, nel venerdì di Pasqua del 1961, da cui prese il nome.

Riallacciandosi alle iniziali caratteristiche della Arbeiterdichtung, esso ha voluto innanzitutto stabilire che per letteratura operaia non dovesse intendersi soltanto la produzione letteraria dell'operaio ma, con assoluta liberalità, tutta quella produzione che avesse per oggetto il tema del lavoro, promuovendo « un dibattito artistico-letterario col mondo del lavoro », al di là e al di sopra d'ogni delimitazione classista, o comunque attinente a una lotta di classe. Questo « impegno umano e sociale » intendeva in sede stilistica, opporsi ai canoni di « estetismo e formalismo » di cui sottolineava la crescente « scarsità ed efficacia », ma soprattutto non voleva lasciarsi risucchiare da alcuna « ortodossia ideologica ».

Con tali premesse programmatiche, la cui 'apertura' conteneva in effetti tutti i germi dei futuri sviluppi dell'iniziativa, il Gruppo non intese, per prima cosa, disconoscere i risultati già ottenuti dal notissimo Gruppo 47, che nell'immediato dopoguerra aveva convogliato le migliori e più promettenti forze letterarie con un netto intento d'avanguardia. Ha voluto, piuttosto, 'distinguersi' subito da esso che — pur mantenendo in piedi la cesura cultura-politica, società-

48 letteratura — col suo efficace (a suo tempo) « pathos mo-



ralizzatore » (Arnold) era poi scivolato a far servire la pratica di canoni estetici ad « affermazioni politiche » (il che, nel 1962, provocava l'ironica constatazione di H. M. Enzensberger che, in fondo, il Gruppo 47 non fosse altro se non una « clique »!).

Punto di partenza e scopo fondamentale del Gruppo 61, invece, dovevano essere richiamare l'attenzione e l'interesse generale sul mondo del lavoro, dando agio a ciascuno che vi fosse comunque implicato di indagarne e approfondirne in una qualsiasi tradizionale o comunque acconcia forma letteraria gli aspetti, positivi o negativi che fossero. La fissazione di un tema particolare è apparsa, fin dagli inizi, ai suoi fondatori la 'novità' che doveva distinguere il Gruppo 61, in quanto gruppo letterario, nel solco di una non sconfessata tradizione: novità che peraltro non risultava in alcun modo vincolante, potendo i margini rimanere 'aperti' il più largamente possibile.

Accordo immediato sull'assoluta libertà ideologica e l'assenza di ogni intonazione retorica, patetica o comunque missionaria; niente glorificazione o demonizzazione del lavoro, ma invece realismo, satira, semplice documento o reportage sull'attività all'interno e nella cerchia esterna di fabbriche, acciaierie, miniere, vita quotidiana del lavoratore. Bisognava introdurre il problema 'lavoro' nel mondo della letteratura, in quanto fatto preponderante e vastamente assorbente l'intero paese, con resoconti sul 'sistema', visto nei dettagli dall'interno, e sul poco 'spazio' che concede all'individuo contemporaneo, nella sua totalità umana. La 'pateticità' della vita e del destino del lavoratore, che aveva trovato rispondenza intorno agli anni Venti nella espressionistica « O Mensch-Dichtung! » (la poesia dell'oh uomo!), doveva essere esclusa: in questo, i grupapisti intesero distinguersi anche dalla poesia operaia di quel periodo, colpevole di essersi lasciata almeno parzialmente assorbire o d'aver comunque indirettamente promosso il sorgere del nazismo. La discussione tra i sempre più numerosi iscritti andò prendendo nuovi sviluppi e nuovi indirizzi: c'era chi insisteva perché si dovesse trattare soltanto del lavoro industriale, altri si battevano per una circostanziata interpretazione del-

*l'era tecnologica; molti ci tenevano ad una intonazione artistico letteraria, altri propendevano per il puro e secco documento. Tutti erano d'accordo però di lasciare piena libertà alle forme e alle angolature. Anche la proposta che il tema 'lavoro' dovesse inscindibilmente associarsi al fattore 'uomo', cioè all'elemento umano come asse centrale d'interesse, venne condivisa da tutti: l'uomo, nel suo infinito atteggiarsi, sentire e reagire alle svariatissime sfaccettature del lavoro. E in questo, si accolse l'eredità della poesia operaia del primo ventennio del secolo.*

*Si può dire che il Gruppo 61, nelle sue tornate semestrali che hanno luogo in un vasto edificio di Dortmund, ha richiamato subito una gran folla di partecipanti: il metodo è di accettare tutti i manoscritti, vagliandone la validità una prima volta a porte chiuse, in cerchia ristretta, e poi pubblicamente, davanti al maggior numero di ascoltatori possibile. La prima lettura è puramente sintattico-lessicale, trattandosi di manoscritti usciti dalla penna di gente per lo più inesperta e spesso soltanto velleitaria. La seconda lettura entra nel merito degli elaborati, e a giudicare è chiamato tutto il pubblico presente. Tendenze puramente 'sociali' o eminentemente 'politicizzanti' sono inevitabili: il fatto 'letterario' irrita i più sprovveduti, d'altra parte coloro che hanno qualità di esposizione e di scrittura (e non sono pochi), gente che si è esercitata in silenzio per anni o che si rivela improvvisamente con una precisa vocazione, irrompono con un loro naturale diritto all'attenzione e al riconoscimento, oltre che alla pubblicazione.*

*Fin dagli inizi, la critica letteraria della Bundesrepublik ha cercato di ignorare il Gruppo (per non parlare della critica accademica che tuttora se ne disinteressa): c'è stato chi è andato puntigliosamente a caccia di « difetti formali » e di « insufficienze estetiche »; o chi come Günther Zehm del « Die Welt » ha parlato ironicamente di « poesia profana » (Laiendichtung), mentre invece, spiegabilmente, un'immediata risonanza hanno trovato gli scritti nella critica letteraria della DDR, che ha cercato di rintracciarvi con speciosi e univoci intenti motivi per dimostrare che, in fondo, « la*  
50 *politica della socialdemocrazia non offre un'autentica alter-*





Max von der Grün

nativa » al mondo del lavoro (così Wolfgang Friedrich nei « Weimarer Beiträgen » nel 1965); sicché dagli scritti risulterebbe « il crescente disagio dell'operaio occidentale », al quale occorre indicare vie e modi per superarlo ecc. ecc.

Questi gli attacchi esterni: malgrado i quali, nel giro di quattro o cinque anni, dal Gruppo 61 si sono enucleati alcuni autori (di romanzi, racconti, poesie, sceneggiati televisivi, radiodrammi, reportages ecc.) che sono oggi ben conosciuti in tutto il paese, come Max von der Grün (ritenuto il più creativo, e certo il più acuto ed energico di tutti), Josef Reding, Wolfgang Körner, Angelika Mechtel, Günter Wallraff, Hildegard Wohlgemuth, Bruno Glukowski (il più anziano del Gruppo), Artur Granitzki, Peter-Paul Zahl (tra i più giovani del Gruppo).

Due avvenimenti hanno principalmente contribuito a mettere in evidenza l'attività letteraria del Gruppo: già nel 1965 Max von der Grün veniva fatto oggetto di un processo da parte della direzione di una miniera per aver pubblicizzato nel suo romanzo *Irrlicht und Feuer* (Fuoco e fuo-



co fatuo) un mortale caso d'infortunio, senonché l'autore ha vinto il processo; un'altra azione giudiziaria venne intentata a Günter Wallraff nel 1969 per il suo secondo libro 13 unerwünschte Reportagen (13 corrispondenze indesiderate), in cui aveva rivelato la segreta costituzione di corpi semimilitarizzati da adoperare durante gli scioperi, ma anch'egli venne prosciolto.

Intanto, nel 1966 usciva presso l'editore Luchterhand di Berlino un almanacco intitolato *Aus der Welt der Arbeit* (Dal mondo del lavoro), che conteneva abbondante materiale poetico e narrativo di autori-operai e faceva convergere l'attenzione nazionale su tale produzione. L'almanacco si presentava ostentando lo slogan del Gruppo: « Wir stören? — Das ist unsere Absicht! » (Disturbiamo? — Questo è il nostro scopo!) tolto dal poemetto di Hildegard Wohlgemuth *Wir kommen aus den Elendsvierteln* (Veniamo dai quartieri della miseria), che si è voluto opporre al vecchio grido rivendicativo della DDR, « Kumpel, greif zur Feder! » (Compagno, mano alla penna!).

Il direttore e animatore Fritz Hüser aveva già da tempo stabilito contatti con parecchie località tedesche: costituitosi il Gruppo, un fatto importante sono stati i collegamenti con diverse altre nazioni, tra cui Inghilterra, Svezia, Italia, e le traduzioni della cosiddetta letteratura sociale di questi e di altri paesi (tra i nostri, Testori e Volponi). Hüser con la sua indubbia, strenua autorità, ha sempre insistito soprattutto sull'importanza del tema e sulla forza di pervenire a forgiarlo artisticamente.

Ma il maggiore indizio della vitalità dell'iniziativa è dato dal suo continuo fermento evolutivo, dalle forze, dalle mentalità che all'interno si contrastano e si scontrano e che fanno da drenaggio e filtro alle eventuali prevaricazioni. I dissensi all'interno hanno, intanto, preso due direzioni: agli autori è stato aspramente rimproverato che, attraverso i libri, i radiodrammi, le trasmissioni televisive, la pubblicità ottenuta insomma, avessero praticamente cessato di essere operai, abbandonando il lavoro manuale per la professione di libero scrittore: in testa a costoro, Max von der Grün. Sono incolpati di « imborghesimento » (secondo la

massima che « non esiste una forma letteraria borghese bensì una mercificazione borghese della letteratura »); ma un tale appunto contrasta con uno dei capisaldi iniziali del Gruppo, cioè l'assoluta indipendenza e libertà ideologica. L'altro motivo di conflitto concerne la specificazione di un indirizzo artistico-letterario: in perfetta consonanza con la « verità sociale » (Günter Wallraff) si ravvisa indispensabile la politicizzazione, per non ricadere nel vieto concetto di arte e letteratura avulse dalla realtà sociale.

E' chiaro che entrambi i punti toccano l'attività del Gruppo soltanto dall'esterno: nessuno infatti può impedire a un gruppista né di esser più degli altri 'portato' (o 'vocato', come una volta si diceva) alla scrittura letteraria, né di 'incontrare' (con buone o male arti) più o meno il favore del pubblico o della stampa. Tuttavia, sono stati proprio questi due termini di contrasto a provocare una prima, notevole 'scissione' verificatasi nel 1970<sup>2</sup>.

I primi screzi determinanti si avvertirono nel 1968; alla fine del 1969, Fritz Hüser, lasciando l'amministrazione del Gruppo ad altri, si diceva convinto della durevolezza e dell'utilità dei lavori: nel febbraio 1970, dal Gruppo si enucleava il Werkkreis 1970 (Circolo di lavoro 1970) durante una conferenza-stampa a Colonia, patroni e iniziatori Erasmus Schöfer e Peter Schütt. La stampa (così Hans Dieter Baroth sulla « Stuttgarter Zeitung ») parlò allora addirittura di « coma » del Gruppo 61: in realtà la scissione e separazione di questo nuovo nucleo protestatario è principalmente dovuta all'insistente richiesta di parecchi gruppisti (tra cui Günter Wallraff e Erika Runge) di una maggiore « aderenza sociale » ai problemi e temi da trattare, di un avvicinamento del lavoratore per interessarlo ai fatti letterari, magari istruirlo, in ogni caso esortarlo ad esprimersi personalmente, a manifestare e mettere su un piano di discussione il proprio modo di vita e di lavoro: scartando ogni esigenza artistica, portare la 'letteratura' del lavoro per prima cosa su un piano di documentazione che potesse

<sup>2</sup> Cfr. l'ampia documentazione contenuta in *Gruppe 61 (Arbeiterliteratur-Literatur der Arbeitswelt?)*, München, R. Boorberg Verlag, 1971.



riuscire di giovamento tanto all'uomo come al lavoro stesso. Il Gruppo, durante lunghe discussioni, era venuto parzialmente incontro a tali richieste mantenendo tuttavia in piedi le esigenze letterarie; peraltro, durante la prima tornata del Werkkreis, alcuni estremisti proclamarono di non volere « letteratura ma realtà », di non sapersene che fare delle « fantasie del poeta » in quanto « fornitore di originalità » (Originalitäten-Lieferant) e degli arzigogoli verbali e labbricamenti concettuali di coloro che « bazzicano la metafisica »! (Kontakt zur Metaphysik pflegen).

Il Gruppo ha resistito, e il Werkkreis 70 si è — per così dire — messo in proprio, con i nuovi intenti pragmatico-sociali che si prefiggeva. Al polo opposto, nel Gruppo, è stata segnalata Angelika Mechtel, accusata di eccessiva « qualificazione estetica »! Il Gruppo, naturalmente, resta in piedi: i suoi intenti sono sempre quelli iniziali, e cioè « portare il mondo del lavoro in un ambito di pubblica e generale consapevolezza », visualizzare letterariamente —





sia pure a livelli diversi — i problemi e la vita del lavoratore, senza perder di vista eventuali méte artistiche ma rimanendo agganciati alla realtà lavorativa della Germania contemporanea.

*I tre autori che presentiamo sono:*

BRUNO GLUCHOWSKI. Classe 1900, berlinese, figlio di muratore, manovale fino al servizio militare; poi disoccupato, bracciante, infine scavatore in miniera. Autodidatta, ha cominciato a scrivere nel 1930: novelle, racconti e il romanzo *Menschen im Schosse der Erde* (Uomini nel grembo della terra), nonché altri scritti contro la guerra, il nazismo e le forze reazionarie che lo sostenevano. Dopo il 1933, gli è stato vietato di scrivere e pubblicare. Nel 1937 è stato rappresentato, tuttavia, il suo dramma minerario (*Der Durchbruch* (La breccia). All'indice durante la guerra, in seguito ha pubblicato il romanzo (già presentato in film) *aus politischen Gründen* (per ragioni politiche), poi è tornato in miniera fino alla pensione. Oggi continua a scrivere. Il breve racconto che presentiamo è contenuto, quasi come una summa, nel romanzo *Blutiger Stahl* (Acciaio insanguinato), pubblicato nel 1970 dal Röderberg Verlag di Francoforte con carattere di 'testimonianza' ad una persona da lui conosciuta.

MATHIAS SCHREIBER. Classe 1943, berlinese, licenza liceale nel 1962 a Colonia. Ha fatto tutti i mestieri per mantenersi agli studi; ha studiato filosofia e letteratura a Bonn, Colonia e Berlino. Prepara un volume di poesie, che conterrà quella che presentiamo, pubblicata per la prima volta nell'Almanacco di cui si dà notizia sopra.

PETER-PAUL ZAHL. Classe 1944, nativo di Friburgo i.B., figlio di un piccolo editore, ha frequentato il ginnasio, da Berlino-est per motivi politici si è trasferito a Berlino-ovest. Ha fatto il minatore di profondità, l'operaio meccanico, il tipografo, il birraio, il rappresentante di commercio. Sposatosi « per ragioni finanziarie » (come lui stesso ammette), ha messo su una piccola tipografia ed editoria pri- 55

vata. Ha pubblicato: *Elf Schritte zu einer Tat* (Undici passi per un'azione), 1968, il romanzo *Von einem der auszog, Geld zu verdienen* (Storia di un tale emigrato per guadagnare denari), 1970. Stampa il periodico *Spartacus*, zeitschrift für lesbare literatur (Spartaco, rivista di letteratura leggibile). Ha scritto molte poesie, sparse in antologie e riviste, e questa per l'Almanacco.

*Il giudizio sui loro scritti lo lasciamo al lettore.*

**Mariateresa Mandalari**

## BRUNO GLUCHOWSKI

### La morte del gruista

Tomschak aveva avuto il licenziamento, come molti altri operai della Fabbrica Thomas. I suoi intensi sforzi per trovare un altro posto di lavoro erano falliti. Ad un cinquantaduenne, l'Ufficio di Lavoro poteva offrire tutt'al più una scheda stampigliata, ma nessun certificato di nuova assegnazione. Tutto preoccupato, l'anziano gruista pensava all'avvicinarsi del 20 ottobre, l'ultimo giorno di turno per lui. Le agitazioni delle ultime settimane avevano impegnato duramente il suo cuore già affaticato. Non gli riuscì più di nascondere a lungo alla moglie. Essa insistette perché si recasse dal medico. Tomschak la chetò rimandando a più tardi. Il medico l'avrebbe inevitabilmente dichiarato ammalato, ed era proprio quello che lui temeva. Con l'aureola del malato non aveva la benché minima prospettiva d'esser preso in  
56 considerazione nell'assegnazione di altri posti di lavoro.



Giunse così il temuto ultimo giorno di lavoro. Tomschak, la notte, non era riuscito a dormire molto, il cuore gli aveva dato da fare più del solito. Quando trillò la sveglia, sua moglie non si alzò: « Resta pure a letto, Stefan, quest'unico turno non servirà a rendere più grassa la piantanza ».

« Chissà che t'immagini, tu », brontolò lui, allungando la mano ai pantaloni. « Restarsene a letto, come se tutta la faccenda non mi riguardasse più ».

« Be', e non è così? Col lavoro, ormai è bell'e finita per te. Che cose speri di cavarci ancora da quest'ultimo turno? »

Già, che cosa sperava ancora? Da tempo una speranza folle gli brulicava nel cervello. Se il direttore dei lavori fosse venuto insieme con gli altri ospiti d'onore ad assistere alla colata dell'ultima fusione, si sarebbe forse dato il caso che avesse fatto un pochino più di attenzione al lavoro del gruista, giacché si trattava d'un lavoro di assoluta precisione. Sarebbe stato anche possibile che gli apparisse assurdo gettar sul lastrico un tale operaio di precisione, soltanto perché aveva passato i cinquanta. In conseguenza di simili riflessioni, avrebbe potuto revocare all'ultimo minuto il licenziamento di Tomschak. Una speranza pazzesca, Tomschak lo ripeteva talvolta a se stesso. Ma a che cosa non s'aggrappa un uomo in procinto di affogare?

Sua moglie, a questa speranza campata in aria come una bolla di sapone, scosse la testa.

« Non volermene, marito mio », disse. « Ma tu sei davvero incorreggibile. Credere ai miracoli, quando sulla tua stessa pelle ti accorgi quanto poco riguardo abbiano per gli operai anziani ».

Tomschak si strinse nelle spalle, bevve un sorso di caffè, afferrò la borsa della colazione e se ne andò. Per la strada che percorreva da trentanove anni. Ogni giorno feriale due volte. Quella mattina non diversamente dalle altre.

Anche nel resto, nulla era diverso; la Fabbrica Thomas invariata, il capannone dei convertitori come ogni altro giorno. Soltanto la scaletta di ferro per montare alla gru, no. S'allungava sotto le mani di Tomschak, si tendeva come gomma, quand'egli ne ebbe sotto i piedi i pioli. In misura uguale crescevano le fitte nel suo petto. Prima le avvertì 57

soltanto con l'intensità di spilli, ma poi come grossi chiodi che gli venissero conficcati nella carne. Era tormentato da rimorsi. Di non aver dato ascolto a sua moglie, restando a letto a dormire un altro paio d'ore e recarsi poi dal medico, a farsi dichiarare ammalato. Domani lo faccio, si propose. Assolutamente domani vado dal dottore, ma oggi — oggi ancora dev'essere resistere, è la mia ultima carta. Stringere i denti e avanti, ora!

Continuò ad arrampicarsi fino al prossimo piolo sotto la predella d'arrivo. Ora i chiodi erano cresciuti fino a diventare uno stiletto, che gli frugava le carni. Le sue mani non si tesero più ad afferrare il prossimo piolo, il respiro era affannoso e corto. Non ha più senso, non ce la farò più fino alla gru, si disse. Un breve attimo per rinfrescare, poi ridiscendendo, vado a casa e faccio venire il medico, prima che sia troppo tardi. Col diminuire delle fitte dimenticò il suo proposito. Salì su per l'ultimo tratto e mise piede sulla passerella, su cui gli veniva incontro il collega del turno di notte. « Tutto a posto? » chiese Tomschak, come di consueto nel cambio.

« Tutto a posto! » replicò Michalski, con un colpetto di saluto al casco di protezione.

Tomschak s'infilò dentro la gru, stivò la borsa e controllò i dispositivi più importanti: sterzo, leva, freno, accensione. Tutto in ordine.

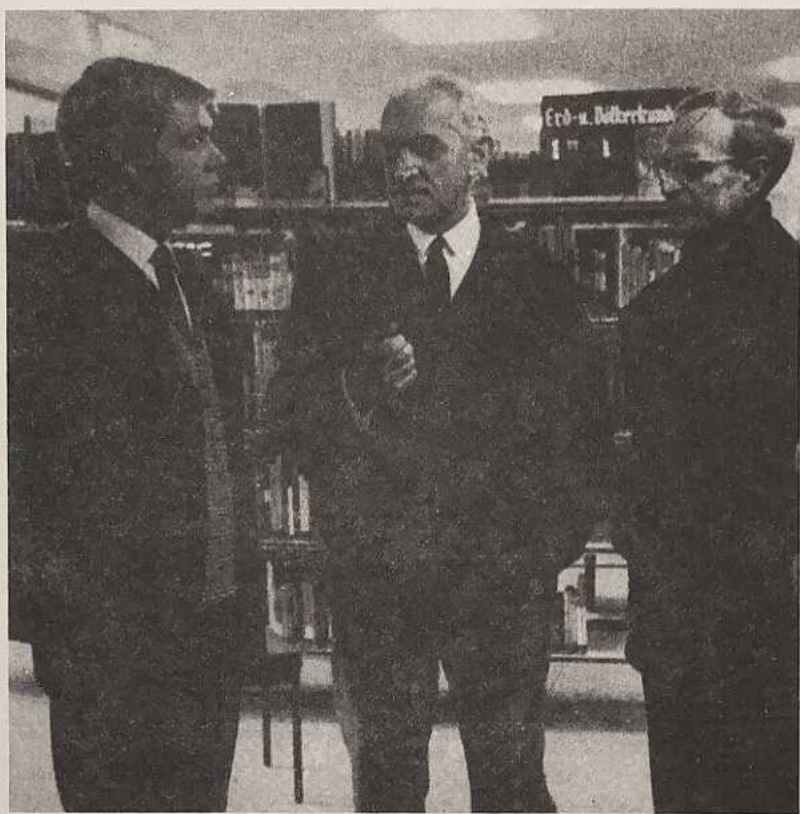
Poi si curvò fuori dal finestrino e abbracciò con lo sguardo il capannone dei convertitori. Soltanto uno dei quattro poderosi generatori di acciaio era ancora in funzione: il convertitore 3, dal cui orifizio fluiva dentro la siviera di colata l'acciaio soffiato a puntino. A destra, guizzavano i raggi dei riflettori, che accecavano Tomschak. Il ponte di tubi d'acciaio c'era già il giorno avanti, il brulichio di gente coi caschi di protezione no, e nemmeno cineprese e i microfoni. Tutto questo metteva agitazione, era un disturbo. Soprattutto quelle lampeggianti staffilate di luce.

Il convertitore 3 s'era svuotato. Tomschak trasportò il secchione ricolmo della colata al luogo di deposito e girò verso l'estremità del capannone dove stava entrando il carrello dei secchioni con l'ultima fusione. Mentre aspettava il segnale d'intervento, si preparò al suo grande « numero ».



Solo pochi minuti e sarebbe stato il primattore in quello spettacolo: avrebbe fatto vedere ai signori direttori e ai loro ospiti d'onore che cosa sia il lavoro di precisione d'un gruista. Si sarebbero convinti allora che la sua bravura e la sua esperienza non erano diminuiti col progredire degli anni, che il sismografo nelle punte delle sue dita e la rétina del suo occhio funzionavano ancora egregiamente. Tra qualche minuto! Egli fissava con attenzione il convertitore ondeggiante. Ora una mano si levò a segnale, per l'intervento della gru.

Cautamente, Tomschak sollevò dal carrello il secchione



Bruno Gluchowski (al centro) a colloquio con due operai di acciaierie a Dortmund

ricolmo di quaranta tonnellate di ferro grezzo fuso, si mise in moto lentamente. Non una goccia traboccò, la gru scorreva liscia come l'olio. Ma già dopo pochi metri Tomschak si accorse di non esser solo nella cabina, di avere ospiti nel suo viaggio. Non riusciva, è vero, a vederli, ma li riconosceva dalla voce con cui cominciarono a parlargli. Distinse il collocatore dell'Ufficio di Lavoro, il capomastro del cantiere, il capo-personale del magazzino, il caposezione delle ferrovie, il principale della ditta di spedizioni e tutti i molti altri con cui aveva avuto a che fare negli ultimi tre mesi, nella sua ricerca di lavoro. Tutti l'avevano liquidato con belle parole. Tutti avevano occhi pieni di compassione, infinitamente addolorati di non poterlo aiutare. Quanto più alte si facevano le loro proteste, tanto più plastiche rivivevano davanti agli occhi di Tomschak tutte le stazioni della via crucis nella sua disperata ricerca d'un posto di lavoro. Solo con uno sforzo estremo gli riuscì di reprimere l'angoscia che lo invadeva e di concentrarsi nel suo lavoro. Proseguì col suo ritmo lento, passò vellutatamente davanti ai convertitori 1 e 2, notò una schiera di visitatori con la faccia rivolta in su verso un uomo che parlava, e segnalò poi a se stesso: « Attenzione, Tomschak, subito toccherà a te col tuo grande 'numero' del versamento dell'ultima colata! » Esaminò con lo sguardo l'ultimo tratto del percorso, ma — non era più quello di poc'anzi. Il palco dei reporters nel suo ultimo lembo era scomparso, insieme con le cineprese, i microfoni e i riflettori. Un colle si levava in loro vece, una croce enorme ne coronava la sommità. Non ancora pendeva dal legno il Salvatore, ma la tavoletta per il nome era già fissata sul trave trasversale della testiera. La scritta non consisteva nelle consuete quattro iniziali I-N-R-I. Le quattordici lettere componevano tutte insieme il nome STEFAN TOMSCHAK. Il monte del Calvario, rabbrivì lui. La croce a cui dovrà esser confitto dopo aver guidato in porto l'ultima colata. Angoscia ed orrore gli contrassero il cuore, spremendogli un grido dalla gola. Non fu più possibile udirlo, le corde vocali di Tomschak erano paralizzate. Tentò di arrestare la

60 gru, per scendere e sfuggire alla morte di croce che gli era



stata destinata, ma anche le sue mani erano paralizzate. Tentò di sollevarsi con uno strattone per spezzare così i ceppi che lo stringevano, ma era imbrigliato tanto forte sul sedile come il delinquente sulla sedia elettrica. Tomschak s'insaccò in se stesso, non aveva più padronanza su alcuna parte del proprio corpo. Soltanto gli occhi, davanti a cui la croce col suo nome cresceva alta fino al cielo. Un lampo infuocato e un colpo di tuono spensero la spaventosa immagine. L'interruzione della corrente aveva arrestato la gru priva di guida, prima che raggiungesse il palco dei reporters. Quando Tomschak venne tirato fuori dalla stretta cabina, anche i suoi occhi erano paralizzati. E il cuore. Non ne aveva più bisogno. La morte lo aveva colto dentro la gru.

## *MATHIAS SCHREIBER*

### **Cinghia di montaggio**

Sto ritto alla cinghia scorrevole  
dove corre  
lo sa il diavolo  
se le viti che avvito  
servono per rubinetti  
o manette, pause  
non ce ne sono, soltanto  
dita svolazzanti,  
che afferrano viti  
e vuoto, stracciando  
le ore in mercede.

Sto ritto alla cinghia scorrevole  
e saldo le parti  
in tubi attraverso cui  
dopo occhieggio  
e saldo i tubi  
chissà per che luogo li saldo  
il mio anelito saldo nel ferro  
la cinghia che scorre  
il respiro mi toglie  
la cinghia mi tira  
su cinghie ecco scorro  
poi la cinghia scorrevole  
mi afferra e mi forgia  
e così scorro via.



Peter-Paul Zahl



PETER-PAUL ZAHL

**Appendice  
ai dieci comandamenti**

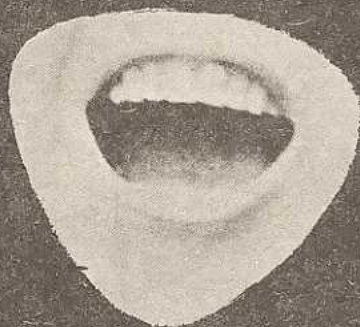
Non desiderare  
i mezzi di produzione del tuo principale —  
ha cominciato come te col soldo a giornata.  
che le azioni ereditate  
siano cresciute in valore, è colpa sua forse?

Non maledire  
l'economia di mercato.  
in fondo t'ha procurato frigo,  
auto, esercito e leggi previdenziali.

Non imprecare, come Cristo un tempo,  
contro i preti.  
e non brontolare contro i nostri valorosi cristiani,  
in fondo essi sono  
l'ultimo baluardo contro i comunisti.

Traduzione di *Maria Teresa Mandalari*

"Not I"  
BECKETT



BECKETT  
"Non io"

di *Giuliana MORANDINI SACCHETTI*



*« Il linguaggio ha una parola, lo, una parola che risuona dovunque e dappertutto e che penetra e domina tutta la nostra vita. E cercate ora di comprendere che genere di lo sia questo. Cercate di comprendere quest'lo, di isolarlo, di concepirlo come realtà a sé stante. Vi accorgerete di non riuscirvi. Non esiste alcun lo ed è una menzogna, un travisamento quando diciamo: lo penso, lo vivo. Bisognerebbe dire: Esso pensa, Esso vive ».*

Georg Groddeck

Fuori... dentro a questo mondo... questo mondo... piccola minuscola cosa... prima del tempo... in questo Dio porc — Cosa?... bambina?... sì... piccola minuscola bambina... dentro a questo... fuori dentro a questo mondo... prima del suo tempo... in questo Dio porco buco che si chiama... si chiama... non importa...

Nell'indecisione ancestrale, che interroga i momenti stessi del concepimento, della gestazione, di una nascita rimasta puramente biologica e che non ha strutturato una « persona », cerca l'avvio il meditabondo discorso della protagonista dell'ultimo lavoro teatrale di Samuel Beckett. Un monologo che è sospeso nel dubbio ma insieme tanto inquieto da procedere con velocità affannosa, un monologo che ha un'alternanza di ricorrente insistenza, un monologo che è il continuo svolgersi e ravvolgersi di una matassa convulsa di vissuti sgomenti, marcati dall'angoscia di non arrivare ad identificarsi come un soggetto che sappia gestire i propri atti e il proprio linguaggio.

Sembrerebbe a prima impressione che la storia della donna di settant'anni sia il risultato di una squallida emarginazione sociale, un esempio di devianza, uno di quei casi che la nuova psichiatria di indirizzo fenomenologico sociale ci ha resi familiari. E lo è. I genitori sono rimasti sconosciuti, l'infanzia è trascorsa dall'inizio nel grigiore istituzionale, al 65

brefotrofo, nessun affetto è venuto ad accendere una vita trascorsa incolore o meglio colorata solo di livida angoscia.

« Not I » è certo l'identità negata di Ervin Goffman, è la vittima del sociale di cui parlano Thomas Szasz e Edwin Lemert. Ma ci si sbaglierebbe se si pensasse che la questione posta da Beckett stia nel denunciare il limite d'esistenza imposto dall'emarginazione, di cui la protagonista è per altro, per sua ammissione, « caso tipico ». L'intuizione poetica sta invece nell'interagire oltre questo limite, nello scrutare la difficoltà del soggetto nel suo costituirsi come tale. E' a livello della comunicazione, del « chi parla a chi e a che cosa » che noi possiamo incontrare questa difficoltà.

La storia della protagonista diventa quindi storia per lei, per noi, per l'audience che l'ascolta senza interloquire sulla scena (e vedremo con quale funzione) il giorno che la domanda circa la propria identità, circa la propria esistenza si fa parola, discorso in cerca di sé e dell'altro.

La nuova esistenza, come ebbe a dire per la sua Aurelia Gerard de Nerval, riconosce d'un tratto la sua modalità inedita

...quando vagando per un campo... cogliendo  
chissà perché delle primule... per farne una piccola  
palla... qualche passo poi fermarsi... fissare il vuoto...  
poi andare avanti... qualche passo ancora... fermarsi  
e fissare ancora... e così avanti... alla deriva...

mostra il suo baratro in una destrutturazione vertiginosa

...quando improvvisamente... gradualmente... tutto  
si è spento... tutta quella luce mattutina di aprile...  
e lei si è trovata al — Cosa?... chi?... no!... lei!...  
si è trovata al buio...

attinge la confusione soffocante d'ogni prospettiva

...sentendosi così spenta... non sapeva... in che  
posizione si trovava... pensa!... in che posizione si  
trovava... se in piedi... o seduta... ma il cervello...





un'inerzia congelante animata solo dai fantasmi di colpa  
d'una educazione repressiva

...perché la sua prima idea era... oh molto tempo  
dopo!... lampo improvviso... essendole sempre stato  
insegnato a credere... con le altre orfanelle... nella  
misericordia... (breve risata)... di Dio... (risatona)...  
la prima idea era stata... oh molto tempo dopo!...  
lampo improvviso... che si trattasse di un castigo... 67

per i suoi peccati... alcuni dei quali in quel momento... prova ulteriore se ce ne fosse bisogno... lampeggiavano nella sua mente... uno dopo l'altro...

di una colpa oscura, sorda e senza volto, divenuta imminente a ogni gesto della vita, capace di inficiarne ogni movimento emozionale

...come qualche volta... nella sua vita... quando chiaramente avrebbe dovuto provare piacere... lei in verità... non ne aveva provato nessuno... neanche il più piccolo... in tal caso naturalmente... quel concetto di castigo... per un qualche peccato... o magari per tutti... o per nessun motivo particolare... ma per la cosa in sé... cosa che lei capiva perfettamente...

sino al *silenzio*, sino alla negazione d'ogni rapporto, sino all'incistamento in un'estrema difesa

...soltanto lo stesso desiderio di... tormentarsi... quando invece per essere precisi... niente... nemmeno uno spasimo... fino ad ora... ah!... fino ad ora... quest'altra idea allora... oh molto tempo dopo!... che farebbe bene a... gemere... ogni tanto... torcersi non poteva... come se davvero fosse agonizzante... ma non poteva... ma non poteva permettersi... un'incrinatura del suo carattere... incapace di inganno...

sino al blocco della comunicazione

...oppure il meccanismo... così sconnesso... non aveva ricevuto il messaggio... oppure era incapace di rispondere... così intorpidito... non poteva emettere un suono... nessun suono di nessun tipo... non gridare aiuto per esempio... se ne avesse avuto bisogno... gridare... (grida)... poi ascoltare... (silenzio)... gridare ancora... (grida ancora)... poi ascoltare ancora... (silenzio)...



De Foe ci parla di un uomo ridotto al silenzio e ci dice che ad un certo punto « nel suo delirio ruppe il silenzio senza sapere cosa dicesse ». La ricerca dell'inerzia-morte come tentativo di raggiungere la propria verità s'articola ad un certo momento nella parola, nella sua disperazione soffocata ed autentica

Perché quella mattina di aprile...  
dolce silenzio come una tomba...  
Quando improvvisamente... gradualmente... si rese  
— Cosa?... il ronzio?... sì... sempre tutto fermo come  
la morte tranne il ronzio...

E' la voce inconscia, il suo segreto ronzio, a concretarsi infine nell'azione della parola

...quando improvvisamente lei si rese conto...  
Cosa?... chi?... no!... lei!... (pausa)... si rese conto...  
che stavano arrivando le parole... pensa!... parole  
stavano arrivandole... una voce che lei non riconobbe... lì per lì... era tanto tempo che non la sentiva...  
poi alla fine dovette ammettere... che non poteva essere che la sua stessa voce... certe vocali... che non aveva mai sentito... altrove... tanto che la gente la guardava... nelle rare occasioni... una o due volte all'anno... sempre d'inverno per qualche strano motivo... la fissava senza capirla... e ora questo fiume... fiume continuo... lei che non aveva mai... al contrario... praticamente muta... tutti i suoi giorni... come riuscì a sopravvivere!...

Ma, nel momento in cui erompono, queste parole, meravigliosa scoperta, già hanno un senso di estraneità, di intrusione. Per poco la protagonista s'illude della inedita dimensione comunicativa, e quasi si sorprende di esserne vissuta priva. Presto le parole la travolgono come una corrente che non le riesce di padroneggiare

E ora questo fiume... non afferrandone nemmeno la metà... nemmeno un quarto... nessuna idea... 69

di ciò che stava dicendo!... pensa!... nessuna idea di ciò che stava dicendo!... finché non cominciò a tentare... di illudersi... che non era affatto la sua.. affatto la sua voce...

Anziché condurre e scegliere il linguaggio, ella ne è posseduta: piuttosto che parlare è *parlata*.

L'accesso al linguaggio, che comporta l'accesso all'ordine simbolico, implica la progressiva strutturazione del sé, attraverso anche l'acquisizione della totalità del proprio corpo.

Dice J. Lacan che « il linguaggio non è immateriale. E' corpo sottile, ma è corpo. Le parole sono prese in tutte le immagini corporee che imprigionano il soggetto... Più ancora, le parole possono esse stesse subire le lesioni simboliche e compiere gli atti immaginari di cui il paziente è il soggetto... »

Questa coincidenza di parola e di corpo si precisa nell'atto stesso dell'articolazione, nella meccanica dell'esprimersi

...gradualmente senti... le sue labbra muoversi... pensa! le sue labbra che si muovevano!... perché naturalmente fino ad ora non le aveva sentite... e non solo le labbra... le guance... le mascelle... tutto il viso... tutte quelle — Cosa?... la lingua?... sì... la lingua nella bocca... tutte quelle contorsioni irreali...

Nella coscienza del corpo, progressivamente, la protagonista sembra intravedere, essere per raggiungere la soggettività, l'identità

...non solo lei doveva... rinunciare... ammettere che era soltanto sua... soltanto la sua voce... ma quest'altra terribile idea... oh molto tempo dopo... lampo improvviso... ancora più tremenda se possibile... che la sensibilità riaffiorava... cominciando dall'alto... poi scendendo giù... in tutto il meccanismo... ma no... risparmiata... solo la bocca... fino ad ora... ah!... fino ad ora...



di ciò che stava dicendo!... pensa!... nessuna idea di ciò che stava dicendo!... finché non cominciò a tentare... di illudersi... che non era affatto la sua.. affatto la sua voce...

Anziché condurre e scegliere il linguaggio, ella ne è posseduta: piuttosto che parlare *è parlata*.

L'accesso al linguaggio, che comporta l'accesso all'ordine simbolico, implica la progressiva strutturazione del sé, attraverso anche l'acquisizione della totalità del proprio corpo.

Dice J. Lacan che « il linguaggio non è immateriale. E' corpo sottile, ma è corpo. Le parole sono prese in tutte le immagini corporee che imprigionano il soggetto... Più ancora, le parole possono esse stesse subire le lesioni simboliche e compiere gli atti immaginari di cui il paziente è il soggetto... »

Questa coincidenza di parola e di corpo si precisa nell'atto stesso dell'articolazione, nella meccanica dell'esprimersi

...gradualmente senti... le sue labbra muoversi... pensa! le sue labbra che si muovevano!... perché naturalmente fino ad ora non le aveva sentite... e non solo le labbra... le guance... le mascelle... tutto il viso... tutte quelle — Cosa?... la lingua?... sì... la lingua nella bocca... tutte quelle contorsioni irreali...

Nella coscienza del corpo, progressivamente, la protagonista sembra intravedere, essere per raggiungere la soggettività, l'identità

...non solo lei doveva... rinunciare... ammettere che era soltanto sua... soltanto la sua voce... ma quest'altra terribile idea... oh molto tempo dopo... lampo improvviso... ancora più tremenda se possibile... che la sensibilità riaffiorava... cominciando dall'alto... poi scendendo giù... in tutto il meccanismo... ma no... risparmiata... solo la bocca... fino ad ora... ah!... fino ad ora...

non può fermare il fiume...

...supplica la bocca di fermarsi... di fare una piccola pausa... anche solo per un attimo... ma nessuna risposta... come se non avesse sentito... o non potesse... o non potesse interrompere per un attimo... come impazzita...

Tra le parole che si affastellano e non riescono a definire una via di comunicazione con l'altro, che ascolta attraverso l'auditore e fa gesti di impotenza, emergono, in associazione turbinosa, i frammenti, non ricomponibili, di un'esistenza vissuta all'insegna della disgregazione, della passività, del non provar piacere. E la protagonista cerca affannosamente di fissare, in questo turbine, delle emozioni, dei momenti di coscienza di sé, che possano costituirsi come riferimenti per riannodare una trama confusa e dispersa

...oppure quella volta che ha pianto...

seduta lì a fissare la sua mano... sul grembo... la palma rovesciata... improvvisamente la vide bagnata... la palma... lacrime forse... le sue forse... sedette e le guardò asciugarsi...

per poi ritornare, ossessivamente, alla folgorazione di quella mattina d'aprile, e cercarvi l'ordine dei propri significanti, la tanto attesa conferma del sé

...tornare in quei campi... primo sole del mattino... aprile... sforzarsi di udire una qualsiasi parola... farne qualche cosa... tutto il corpo andato via...

Essere in grado di parlare, di aprirsi agli altri, si configura, drammaticamente, come l'alternativa alla follia che incombe

...come impazzita... come impazzita

come unica possibilità di segnare, anche solo per un istante, la propria presenza

qualcosa che doveva... dire... piccola minuscola cosa...

...muta per il resto dei suoi giorni...



presenza costantemente misconosciuta nella sua misera carriera di processi kafkiani, di soffocazione oscura,

...come lei aveva vissuto... vissuto giorno dopo giorno... colpevole o no... giorno dopo giorno... fino a raggiungere i sessant'anni... i settant'anni...

di rapporti meccanici, avviliti, di tragico nulla

ore di buio... improvviso bisogno di... dire... e poi precipitarsi fuori fermare la prima persona... al cesso più vicino... cominciare a sputar fuori...

Il conato ha esito negativo. Ancora una volta, si pensi all'attesa di Godot, per Beckett non vi è approdo al cammino dell'esistenza. Il corpo rimane frammentato, la bocca articola parole irrecuperabili alla persona, che non riescono ad essere il suo linguaggio: una bocca disegnata nel buio da una luce (come è indicazione per la regia) che rifiuta di comprendere l'intera figura dell'uomo. Le parole non trovano ragione di connettersi, il loro fiume si fa caotico aggregarsi e disgregarsi di atomi. Solo la sofferenza non può fermarsi

...non c'è niente... continuare da qualche altra parte... provare da qualche altra parte... e sempre qualche cosa supplica... supplica tutto di fermarsi... senza risposta.. preghiera senza risposta... o non sentita... troppo debole e così avanti....

e con la sofferenza la contemplazione, incessante, di un dover essere che continuamente trascende

cosa tentare... non importa... continuare...  
...e poi ritornare... ripartire da lì....

la sola sensazione divisibile sino in fondo con l'auditore, questa enigmatica ed esotica figura che richiama forse in Beckett un mito francese del « diverso », da Delacroix a Gide. 73

Il suo impotente alzar le braccia è il nostro alzar le braccia di fronte al fantasma della follia che in pochi minuti ci è stato evocato, in una dimensione che la stessa follia si riconosce come abituale. Sempre, nell'irrapportabilità a noi e quindi nella sua figura di inevitabile istituzionalizzazione, « la malattia mentale si svolge su una scena, come a teatro. Vi si recita la paura, l'angoscia, il rifiuto ». E il dialogo ha sempre la stessa terribile scansione: « Gli uni tirano le fila del potere che cercano di esercitare; ai pazienti danno una follia permessa. Gli altri sono diventati elementi di uno spettacolo (fanno parte del mobilio...) Essi sono la miseria, l'orrore, il decadimento, sono tutto ciò con il loro silenzio o con le loro grida ».

Questo *spettacolo* Beckett ci propone.

**Giuliana Morandini Sacchetti**

Traduzione di John Francis Lane

Nelle foto, Laura Betti interprete di « Not I » al Teatro Ennio Flaiano di Roma il 15 marzo 1973

---

#### BIBLIOGRAFIA

- G. GRODDECK - Il linguaggio dell'Es, Adephi, Milano, 1969.  
 R. D. LAING - L'Io diviso (1959), Einaudi, Torino, 1969.  
 E. GOFFMAN - Asylums (1961), Einaudi, Torino, 1968.  
 Th. S. SZASZ - Il mito della malattia mentale (1961), Il Saggiatore, Milano, 1966.  
 I manipolatori della pazzia (1970), Feltrinelli, Milano, 1972.  
 E. LEMERT - La paranoia e la dinamica dell'esclusione, comparso in:  
 F. BASAGLIA e F. BASAGLIA ONGARO, La maggioranza deviante, Einaudi, Torino, 1971.  
 F. BASAGLIA (a cura di) - L'istituzione negata, Einaudi, Torino, 1968.  
 M. FOUCAULT - Histoire de la folie, Librairie Plon, Paris, 1961.  
 DE FOE D. - in M. Mannoni, op. cit.  
 J. LACAN - Ecrits, ed. du Seuil, Paris, 1966, antologia italiana a cura di M. Contri « La cosa freudiana », Einaudi, Torino, 1972.  
 M. MANNONI - Lo psichiatra il suo pazzo e la psicanalisi (1970), Jaca Book, Milano, 1972.



Relativ-gedichte

poème relative

relativarsi

di

*Albert EINSTEIN*

$E = mc^2$  A UNA SIGNORA

*Una poesia — una quartina poetironica, diciamo — proprio sua, di Albert Einstein. E' stata ritrovata recentemente fra le sue carte. Era dedicata a una signora, naturalmente. E' stato venduto, il manoscritto, per sessantamila franchi (nuovi). Carta dissecreta, dunque, adesso: poesia della relatività o relatività della poesia? O relatività della relatività? O poesia della poesia?  $P = pP^2$  . . . . .*

$E = mc^2$

Je ne serais pas absent, mon bijou,  
même si je ne suis pas un petit chou.  
Car nos adieux seront adoucis  
par tout ce que t'a apporté la vie.

Un poema  
calmucco

# SAR-GEREL

di

*David*

*KUGUL'TINOV*

Il poema «Sar-Gerel» del poeta calmucco David Kugul'tinov, si rifà all'antica leggenda calmucca della bellissima Gerel: che in calmucco significa «Luce». Gerel amava il valoroso Zeren; era già stato indetto il giorno delle nozze, quando un giorno di primavera, il Sole, vide la fanciulla e ne rimase così affascinato, che scese subito nella steppa per chiederla in sposa. Ma la giovine lo rifiutò, perch'essa amava il valoroso terrestre Zeren. Il Sole ne rimase tanto umiliato e afflitto che per sette giorni non comparve più all'orizzonte. Allora il freddo, la fame e l'oscurità, piombarono sulla Terra, minacciandone la vita stessa. Così la gente per placare il Sole offeso, si mise a chieder il sacrificio di Gerel; ed ella pur di salvar la Vita sulla Terra, volò in cielo trasformandosi in Sar: cioè in «Luna».

Una fiaba romantica, certo. Ma anche molto di più. Ovvio la sua morale estetica? Vi sembra?



Anche se la sventura a volte  
Si conclude in modo felice e inaudito,  
Essa, come una canzone, non ti passa  
Mai vicino senza che tu la senta...

...Gerel all'alba, prende la bisaccia  
E s'avvia lontano  
Pel noto sentiero,  
A cercare erbe aromatiche.

D'autunno la nostra terra  
Diventa meditabonda, amara,  
Odora di calpestato  
Pinnato sparto...

Il vento gioca di follie,  
Ondeggiando lo sparto...  
Gerel se ne va tranquilla  
Per la steppa, cogliendo erbe  
Con la bruna mano.

Nessun'erba ha fiore, la rugiada  
Chissà perché l'ha sfiorita...  
E Gerel vestita di rossa seta  
Sembra ora un tulipano.

Sta in ascolto... No, i galli non s'odono!  
Vuol dir che s'è allontanata assai.  
L'erba intorno geme  
E vortica ovunque.  
Il possente Kuraj<sup>1</sup> è giallo  
di grumereccio.  
E Gerel continua a raccogliere erbe.  
« Questa per il cuore, quella per gli occhi,  
Quest'altra per il mal di petto... »  
La grande bisaccia trabocca,  
È tempo di tornare.

<sup>1</sup> Kuraj - Fiume calmuco.

Imbocca lesta la via del ritorno,  
Una dolce rezza le sfiora il viso,  
Oltre la collina s'ode a lungo  
Il canto del gallo.  
Ma ecco non lontano da lei,  
Appare il polverone d'una mandria...  
Dài, affrettati Gerel!  
Senti?... Non ti attardare!  
Ma se n'è accorta, Gerel?

La fanciulla esita, è un po' stanca...  
Il vento, giocando con l'orlo  
della sua veste,

La fa rosseggiare come fiamma.  
Quella sorridendo confusa,  
Vaneggia per il sentiero...  
Stà attenta!... Pericolo!  
Si volta... E si sente mancare.

Come una valanga, un orrido incubo,  
Dietro a lei corre,  
Mugghiando minaccioso,  
Un nero e feroce toro selvatico...  
Sbuffando bava e piegando  
La possente bicornuta testa,  
si getta contro il rosso:  
L'eterno odiato suo nemico!

Il papavero di seta rossa  
Fugge sull'attimo... come fa  
La sajgà<sup>2</sup> della steppa  
Quando fiuta il lupo.

Corre Gerel verso casa  
Fra l'alta erba della steppa...

78 <sup>2</sup> Sajgà - (Saiga Tatarica) ruminante delle steppe russe, vive in  
branchi numerosi. E' un animale assai veloce: ha il muso gonfio con  
le narici tubolari e aperte verso il basso.





Ma ciò nonostante al cavaliere  
Pare di essere immobile,  
E sprona il cavallo a sangue...  
Ahimè, mai riuscirò

a raggiungere il toro!  
S'alza una nube di polvere...

E all'ultimo istante  
Quando già le corna del toro  
Stanno per raggiungere la vittima:  
Scavalcando strepitoso i cespugli  
Arriva schiumando il cavallo...

Una terribile sferzata  
Smorza all'istante, gli occhi  
Iniiettati di sangue della bestia...  
Il mandriano salta lesto di sella,  
E strappa come un lieve fuscello,  
La fanciulla al toro!

Ma esso mugghiando furioso  
Ancora si slancia...  
Gerel corre a nascondersi,  
E il mandriano percuote sul toro  
Per cinquanta e due volte  
Le forti corregge intrecciate,  
Dal robusto manico di sandalo...

...Ora mi sembra rivivere  
L'antica fiaba udita  
Nella lontana infanzia  
Vedo l'abbronzato mandriano,  
Prendere in braccio la bruna fanciulla  
Vestita di rosso, con gli occhi chiusi,  
Come se dormisse...

Sibila di nuovo la sferza  
e sbuffa strepitoso il toro...  
Il giovine tende i muscoli  
E avvicinandosi al toro,  
Gli prende con le vigorose mani  
Le punte delle due corna ricurve,  
In una stretta mortale...



La lotta è muta:  
Qui è il destino a decidere.

Ecco che il mandriano  
Si piega sui ginocchi  
E scompare nell'erba  
Sino alla cintola; ma egli  
Triplica la forza.

Qui è il destino a decidere...

Le gambe del toro,  
Quattro colonne!  
Ma anche se nell'erba non pare:  
Esse pian piano cominciano  
A scricchiolare e piantarsi  
Nell'arida terra della steppa...

La lotta prosegue muta,  
Qui è il destino a decidere.

Il toro ansa ma non cede:  
Tende i possenti muscoli  
Del collo grinzoso...  
Ma niente può fare  
Contro quella stretta di ferro!...  
Gli occhi gli escono dalle orbite,  
E un sempre crescente terrore  
Si disegna nelle sue feroci pupille...  
E l'uomo ha partita vinta!...

La testa del toro si piega sempre più  
Tra l'erba della steppa;  
Madidi di sudore,  
Hanno la saliva filata di sangue.  
La lotta è finita.

E la bestia è vinta.

Il giovane ebbro di vittoria,  
Afferra le due enormi corna appuntite,  
E le ficca in terra come per gioco:  
— Bestia, ti sei voluta misurare con l'uomo,  
Pieghi dunque davanti alla sua forza!

Un secolo dopo la profezia  
politico-culturale di JOSÈ MARTÍ

Esiste

ISPANAMERICA

ESISTE

letteratura ispanamericana

Un saggio panoramico di  
*Angel RAMA*

Questo saggio è servito come introduzione all'antologia *Doors and Mirrors (Fiction and Poetry from Spanish America, 70)*. Selezione di Hortense Carpentier e Janet Brof, Grossman Publishers, New York. L'antologia comprende racconti di José María Arguedas, Roberto Arlt, Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Salvador Elizondo, Jaime Espinal, Norberto Fuentes, Gabriel García Márquez, Adriano González León, Felisberto Hernández, José Lezama Lima, Enrique Lihn, Daniel Moyano, Ricardo Ocampo, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Antonio Skarmeta e René Marqués. L'antologia raccoglie anche la versione bilingue di poesie di Jorge Luis Borges, Ernesto Cardenal, Coronel Urtecho, Roque Dalton, Eduarło Escobar, Juan Gelman, Nicolás



Guillén, Javier Heraud, Vicente Huidobro, Roberto Juarroz, Enrique Libn, Alvaro Mutis, Pablo Neruda, Carlos Oquendo de Amat, Luis Parés Matos, Nicanor Parra, Octavio Paz, Ramón Palomares, Roberto Retamar, Jaime Sabines, Sebastián Salazar Bondy, Alfonsina Storni, César Vallejo, Cintio Vitier. La conclude come epilogo il saggio di Mario Vargas Llosa, «La letteratura è fuoco», che egli pronunciò ricevendo il premio «Romulo Gallegos».

Alla Spagna dei «charango y pandereta»<sup>1</sup> che inventarono i romantici francesi del XIX secolo, come riflesso superiore che si protrasse fino ad epoca inoltrata nell'attuale secolo, corrisponde una America Ispanica di *gauchos*, *charros*, *huasos* e *llaneros*<sup>2</sup> tutti vestiti ugualmente nello stesso guardaroba teatrale londinese. La falsità di queste immagini nasceva dal fatto che erano tutte pure e semplici figlie dell'immaginazione straniera. Esprimevano l'ansioso sognare di francesi, inglesi e, assai presto, di nordamericani che cercavano di sfuggire alla realtà delle proprie società industriali per mezzo dell'invenzione di selvagge creature naturali.

Legittime discendenti del «bon sauvage» col quale già prima Rousseau aveva popolato le nostre foreste americane, vennero puntualmente copiate dagli ispanoamericani per fornire un piacere più consistente a coloro che le sognavano e che erano i signori d'oltreoceano. Tuttavia, a volte, a somiglianza di quegli indigeni che nel Cuzco copiavano l'immaginaria religiosa spagnola con tanta distratta applicazione che finirono per creare una scuola pittorica originale, gli scrit-

<sup>1</sup> *Charango y pandereta* = strumenti musicali; il primo una specie di mandolino a cinque corde in uso soprattutto, presso gli indios peruviani; il secondo, una specie di cembalo, tamburello sempre usato dagli indios.

<sup>2</sup> *Gaucho*, uomo della Pampa; *charro*, soprattutto tipo popolare messicano: costume sfarzoso da cavallo e grande cappello a tese larghissime rialzate. *Huaso e llanero*, contadini e uomini non bianchi delle campagne e delle pianure (Venezuela, Colombia, Argentina).

tori ispanoamericani si distraevano dal modello letterario e, affrontando la propria realtà, ci davano testi brillanti quali *Facundo* di Sarmiento, *Martín Fierro* di Harnández, *Nuestra América* di Martí, o *La vorágine* di Rivera.

Ma continuavamo nella natura in cui Hegel ci ascrisse senza redenzione possibile, perché non si vedeva la capacità sociale che potesse generare la cultura. Pertanto, copiare tutto ciò che era europeo, il persistere dell'elemento folkloristico, la dispersione di infinite piccole regioni con i loro peculiari costumi e piccole vanità che costituivano il provincialismo, sembravano termini immutabili. L'incorporamento alla cultura e, a partire dalle sue strutture urbane e razionalizzate, la costruzione di una letteratura coerente — ciò che postulava, più che una semplice serie di libri, l'invenzione di un sistema dinamico — fu il progetto intellettuale che esplicitamente formularono gli scrittori della fine del XIX secolo. Correttamente, li chiamiamo « i modernisti », perché essi ci introdussero nella modernità.

Da quel momento siamo saliti sulla nave del mondo, navighiamo su essa, nonostante che sia stato in quest'ultimo decennio che il mondo ha ricevuto, al posto di quell'immagine che sognava e che gli veniva contrabbandata con l'apparenza della realtà per mezzo dell'operazione letteraria mimetica, un insieme di opere contrassegnate dall'autonomia creatrice. In queste si può reperire una realtà all'altra collegabile, ma che allo stesso tempo è da questa diversa; ciò che la autorizza è l'esperienza d'« altritempi » e insieme quella dell'« umanità ». Siamo altri, ma della stessa specie, che diavolo!

Quando si producono queste brusche irruzioni che mettono in comunicazione una letteratura con l'altra, risulta quasi sempre maggiore il numero delle confusioni che quello delle informazioni. Stiamo parlando di fama ossia per dirla con Rilke, della somma di tutti i malitensi. Le opere e gli scrittori risultano estratti dalle loro scuole, filiazioni, aree culturali, epoche e tempi in cui fiorirono; tra di essi scompare la distanza culturale che fingono le varie epoche e con





Autoritratto di José Martí

nell'album-museo-antologia che li raggruppa. Ingenue testine per il fotomontaggio di un parnaso. Agli strutturalisti piacerebbe dire che essi sono tutti sommati nella « *letteratura* », ciò che in tal caso acquista un'aria più persuasiva: trattandosi di opere scritte in un periodo che non supera i cinquanta anni, esse corrispondono tutte ad uno stesso movimento letterario, si direbbe quasi alla stessa fraseologia stilistica generale, in definitiva alla cosmovisione dei contemporanei che in essa si riconosceranno.

Questa nuova associazione per reti tematiche o stilistiche corrisponde alle esigenze che, secondo il pensiero di Malraux, introduce il museo per unificare in categorie le dispari opere d'arte. Valutazioni intemporalì, valutazioni formali, valutazioni tematiche sono senza dubbio legittime e persino convincenti con la loro aria di preannunciare l'eternità, ma non fanno giustizia ad un'arte così notoriamente anti-museo come è quella della letteratura ispanoamericana attuale, né ad una funzione così molteplice come quella che ancora spetta allo scrittore di questa regione del mondo, il quale, come talvolta ha teorizzato Wright Mills, continua ad essere un uomo immerso in una popolazione culturale che lo contempla come eroe potenziale di vaste imprese e non semplicemente come letterato. Allo stesso modo le sue opere hanno le caratteristiche dei carboni ardenti: conservano le tracce del processo artistico e storico in cui si forgiarono e, nello stesso tempo, concorrono ad un compito extraletterario a cui non si vedono reclamate nello stesso modo altre letterature: la costituzione incessante di una nazione, la nazione ispanoamericana, entità che non è mai esistita altro che nel proclama rivoluzionario degli eroi, da Bolívar a Guevara, e nell'attività intercomunicante delle opere letterarie che, aborrendo la divisione delle frontiere intorno a cui si articola un continente, legarono con allucinato furore il suo corpo unito.

Per lunghi periodi della storia sono state le opere letterarie le uniche a conservare vivo il principio di patria grande. Ma, come nel racconto di Borges, non si può conferire realtà ad un sogno se si è irreali, sognati. L'attuale costituzione sistematica della letteratura ispanoamericana coincide con quel-



la della nazione ispanoamericana. Fu nel 1881 che José Martí individuava con nitidezza il problema: « *A paese indeterminato, letteratura indeterminata! Ma appena gli elementi del paese si avvicinano all'unione, si avvicinano e condensano in una grande opera profetica gli elementi della sua letteratura. Lamentiamo che ci manca la grande opera, non per il fatto in sé, ma perché essa è il sintomo del fatto che ci manca ancora il paese sovrano di cui deve essere il riflesso* », e corroborava la sua affermazione programmatica: « *Non esistono letterature, da considerare espressione, finché non esiste l'esistenza da esprimere in esse. Né esisterà letteratura ispanoamericana finché non esista Ispanoamerica* ».

Se oggi, a novant'anni compiuti dal vaticinio, dobbiamo riconoscere l'esistenza di una letteratura ispanoamericana coerente con il suo repertorio di temi, forme, linguaggi, con il suo ciclo di produzione e di consumo assicurati, con un complesso di grandi opere vincolate tra di loro dalle funzioni dinamiche di un sistema culturale è perché, come egli disse, esiste l'America ispanica. Intendiamoci: non si tratta della mera accumulazione di paesi e di cittadini che superano i centocinquanta milioni, ma di quell'elemento agglutinante, e cioè della volontà collettiva rivolta al futuro, la coscienza riflessiva di una unità, l'idea di un progetto in comune. Non è un caso che l'insorgere repentino, impetuoso, della letteratura ispanoamericana si sia verificato negli ultimi dieci anni, che sono stati anche quelli dell'insorgenza rivoluzionaria del continente. L'attenzione che dal 1959 il mondo ha diretto verso questa zona dimenticata ha coinciso con l'attenzione che ha dedicato ad una letteratura che esisteva già da decenni e che ha letto sullo sfondo della sua storia contemporanea.

Nel 1887 lo stesso José Martí, che allora viveva a New York, andò ad ascoltare Whitman che intonava il suo canto ad Abraham Lincoln. In un brillante articolo egli dava a conoscere al mondo di lingua spagnola un poeta che definiva essere « il più intrepido, completo e libero del suo tempo ». In quel memorabile saggio, rifletteva: « *Ogni stato sociale trasporta la sua espressione nella letteratura, di modo che dalle diverse sue fasi si potrebbe raccontare la storia dei po-*

*poli, con più verità che attraverso le sue cronistorie ed i suoi storici* ». Lo stesso possiamo dire dell'insieme della letteratura latinoamericana di oggi, così come si trova nelle pagine di questa antologia, che è la storia viva di un popolo e che il resto è letteratura, secondo la sprezzante frase di Verlaine. Se questa letteratura autonoma è arrivata a costituirsi, è perché ora esiste una America ispanica autonoma, le cui parti stanno cercando di riunirsi: questo mondo si potrà meglio scoprire nelle opere letterarie che nelle storie ufficiali di retorica operativa.

Questa letteratura si è venuta costituendo attraverso un processo accumulativo: è inutile che gli scrittori fingano di disconoscerlo, affermando che essi non hanno niente a che vedere con i loro padri, che aborriscono sia i regionalisti, che gli scrittori d'avanguardia ed i neobarocchi. Nei novant'anni trascorsi dalla profezia martiana è evidente il mai interrotto fluire di un dialogo interiore, in cui si è andata consolidando l'autonomia e l'originalità della creazione letteraria ispano-americana. Sotto i manifesti iracondi ed i parricidi di carta, che sono la leggera spuma di questi anni agitati, sotto, le grandi onde hanno continuato a comporre il mare che permane. Così vediamo che le conquiste che una generazione innalza come bandiere, risultano assorbite da quella seguente che le maneggia come ferri del mestiere. Non si tratta di un tradimento, ma di un processo.

La prova più evidente è data dall'abbondanza di narratori e poeti a cui si è arrivati e dalla varietà dei loro orientamenti estetici. In una antologia di notevole livello artistico, Hortense Carpentier e Janet Brof hanno riunito circa cinquanta autori appartenenti all'ultimo mezzo secolo. Tra questi non vi sarebbe da cancellare un solo nome ma, al contrario, potremmo continuare ad aggiungerne allo stesso livello di qualità, sino a comporre un altro volume di analoghe dimensioni. Per questa seconda parte sto già annotando dei suggerimenti: tra i narratori, Manuel Rojas, Carlos Fuentes, Salvador Garmendia, Fernando Alegría, Mario Benedetti, David Viñas, José Donoso, Juan García Ponce, Reynaldo Arenas; tra i poeti, Ramón López Velarde, Enrique Molina, Idea Vilariño, Gonzalo Rojas, Tomás Segovia, Eliseo Diego An-



tonio Cisneros, Herberto Padilla, Julia de Burgos, Rafael Cadenas, Noé Jitrik.

Ma il processo accumulativo ha avuto effetti interni più raffinati che nelle lettere. Ad esso dobbiamo la costituzione di una lingua specifica della letteratura alla quale si arrivò soltanto alla fine del secondo decennio del XX secolo, dopo infiniti tentativi, soluzioni parziali e fallimenti. Furono i poeti che per primi la articolarono, utilizzando l'apporto delle due generazioni moderniste precedenti, quando i narratori si attardavano ancora nella lingua enunciativa e logica del regionalismo. Con Ramón López Velarde, César Vallejo e Vicente Huidobro — poeti le cui voci si generarono sotto la spinta di altri poeti americani — si costituisce quella lingua specifica della letteratura, eludendo la collocazione a livello lexicografico per stabilirlo su una sintassi in tensione, in grado di divorare le parole più comuni e, allo stesso tempo, impadronirsi della realtà circostante. Quella lingua si ramificava immediatamente nelle variazioni rappresentate da Carlos Pellicer, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Nicolas Guillén, León de Greiff, Luis Palés Matos prima di risultare quella fecondatrice, praticamente la levatrice del romanzo. Perché, né Miguel Angel Asturias, né Alejo Carpentier, né Arturo Uslar Pietri, né Agustín Yáñez, né il Borges narratore sarebbero stati possibili senza questa concezione della scrittura poetica alla luce della quale essi riesaminarono l'idea di personaggio, di struttura narrativa e, di intreccio in vigore in quell'epoca.

I contatti dei principali narratori d'avanguardia con l'esperienza poetica — molti di essi sono stati poeti e narratori — furono così fondamentali per il nuovo orientamento della creazione artistica hispanoamericana che essi operarono al pari dei rapporti, molto spesso diretti, che ebbero con i surrealisti francesi. Nella Parigi di Breton, Soupault, Aragon, Desnos degli anni venti vissero Miguel Angel Asturias, Ernest Hemingway, Vicente Huidobro, E. E. Cummings, Ezra Pound, César Vallejo, Henry Miller, Alejo Carpentier. E, tuttavia, non si conobbero tra loro. Per tutti, Parigi era una festa mobile in cui entravano in contatto con una modificazione centrale della cultura planetaria che si introduceva at- 89

traverso quel meridiano ed in cui, al confronto con una realtà-altra si riincontravano con sé stessi. Si allontanava la Londra in cui era annidato Henry James; molto più lontana era la Madrid ove la scintilla dell'«ultraismo» concedeva solo una effimera attenzione al passaggio di Borges.

Questa presunta «generazione perduta» in realtà è la «generazione recuperata» dell'America ispanica, quella che si sgancia definitivamente dal complesso di marginalità in cui era andata affogando i suoi scrittori, consegnandosi ora ad un compito che si è fatto chiaro, che è il dialogo delle culture con le risposte americane al mondo moderno. Non importa quali siano l'ideologia e l'estetica, a quel compito contribuiscono tutti: Alejo Carpentier scopre che l'unica realtà del meraviglioso deve ricercarsi nell'America ispanica, e non nel mazzo di carte rimaneggiato dei surrealisti francesi; Pablo Neruda farà della terra, dei minerali e del legno americani una residenza poetica, precedente al suo reincontro con quella che lo aspettava in Macchu Picchu; Borges inventa una città mostruosa, quasi onirica; Asturias intenta il primo archetipo sociale ispanoamericano, «il signor presidente». E rimarrà ancora spazio per le figure interstiziali di quella generazione: Filisberto Hernández, Julio Garmendia, Enrique Labrador Ruiz che discendono nelle vite oscure per maneggiarle con l'umorismo, ricreando il linguaggio parlato della strada.

In quell'insieme di creatori i romanzi sono quelli che sorgono più tardivamente. Bisogna aspettare gli anni quaranta perché si accumulino, invertendo il carattere generico della creazione ispanoamericana: sembrerebbe che i romanzieri succedano ai poeti. Ma è un'impressione falsa, derivata dal fatto che finalmente sono apparsi i romanzieri. In quel periodo troviamo già una nuova generazione in marcia, quella che oggi è la guida intellettuale del continente. Dietro di essa si odono i passi affrettati di almeno altre due. Come nel verso di Amanda Berenguer: «*ellos vienen detras, como tormenta / los jovenes, los ninos, los recientes*»<sup>3</sup>.





José Martí in un affresco di Diego Rivera all'Hôtel del Prado, Città del Messico

Se si dovesse battezzare quella generazione a livello continentale, direi che è quella degli « universalisti », e se dovessi prototipizzarla mi richiamerei a due figure che, una dal sud e l'altra dal nord, condividono una stessa linea artistica ed una stessa professione. Sono Julio Cortázar e Octavio Paz, l'uno più narratore e l'altro più poeta, ma ambedue molteplici, uomini dalla totalità culturale e, nello stesso tempo, abbarbicati ad una modernità che comincia a non voler essere culturale, come stabiliva Rimbaud, e che definisce l'ansia inesauribile e tragica della ricerca, la scoperta ed il sacrificio delle forme, lo spettacolare ritorno su sé stessa per vedersi e divorarsi, sia in un poemta come *Blanco* che in un romanzo come *Rayuela*, la concezione della letteratura come avventura conoscitiva in cui ogni scoperta è una pista. L'eredità di quelli che partirono — che in essi lungi dal significare rottura fu accettazione cosciente —, i loro viaggi e permanenze ai quattro angoli del mondo — che in Cortázar e più ancora in Paz postularono un ampliamento che assorbì il pensiero orientale —, l'assunzione dell'incessante spirito di avanguardia — come cifra di una perenne gioventù artistica —, li ha posti come testa visibile di una generazione universalista e maestri della letteratura continentale. In tale limite posto all'estremità, quasi senza misura, chi li accompagna è José Lezama Lima al quale è normale che Cortázar abbia reso omaggio, percependo lo spirito iconoclasta ed universale che alitava nella sua caotica selva bibliotecaria.

Ma la funzione predominante di questa generazione corrispose ad un legame poetico e talvolta critico con la realtà ispanoamericana, ciò che chiameremmo la penetrazione nella pelle di un continente culturale per spiegarlo intimamente. La funzione parte da una drastica messa in discussione di valori sociali, ciò che ha permesso di definire questi scrittori come integranti di una generazione critica e talvolta ipercritica. Basterebbe evocare, dopo la prima narrativa di Juan Carlos Onetti, quella di José Revueltas, Ernesto Sábado, Carlos Fuentes, Mario Monteforte Toledo o Carlos Martínez Moreno in cui tutti coincisero, ossia nella demistificazione delle loro società. Ma la problematica può anch'essa essere



rivelata, benché ad un livello di maggiore complessità, nella funzione testimoniale, lirica e razionale allo stesso tempo, con cui un settore di profondi narratori relegarono zone dimenticate della cultura all'universalismo del momento, mentre evitarono che esse venissero trascinate da questo: Juan Rulfo, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos dovettero ricorrere a diversi linguaggi poetici per tradurre progetti artistici che praticamente coincidevano con altri al di fuori della cultura.

Probabilmente sono queste le radici a cui bisogna attribuire la cauta derivazione del surrealismo nell'America ispanica, al punto di affermare che è un continente surrealista, che lo è sempre stato dacché il primo spagnolo vi ha posto piede. Effettivamente, la tecnica del montaggio letterario surrealista per approssimazione di elementi dissimili ciò che un sudamericano chiamato Lautreamont designò come il fortuito avvicinamento dell'ombrello alla macchina da cucire sulla tavola di dissezione, risulta il sistema valido per descrivere un continente che dal 1492 vive su di una connessione di culture differenti, persino antitetiche, corrispondenti a livelli di sviluppo molto dissimili ed epoche storiche diverse, e che da cinquant'anni a questa parte è agitato da una violenta urbanizzazione che preme milioni di uomini provenienti da antichissime culture rurali nelle case, nelle strade e verso forme di vita puntualmente adattate secondo gli ultimi modelli delle società industriali. Prima che lo definisse Breton, era questo il surrealismo agli occhi stupiti di Nerval e Lautreamont, e così ritorna ad essere vissuto nell'America ispanica, come legge di violento contrasto e come ansia di inserimento nel meraviglioso. Così lo manifesta la sua letteratura se si tende un arco che vada dal *Señor Presidente* di Asturias sino a *Cien años de soledad* di García Márquez nel romanzo, e da *Las cosas y el delirio* di Enrique Molina sino a *Delante de la luz cantan los pájaros*, di Monte de Oca, che comprendono interi cenacoli come quello de « La Mandragora » cilena o l'incendiario « El Techo » o la « Ballena » venezuelano. Come Freud non voleva liberare ma incatenare per sempre l'inconscio, così gli scrittori ispanoamericani delle ultime generazioni poche volte maneggiano questa

materia esplosiva per inventare un ballo fosforescente nella selva americana ma per il progresso della specie, mettendo al servizio di una impresa razionale della conoscenza che è parallela e si traduce per mezzo di una struttura artistica complessa severamente costruita.

Nonostante le euforiche proposte in favore di un « realismo magico » che sorsero durante gli anni venti a carico degli scrittori d'avanguardia, e nonostante il suo perfezionamento conseguito attraverso le soluzioni di « letteratura fantastica » degli anni quaranta che ebbero il loro epicentro nella rivista « Sur » di Buenos Aires, la generazione immediatamente successiva preferiva una cauta discesa al realismo, governando le spinte irrazionali che erano risultate così prestigiose in un'epoca da Lukacs definita come culminante dell'assalto alla ragione. Tale pausa fu prefigurata dai racconti di Cortázar, se li si paragona allo schema intellettuale del precedente maestro, Borges; in quelli si vide che il meraviglioso si installava nella vita corrente e questo era « *suficientemente meraviglioso* ». Come sempre, i primi a saperlo furono i poeti degli anni quaranta, sia nella formulazione intimista che coltivavano Cintio Vitier, Eliseo Diego, Juan Cunha, César Fernández Moreno; sia nella linea individualista e drammatica con cui si allontanavano dal surrealismo Nicanor Parra, Idea Vilariño, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn; sia nell'appropriazione critica di un mondo sociale, formula adottata dalla maggioranza, in Sebastián Salazar Bondy, Mario Benedetti, Ernesto Cardenal, Roberto Fernández Retamar, Juan Gelman, Noé Jitrik, Milton Schinca; sia nel dominio delle passioni in Alberto Girri o in Jorge Gaitán Durán. Il colloquismo, il prosaismo, la lingua pulita della strada, il rifiuto della metafora, la diffidenza per le immagini, il ritmo fluente della parola; forse la poesia sopravvive? Fernández Retamar, che alambicca la poesia di oggi nella centenaria cultura poetica elaborando un prodotto dall'incessante rischio, rispose all'eterna domanda: « *che qualsiasi cosa sia possibile, questo è poesia* ».

Vicino ai poeti andavano sorgendo i narratori, segnati  
94 dall'esperienza di un decennio che assistette alla caduta suc-



cessiva dei dittatori ispanoamericani: uno dopo l'altro, Perón, Rojas Pinilla, Pérez Jiménez, Batista. Si guarderà ad essi come ad una generazione inizialmente seria che, con una libertà creativa che forse dovrebbero attribuire e di cui dovrebbero ringraziare i loro padri, reclameranno l'alveo del vecchio realismo sociale. Potremmo selezionare sei figure rappresentative che coprono il continente: Carlos Fuentes (Messico), Gabriel García Márquez (Colombia), Salvador Garmendia (Venezuela), Mario Vargas Llosa (Perù), José Donoso (Chile) e David Viñas (Argentina). Essi rappresentano la nuova letteratura dell'America ispanica e se le loro evoluzioni variate ed a volte imprevedibili, dalle improvvise svolte stilistiche (Fuentes, García Márquez) li hanno allontanati dalle prime impostazioni, nella parte centrale delle loro opere si trova la volontà di conoscere il mondo, smascherarlo e reinterpretarlo, costruirlo di nuovo. Si è potuto pensare per un momento che, d'accordo con il movimento pendolare della cultura ispanoamericana, all'universalismo degli anni quaranta corrispondeva un nuovo regionalismo installato ad un livello artistico superiore. Qualcosa del genere si è preteso di pensare con l'aggiudicazione del Premio Romulo Gallegos a Mario Vargas Llosa nel 1967: non soltanto si segnalava un romanzo eccezionale, *La casa verde*, ma si proponeva Vargas Llosa quale continuatore del ruolo regionalista di Gallegos. E, tuttavia, più significativo del territorio tematico o dell'atteggiamento realista, fu il laboratorio sperimentale nel quale entrava la maggioranza dei narratori, che si definivano così eredi di Cortázar e di Paz, di cui riconoscevano l'autorità. L'idea di Cortázar sulla necessità di operare la rivoluzione in letteratura risultava assunta a livello continentale, poiché questo si presentava come uno dei modi più nuovi — insperato — per rimpiazzare o almeno arricchire la precedente posizione che preconizzava la presenza tematica, logicamente e razionalmente utile alla rivoluzione sociale. Cosicché, sebbene si situava la letteratura ad un livello strutturale più complesso, rispondendo alla crescente esigenza del suo reale lettore, si creava un campo di tensioni nel senso di un corpo sociale che, come quello ispanoamericano, abbracci epoche e persino ere geologiche diffe-

renti, mentre vive ancora lacerato dalle proposte ideologiche. Il tono sperimentalista diventa autonomo nell'ansiosa scrittura di Elizondo; sembra dissolversi nella programmatica narrativa di Gonzáles León e raggiunge una moderata evoluzione, compenetrata dalla materia, nei racconti di Antonio Skarmeta, la promessa più recente del racconto latinoamericano. Lo stesso tono, flettendosi in armonia con i versanti culturali delle diverse regioni che consente l'unità generale ispanoamericana, guida la creazione poetica del colombiano Alvaro Mutis, dell'argentino Roberto Juarroz, del messicano Jaime Sabines.

Sono tutte state sperimentazioni di indole strutturale che rivelano le proposte sempre più complesse alle quali si trovano di fronte gli scrittori del continente e che non debbono essere confuse, come si è fatto, con soluzioni di tipo stilistico, come le definizioni di barocchismo della nuova letteratura, o di tendenza fantastica o, infine, di immersione nella ricerca linguistica. Sebbene, come spetta a qualsiasi gruppo posto al di sopra del livello delle strutture, postula automaticamente una certa elusione dalla storia, palesatasi dal 1967 (anno in cui è apparso *Cambio de piel* e *Cien años de soledad*), anno che serve da limite di partenza per una serie di creazioni narrative nuove come quelle di Manuel Puig, Germán García, Héctor Sánchez, i quali pongono visibilmente la società tra parentesi; anno, come ha ricordato David Viñas da tener presente in tutte le creazioni argentine recenti, ed in cui muore in Bolivia Che Guevara.

La data di una antologia, come quella di una prefazione, interrompe bruscamente il fluire di un fiume. Invece che alla sequenza cinematografica ci rimanda alla foto fissa. In questo caso ci offre due tra gli scrittori più giovani: Javier Heraud cui la tragica morte nella selva peruviana ha conferito un alone mitico, e Norberto Fuentes, cubano, la cui letteratura è tutto un combattimento feroce nelle *sierras* della sua isola tra l'esercito regolare ed i banditi controrivoluzionari infiltrati. In un modo o nell'altro, l'azione rivoluzionaria li accerchia, li sommerge, li ossessiona, li allucina, li condiziona. Se rileggiamo le poesie che Heraud scrisse prima di



incorporarsi alla guerriglia, vi troviamo un canto alla vita in versi semplici e tesi attraverso cui discendeva ad una memoria spoglia del mondo. Se leggiamo *Condenados de Condado* vi troveremo uno sguardo concentrato e divorato dall'azione stessa, gli oggetti e gli uomini di una pugna che, più che sociale appare, come nel suo maestro Babel, cosmogonica, perché l'intensità della scrittura e la terribile violenza delle immagini innalzano la battaglia ad una pugna mitica.

Le due foto fisse offrono il prima ed il dopo dell'esperienza dell'azione, come una anticipazione dell'incessante cataclisma rivoluzionario che ricorre l'America ispanica e che introduce brace ardente in tutta la sua letteratura.

**Angel Rama**

*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<sup>a</sup> edizione)

## I NOSTRI POETI

# déc(o)uplages

## II

Giuseppe GUGLIELMI

“sceneggiature e accoppiamenti” critici e satirici della lingua confutata nello “scrivere non scrivendo”

*Confitto nell'epoca e nel suo linguaggio, e teso spasmodicamente a uscirne, ma nell'unico modo possibile, configgendovisi ancora di più, verticalmente, Giuseppe Guglielmi è ormai uno dei poeti più maturi della generazione cresciuta durante il ventennale nerume, la guerra e la resistenza, la ricostruzione e questa eternale dopoguerrantepace. Nato a Bari quarantanove anni fa, è a Bologna che vive Guglielmi, nel fitto dell'esperienza regionale. Dopo avervi diretto una moderna biblioteca pubblica (i « modi di lettura » sono una sua pre-e post-occupazione) è oggi un funzionario di punta dello Stato Regionale italiano. Collabora al « Verri » dalla sua fondazione; fa parte (o faceva) del Gruppo 63; ha pubblicato « Essere & non avere » (Magenta, 1954) e, presso Feltrinelli, recente, l'ultimo libro di poesia « panglosse blandimentis oramentis coeteris meretriciis »... Questo l'allegato scheletrico di un poeta satirico volterriano, come lo si è indefinito. Servirà a introdurre appena questi Déc(o)uplages II (i Découplages I, sono già apparsi nell'ultimo libro feltrinelliano), miscela di découpages e couplages, di sceneggiature e accoppiamenti come si direbbe in gergo cinematografico. Ma l'avventura della lettura ri-creatrice (o ri-scrittura) comincia proprio qui, nel punto critico in cui la parole contesta la langue e dove appare l'ufania della contraddetta comunicazione imputata e solo così possibile, grazie allo « scrivere non scrivendo »...*



- 1) Una volta che ciò sia accaduto  
    quando tu parli tace  
il volto originario il sangue  
    qualunque cosa si opponga  
raggiunto ora attraverso il movimento  
    temendo che nessuno ti abbia visto  
la terra dai suoi piedi è impedita  
    la peur à oublier ses doigts à perdre  
ses yeux ora è solo  
    solo una cosa di legno e di zinco
- 2) Quando tu parli tace  
    l'interesse il prezzo del capitale monetario  
i rapporti economici sono impersonali  
    essi rappresentano in questa forma  
il potere di disporre del lavoro altrui  
    la fantasia è essenzialmente regressiva  
esiste solo in senso astratto  
    quando corpo e mente  
qualunque cosa si opponga  
    il mio io di tanto tempo fa
- 3) Batte in quel suo marmo di lettere nere  
    è una rosa  
è movimento ancora  
    si è creduto nell'esistenza di qualcosa  
ma una volta che ciò sia accaduto  
    il silenzio lo avvolge  
la sua nascita era il declino  
    lasciate che chi non lo sa  
ne faccia la prova  
    volteggiando sopra una corda
- 4) Qualunque cosa si opponga  
    che era fatto per dare uno sfondo  
i rapporti economici sono impersonali  
    proprio colui che cerca  
la sua rigida identificazione

col mal di denti e il resto  
un arbre élu par l'orage la valuta nevrotica  
al giorno d'oggi cerca solo di respirare  
siamo stati un po' tutti in Eccles Street  
la dialettica con la quale si demolisce

- 5) Uno scrivere non scrivendo  
    crollano le concezioni ordinate  
accigliati urlanti oziosi  
    un balbettio sconclusionato  
di splendida insensatezza  
    è più di una semplice parodia  
evitando per istinto il linguaggio  
    non è completa afflizione  
tappezzati di scritture illeggibili  
    un viaggiare senza punto d'arrivo
- 6) Per tutta la notte così tranquillo  
    non volendo mischiare  
le visioni improvvise  
    la condizione interiore  
rappresentano la forma più estrema  
    su vassoi laccati da esportazione a buon mercato  
io sciolto in acqua calda e zucchero  
    dal turbine del mondo  
soggetto di molte scempiaggini sentimentali  
    il linguaggio della deiezione
- 7) La follia di cercare  
    ciò che non si è mai perduto  
l'urgente desiderio di salvarsi  
    ogni tentativo di afferrare  
è solo uno stratagemma  
    non può chiamarsi vuoto o non vuoto  
una volta ancora ciò non significa  
    si andrà cercando di fuggire,  
una manifestazione dell'afferrare  
    un'ingannevole somiglianza  
**che abbiamo qui spiegata.**



Le utopiste su cui corre

Sergio FINZI

NESSUNO PUÒ SEDERSI SU UN SASSO  
E PRETENDERE DI ALZARE IL SASSO

SPAESAGGIO n. 2

SAGGIO SULLA  
RIVOLUZIONE

*Una letteratissima illetteratura*

*Inedito non inaudito, ineditibile forse, piùchedibile invece, chissaprà mai la sorte, magari già indecisa, di questa cavalcaballata attraverso le istituzioni dell'amore (collegio, famiglia, caserma, ospedale, matrimonio, parto: « istituzioni attraversando le quali il corpo evanesce ») che Sergio Finzi, se ne può essere sicuri, continua a elaborare... Questa sua « Assemblea degli angeli » è contrangelicante, si capisce, e critica i saggi che assemblatamente scrivono e leggono saggi che spiegano tutto ciò che può uscire dalle pieghe... E' un punto di passaggio (anzi non un punto: il punto non passa, ap.) dai saggi su Italo Svevo « AUT-AUT » izzati, gli studi su Fourier (non per nulla Sergio Finzi, insieme con Virginia Finzi Ghisi, sua co-autrice sovente, fa parte del gruppo utopico, non utopistico di « Utopia », l'atopica atipica ucronica ufanica rivista diretta da Mario Spinella, cui talvolta collabora anche il vice-direttore delle « Carte Segrete »), i saggi su Marx e Leibniz, attraversando la critica e gli studi cinematografici, per approdare alle banchine inquiete di « Impiccate il professore », i « Quattro quartini », « Mimesis », « Un saggio in famiglia »... Dopo questa angelica assemblea un saggio, « Democrazia e principato », e...*

*...il resto sarà presto dissilenziato: Sergio Finzi è un-che-grida sotto l'anestesia universale. E le anticipazioni qui estratte dai suoi antiangelismi (la società che si vuole angelica, senza sesso perché se no lo si discute) sono già posticipi. Se bisogna correre per restare almeno allo stesso posto, per muoversi che cosa bisogna fare?*

**Nessuno può sedersi su un sasso  
e pretendere di alzare il sasso**

La bambina bionda che seduta diritta nel suo banco col grembiule nero e il nastro azzurro ben stirato spiegò la frase di un genitore alla riunione dei genitori « i figli sono il nostro patrimonio » come se avesse voluto dire « abbiate cura, la bambina è la nostra perla », perla disse e gli occhi le luccicavano di celeste gratitudine la fronte imperlava un molle sudore invernale la pelle mai toccata da acidi corrosivi sempre tenuta indosso perché diventi più bella lontana dai bollori dell'acqua che discioglie, è figlia di John Fitzgerald Kennedy e di Papa Giovanni.

E' il prodotto pulito di un dialogo. Parlando si fanno bambine come lei. Parlando con Don Mazzi nascono un po' meno in carne ma sempre con quel fuoco tenue nello sguardo, magari dietro gli occhiali, le mani affaccendate, lo zelo come un golfino sulle spalle. Parlando con Monsignor Fiodelli si hanno bambine più rigide un po' legnose che si muovono a scatti ma sempre allegre e sempre bionde spettinate ridenti che hanno sentito nominare i celestini e si lavano spesso i genitali nell'acqua e aceto.

Io da tempo non apro più bocca per paura di generare bambine. Ne ho avute due, gracili, un po' linfatiche, ma sempre bambine, anche quando credetti mio dovere di prendere la parola alla Giornata internazionale per la protezione delle bambine randage per la questione del polmone da distribuire gratuitamente. No, dissi, non dobbiamo metterci sulla strada delle riforme che favoriscono la razionalizzazione del sistema. Me le trovai in grembo tutte e due non appena



mi sedetti con le tempie che mi dolevano (avranno pensato che il sangue mi montava alla testa) e le orecchie piene di brusio e dello scricchiolio delle vertebre cervicali scosse senza riguardo.

Nonostante i controlli più accurati e l'inasprimento della censura che ha elevato a trent'anni il limite di età per poter accedere alle sale cinematografiche dove si proiettano certi film, al termine di ogni spettacolo le maschere e le cassiere si vedono sfilare davanti un numero incredibile di bambine nuove. Sono senza biglietto, ma come fermarle, hanno un sorriso così *disarmante*. Bergman ha smesso di fare film — ne aveva già fatti 382 d'altra parte — quando ha appreso che il rapporto tra le bambine che entravano e quelle che uscivano era ormai di 2 a 7. Anche Godard ha dichiarato con la solita sicurezza in un'intervista che smetterà di girare



Filippo Panseca, Monumento effimero alla patria, 1973

film non appena il bilancio delle bambine cesserà di essere in pareggio. In realtà ha già cessato di esserlo da un pezzo ma il regista de « La chinoise » finge di niente sperando in un'inversione di tendenza. Chissà che al prossimo film non escano maschietti.

Le bambine sono gentili giocano a palla non hanno visto le brutture della guerra del fascismo del dopoguerra del dopofascismo. Per proteggerle, non sanno niente e se un bruto gli alza le sottane si chinano anche loro a guardare, lo stato ha creato un corpo speciale di chierichetti pubblici che in caso di disordini voltano il turibolo menando colpi con la catenella finché la brace non scotta le mani. Recentemente qualche brigata è stata dotata di grossi guanti di pelle nera che permettono di reggere il globo finché non diventa incandescente.

I comunisti sono in imbarazzo. A quale classe appartengono le bambine? Quale rapporto intercorre tra bambine e gran capitale? Le bambine non governano, non dirigono fabbriche, non posseggono grossi pacchetti azionari. Eppure sono nocive. Interrompono le rappresentazioni più interessanti salendo sul palcoscenico con la loro palla; disturbano le conferenze chiedendo a gran voce da bere appena l'oratore, che si è sforzato di resistere almeno fino a metà delle sue cartelle, accosta le labbra alla caraffa dell'acqua minerale. Sabotano i congressi costringendo i delegati a fare acrobazie per giungere al palco d'onore senza calpestarne qualcuna.

Insomma le bambine ostacolano il corretto funzionamento del sistema democratico che è costato il sangue di tante vittime della barbarie nazifascista.

*Le bambine sono il popolo di Dio*

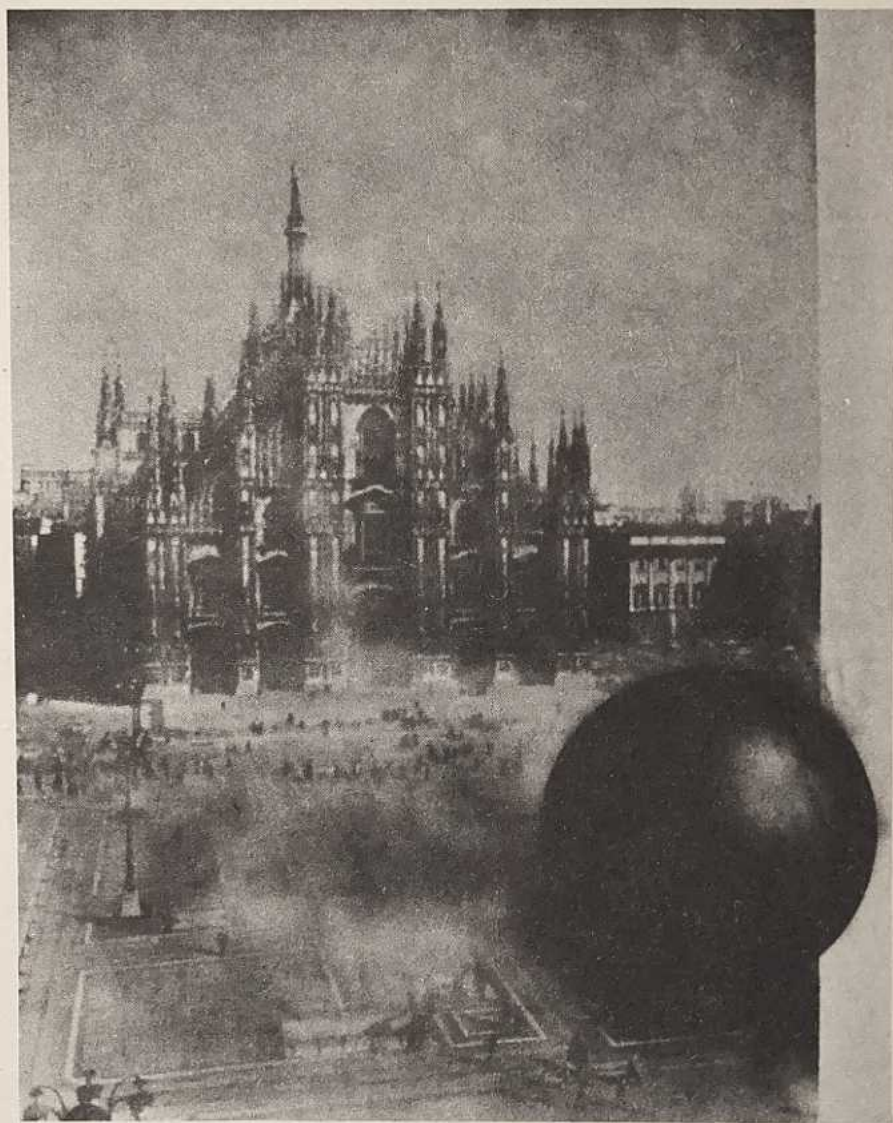
*Le bambine sono il concilio*

*Non si può usare violenza alle bambine*

*Non si può parlare con le bambine*

104 *Perché nascerebbero altre bambine*





*Filippo Panseca, Monumento effimero a Milano, 1972*

## Spaesaggio n. 2

Il medico di guardia mi dà un piccolo schiaffo per impedirmi di soffocare, ero già viola.

Sono le cinque, giù dal letto per l'alzabandiera. Ancora tre mesi e poi a casa, a casa.

Irrompono le inservienti, chissà perché le inservienti sono più brutte delle infermiere, mi afferrano per i piedi e le ascelle, rimango sospeso così mentre in fretta mi tendono di sotto il lenzuolo pulito.

« Ehi recluta, dove credi di essere? La signorina porta la camicia, eh? »

« Nella caserma il giovane militare troverà un mondo ed avrà il suo primo, vero incontro con la società che comporterà un radicale cambiamento di vita, di abitudini, di ambiente, di rapporti individuali e sociali. »

Le infermiere invece hanno un'aria così femminile, ma neanche loro però si accorgono che sei un uomo.

Il caporale ha ragione, per la camicia voglio dire. Con la camicia, la cura non può riuscire. Ci sono degli ammalati che si fanno portare bottiglie di nascosto, e le tengono sotto il cuscino. Non diventeranno mai uomini. Ancora sei mesi, poi a casa, a casa.

Dal letto scivolo sulla barella, sono spinto fuori dalla camera urto contro tutti gli spigoli, la barella scivola lungo il corridoio e mi sbircio intorno. Sulle panche uomini e donne mi stanno a guardare, parlano e mangiano biscotti. Il corridoio è in pendio, arrivo di corsa contro l'ascensore, ci sbatto contro, ma poi le porte si aprono. Fuori



urla il portavoce del Servizio Pubblica Informazione del Ministero della Difesa:

« L'arrivo al CAR aprirà le porte di un nuovo periodo di vita che dovrà essere altamente istruttivo e ricco di indicazioni. »

2° piano, 1° piano, piano terra, sotterraneo, le porte si spalancano, di sotto mi sostituiscono la barella con un altro lettino. « E' già in coma? » « Non ancora, non ancora. »



*Filippo Panseca, Monumento effimero alle rivoluzioni, 1973*

Otto mesi, ancora otto mesi e poi a casa, a casa. In bocca ho il termometro, inutile parlare, sorrido col naso al dottore che si china, vorrei vedere che febbre ho, ma d'autorità il termometro mi viene strappato. « Il novizio si pone nelle mani del Padre Maestro per essere da lui plasmato come molle cera secondo il divino modello. » Il professore mi ha detto bravo passando, se continui così vincerai la tua battaglia. Sopra il bianco dell'occhio vedo file di bottigliette sullo scaffale e un ferro d'argento sopra la mia testa.

« Ogni giorno nell'orazione rinnoverò il proponimento di voler attendere all'abnegazione della propria volontà, del proprio giudizio e passioni in tutte le occasioni, in cose benché minime, contrariando sempre l'amor proprio e stando di continuo col coltello della mortificazione alla mano per troncar via tutti gli attacchi », ah, ma è solo l'ago del penthotal, piano piano mi distendo, un senso di benessere e di felicità, credo che il professore mi abbia preso in simpatia, 'al mio compagno di stanza non ha mai messo la mano sulla spalla. Vivere abbandonato nelle braccia della Divina Provvidenza, non fa nemmeno male farsi tagliare la gola.

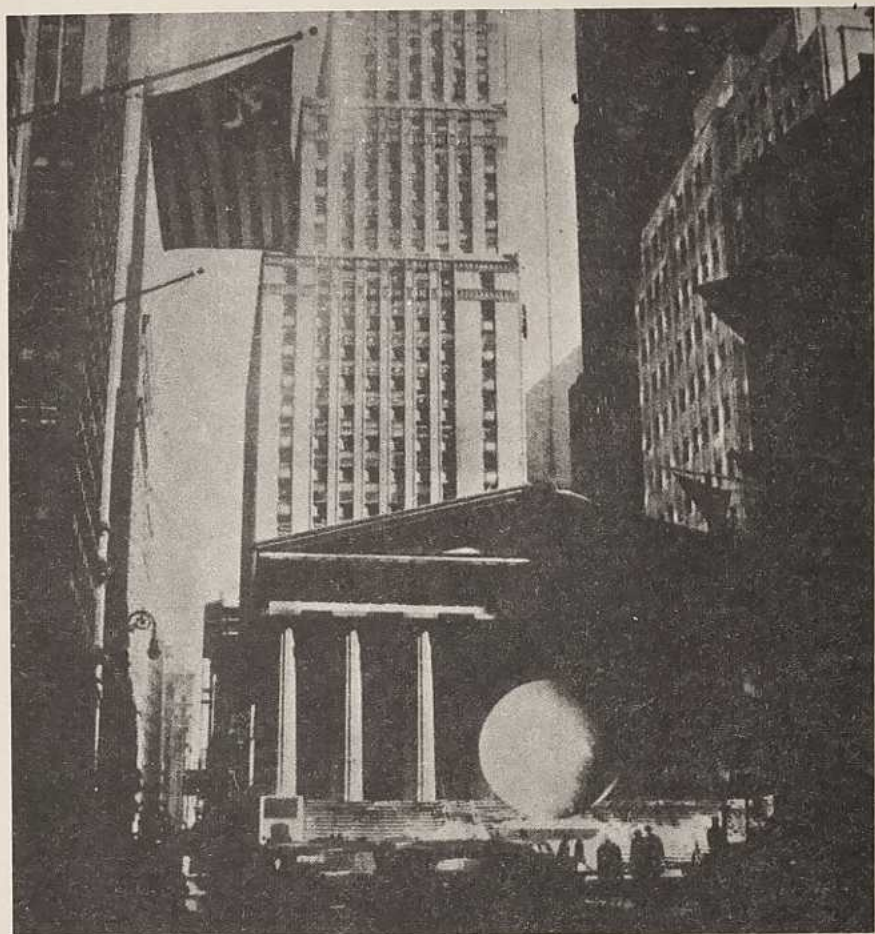
Dodici mesi, dodici mesi, poi mi mandano a casa. Non avrò più tante cure. Dicono che non inghiottisco abbastanza in fretta, e dire che prometteva così bene. Rimpiango il penthotal, ma la camera è tiepida, mi cambiano di sotto il lenzuolo.

« Multiforme ed efficace è l'attività che l'Ufficio Benessere sviluppa perché sia curata la parte ricreativa. Molto si fa perciò per il benessere del soldato. »

Prima dell'offensiva il capitano ordinò che a ogni soldato fosse data una doppia razione di grappa.

Urrah per il capitano! Ricordo: i raggi. Il superiore che ordina e comanda rappresenta la legge superiore, le carte si ordinano sui banchi, le macchine da scrivere vanno tutte più in fretta. Prima della battaglia il capitano passa in rivista i suoi soldati e li esorta a farsi onore. Nella luce del crepuscolo gli sembrò che i suoi uomini fossero diventati trasparenti. Le loro ossa sospese come l'alberatura di





*Filippo Panseca, Monumento effimero agli USA, 1973*

un galeone spagnolo affondato da secoli. Doppia razione di grappa. Morire al mondo, alle creature, a se medesimo e a tutto ciò che non è Dio. Ricordo: la suora mi ha regalato un rosario. Il clistere. Tutto è passato senza che me ne accorgessi. Tra il me stesso di ieri, raggi rosario clistere, e il me stesso di oggi, alcool bassavoce bianco, il vuoto o la guerra mondiale.

Dio è buono. Diciotto mesi sono passati in un lampo. 109

## Saggio sulla rivoluzione

22 ottobre 1785. Nella sua cella alla Bastiglia il Marchese De Sade sta scrivendo le 120 giornate di Sodoma. Il tempo incalza e nella seconda parte la narrazione diventa schema. I foglietti si accumulano uno dopo l'altro, ma il tempo diminuisce, la descrizione delle violenze e delle torture accuratamente predisposte nel calendario di un festino dal Duca di Blangis, dal Vescovo di X<sup>oo</sup>, dal Presidente Curval « pilastro della società » e dal finanziere Durcet, finisce col lasciare il posto a uno scarso elenco. Seconda tortura, terza, quarta... « Con ciò Desgranges termina le sue narrazioni; viene subito acclamata, congratolata, ecc... » La fine si avvicina. « E così viene fatto un elenco da cui appare che al presente le seguenti vittime sono già state sacrificate »: 3, 4, 2, 1, totale 10 (al 1° marzo); durante il mese 20, da cui risulta che 30 furono immolati e 16 torneranno a Parigi. Bilancio finale: totale 46 meno 16 uguale a 30, il conto torna. Ma si convocano gli stati generali, la Bastiglia è presa d'assalto, Sade incita la folla spargendo al vento gli ultimi foglietti. Sade, l'unico prigioniero che ci sia alla Bastiglia. Non è logico prendere proprio la Bastiglia che è quasi vuota. Infatti da questa illogicità incomincia la Rivoluzione.

Finché ragioniamo siamo nella trappola delle cause e degli effetti da cui non si sfugge, e la rivoluzione è impossibile. La rivoluzione è impossibile perché facciamo un calcolo, e ci risulta per forza che le violenze della Rivoluzione sono superiori e più gravi delle violenze presenti,





*Filippo Panseca, Monumento effimero agli USA, 1973*

perché la matematica fa parte del sistema borghese. Ci vuole il pazzo Sade che grida che la crudeltà è l'ordine e che si sporge dalla Bastiglia vuota per urlare « qui si sgozzano i prigionieri ». E' la realtà che appare al di là della logica: la Rivoluzione può incominciare.

Può incominciare dal mite Marat che ha un animo roussoiano e non fa conti sugli uomini perché l'uomo può salvarsi solo così. Può incominciare dall'incoerente Saint-Just che sobilla le masse e non è capace di scendere in piazza. Può incominciare quando si rinuncia a cercare un'ennesima mediazione tra le forze occulte del proprio ordine morale e tutti i fatti che accadono, quando in nome della perfezione si smette di cercare che l'inizio sia la soluzione delle contraddizioni.

Quello che fa scoppiare la Rivoluzione è il tempo che manca nell'esaurire il catalogo delle sevizie perché la rivoluzione sta per arrivare. La rivoluzione sta nel rovesciare i 111

rapporti tra la prefazione e il saggio: la prefazione può essere lunga, ma che il saggio sia breve. E' inutile cercare di convincere con le spiegazioni, se si tace a Firenze si grida a Battipaglia, se siamo sul podio non possiamo essere sotto il podio. La prefazione è lo sforzo di fissare, di fissare a lungo la realtà perché si sa che si dimentica, lo sforzo per

## PANSECA AL LETTORE

Il tipo di intervento nel paesaggio urbano di grandi o piccole metropoli, è di sostituzione di simboli, di monumenti con dei simboli o monumenti fotodegradabili che dopo aver trasformato lo stesso paesaggio spariscono per lasciare lo spazio come era prima dell'intervento.

la sostituzione e la disgregazione di parecchi simboli come puoi vedere è molto oculata a parigi ho eliminato l'arco di trionfo con un monumento effimero al trionfo a new jork ho sostituito george washington davanti il palazzo della borsa cambiando anche la bandiera usa; dentro il pentagono a washington ho fatto nascere una sfera fotodegradabile di mt 30 trenta a roma ho sostituito vittorio emanuele sull'altare della patria ecc.

la velocità di decomposizione delle opere è proporzionale allo spessore del materiale usato ed avviene per opera delle radiazioni ultraviolette presenti nello spettro solare.

non è necessario che il materiale venga esposto alla luce diretta del sole dato che oltre il 50% della quantità di radiazioni ultraviolette che giungono sulla terra proviene dal cielo piuttosto che dalla stella del nostro sistema.

di conseguenza anche in una zona d'ombra all'esterno l'opera subisce la sua decomposizione, e lo spazio fisico che prima era da questa occupato può essere utilizzato per altri interventi periodici e non definitivi sia artistici che di ordine sociale.

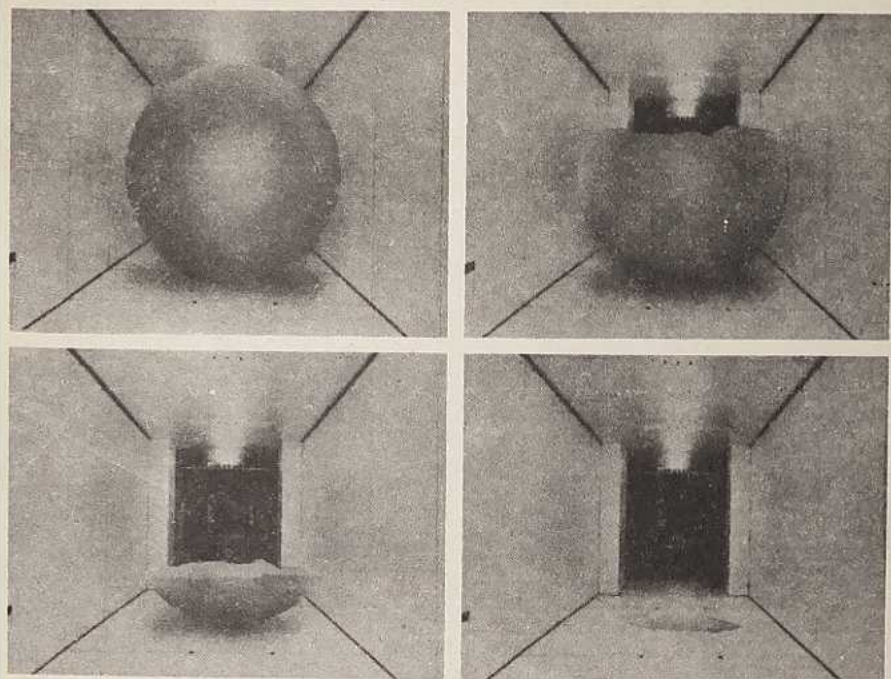
l'estinguersi di monumenti potrebbe creare nel tessuto urbano degli spazi per parchi di giochi per bimbi o la ricostituzione di zone di verde per un equilibrio ecologico che è già venuto a mancare.

la decomposizione di opere d'arte già in musei darebbe degli spazi fisici liberi per nuove opere di altri artisti mentre le prime potrebbero essere conservate solo nelle riproduzioni.

anche collezionisti privati sostituirebbero le opere decomposte con nuove dello stesso o di altri artisti.

FILIPPO PANSECA





*Filippo Panseca, Monumento effimero all'arte, 1973*

vedere che nella realtà non c'è angelismo e che l'angelismo non è realtà. Nella prefazione si galleggia, nel saggio si affonda. Il saggio è la ricerca della ragion sufficiente che garantisce l'ordine, tutto verrà spiegato, basta che facciate un attimo di silenzio, e vi verranno date tutte le spiegazioni, il brusio si accresce, ragioniamo, ragioniamo. E il passaggio è dal nostro pensiero, in cui capiamo con lucidità, alla nostra vita in cui ci riconvinciamo che il mondo è solido, che l'uomo esiste e nasce dal buon senso.

Bisogna battere noi stessi sul tempo delle nostre origini: se penso troppo alla mamma mi commuovo e penso che è buona e che ha sofferto, se passo tre anni a contestarla le dico « amica mia », e le faccio posto nel mio letto. 113

Razionalizzazione del sistema. Ma la mamma è come Rosemary, che accetta per figlio anche il diavolo pur di continuare ad essere mamma. « Roberto, in nome del cielo, abbi il senso delle proporzioni! »

Ho perso il senso delle proporzioni, ho perso il senso del reale, confondo l'origine con il peccato, guardo l'inizio e grido la fine. Ma sì, senti, oggi rovesciamo i rapporti, io sarò la donna e tu sarai l'uomo, oggi tu nascerai da me e io ti taglierò la testa. Prendi e traduci, sergente Kirsh: cadono le teste a mille a mille e le suore passeggiano sul campo, non c'è conto per le teste, e le suore sgranano adagio le centocinquanta avemaria sul campo dei martiri scoperto. La vera violenza è quella che i conti li tiene, e il Terrore è niente, al confronto. Rapido come il baleno, fuori di casa, l'urto, il dolore, lo scoprirsi un corpo in fondo all'autostrada, ma più veloce del treno, come il vento sparpaglia i foglietti di Sade, mille immagini di noi controverse gettiamo contro ogni logica elementare. In un lampo, ritorna ciò che attendiamo, il divino marchese sul carro di fuoco mostra i registri dei conti già fatti: il saggio che spiega davvero è il grido che ritrova il suo male sotto la soluzione dell'anestesia totale.

Filippo Panseca è nato a Palermo nel 1940.

Dal 1964 al 1967 ha insegnato figura e ornato modellato presso il liceo artistico di Palermo.

Dal 1960 ha partecipato a numerose rassegne nazionali ed internazionali d'arte, in Italia e all'estero.

Lavora a Milano e a Roma.

mostre personali:

1962 Galleria Il Chiodo, Palermo; 1963 Galleria Il Chiodo, Palermo; 1964 Galleria La Secchia, Modena; Galleria Il Paladino, Palermo; Galleria Viotti, Torino; 1965 Azienda Turismo, Monreale; Circolo Rinascita, Agrigento; 1966 Galleria Il Paladino, Palermo; Galleria Biblos, Cagliari; Galleria Il Cenobio, Milano; Galleria Il Centro, Torino; Galleria La Luna, Perugia; 1967 Galleria Ferrari, Verona; Galleria Numero, Venezia; Galleria Solaria, Milano; 1969 Galleria dell'Obelisco, Roma; Modern Arte Agency Napoli; 1970 Galleria Apollinaire, Milano; 1971 Galleria dell'Obelisco, Roma; Galleria Apollinaire, Milano; 1972 Galleria Bon à Tirer Milano, Studio La Città, Verona.



Una narratrice di Puglia

*Rina* DURANTE

# ROMANZA

Un racconto

(con dizionarietto)

*Rina Durante è una narratrice militante, molto nota fra gli scrittori del Sindacato e, soprattutto, fra i lavoratori pugliesi. E' stata per due anni segretaria della Sezione regionale pugliese del Sindacato Nazionale Scrittori e quest'anno, eletta al Consiglio Generale dell'XI Congresso del SNS, è stata dal Consiglio eletta anche nella Segreteria nazionale. Milizia letteraria, dunque, e impegno politico-culturale. La sua narrativa, del resto, testimonia efficacemente questa interezza. Linguaggio "basso" e "ricco" "parlato" e letteratissimo. Nessuna linguisticheeria ma un dizionarietto in fondo, a dimostrare i divorzi storici tra letto e scritto... In somma una nuova "raccontatrice" del nazional-mezzogiorno: una promessa già mantenuta...*

Sempre verso le due del pomeriggio arrivano certe signore come in un vecchio quadro: alto il petto e slanciato l'arco dei capelli neri, il profilo marcato. Non le guardo mai in faccia, ma so come sono. Una ha il naso sottile e bianco, i sopraccigli lucidi, indovino che ha lo sguardo da febbricitante. Vedo solo però il suo piede uscire dalla scarpa di nappa grigia e posarsi sul giornale. Un piede, come dire, assai incerto e vergognoso, forse per via di certi duri che deformano la calza, è un vero peccato perché è una calza di qualità. Io me ne intendo, come calzolaio metto molta attenzione a questi particolari. Come calzolaio non calzolaio avrei voluto essere ma violinista. Ho sentimento da vendere, e quando ero bambino vidi un film di un violinista che era pure un delinquente comune e quando entrava nelle camere delle signore, lasciandosi cadere dal cornicione sui balconi, ma calettandosi con tanta precisione che mai gli accadeva di precipitare sul marciapiede o di rompersi l'osso sacro sulla ringhiera, mentre rubava i gioielli, la donna accendeva di colpo la luce e lui di colpo schiudeva un certo sorriso. Dopo, la donna strisciava ai suoi piedi fino a casa sua, lui la metteva su una sedia, le faceva mettere le mani alle orecchie e poi, zac!, di colpo le diceva: pronti! Lei si girava, poverina, ed ecco che lui non era più solo un ladro, ma anche un violinista.

Un'altra volta m'accadde di pensare a questo film e di comperare un violino. Questo bellissimo violino si fessurò subito nelle mie mani (credo perché c'era in esse il seme del calzolaio che sarei diventato, e nessuno ha ancora spiegato quale nesso vi sia tra il calzolaio e lo strumento musicale, giacché sono molti i calzolai che tengono uno strumento musicale appeso nella botteguccia che puzza sempre di piedi, peccato!) perché era tempo di guerra e le cose di quel tempo andavano a pezzi così, a volte anche da sole. Cercai dapprima di suonarlo con l'archetto, ma poi presi a suonarlo come un mandolino, e andò meglio. Cercai subito di mettere insieme una specie di romanza per una ragazza che abitava in una corte che aveva un nome curioso. La sera andai a  
116 suonare nella corte dei Bombò, ma uscì una vecchia che bat-



teva il marito e lo teneva sempre coricato perché nessuno s'accorgesse che lo batteva, e pure spandeva stracci al posto di lenzuoli, dicendo ai vicini che lui aveva gli attacchi durante i quali stracciava i lenzuoli, per scusarsi.

Andai a mettermi sotto gli stracci a suonare per la ragazza e allora la vecchia si arrabbiò, dicendo che ero lì per spiare i suoi stracci, per vedere se erano veramente stracci o puramente lenzuoli stracciati. Non feci in tempo a suonare tutta la romanza e neppure a vedere la ragazza affacciata alla finestra.

— Toh, che razza di strumento suona, quello! — disse qualcuno fra i rampicanti alle mie spalle, che era poi la ragazza. Già la vecchia si era interposta tra i rampicanti e gli stracci e, della ragazza, nulla.

Riuscii però a rivederla un giorno proprio nella mia bottega.

— Che unghie lunghe avete! — disse — Perché?

— Così — dissi.

— E' brutto — disse — Al vostro posto me le taglierei subito.

Con le unghie tagliate preparai un'altra romanza che avevo sentito da qualche parte. Era molto bella. Mentre che la suonavo, tutto accorto a non sbagliare una nota, con le corde che mi segnavano i polpastrelli e la cicca tra le labbra, ecco s'affaccia la ragazza, proprio lei. Si mette a ridere e mi indica gli stracci. Salgo qualche scalino, sembrandomi che mi voglia parlare.

Poi di nuovo la vecchia che dice alla vicina:

— Attacchi nervini.

— E tu fagli un'altra di quelle iniezioni — risponde la vicina.

Dice: — Ti sei tagliate le unghie?

Mi lascio penzolare il violino sul petto e mostro le dita.

— Ah, bene, bene! — fa la ragazza. Poi pigramente si sbottona la vestaglia, e appare il principio del seno. Sorride. A questo punto mi passa davanti una signora zoppa con gli occhiali, che tiene in mano una bottiglietta coi calcoli di Cappuggi sotto spirito, che dice:

— E' morto, solo come un cane, ma io telefono a don Nicola.

— Chi? — dice subito un venditore di rucole — Il poeta?

La signora zoppa entra nel portoncino verde e subito qualcuno dice:

— Povero Cappuggi, pensare che aveva vinto pure un premio per una novella...

— Quando? — chiede la ragazza alla vecchia.

E la vecchia:

— Tanto tempo fa.

— Perché è morto in ospedale?

E la vecchia:

— Perché non aveva soldi.

— Ma perché in corsia?

E la vecchia:

— Perché erano poveri.

S'affaccia la signora zoppa dall'alto e dice:

— Vado in casa della signora Sisina e telefono a don Nicola.

Si sente poco dopo la sua voce che grida al telefono:

— Non è giusto, don Nicola, non è vero?, non è giusto che stia al cimitero dietro altri dieci morti poveri. No, don Nicola, non poveri morti, morti poveri.

La sua voce grida, ma è supplice:

— No, don Nicola, non poveri morti, morti poveri... non è giusto che stia solo quando lo chiudono, quando lo saldano, quando lo piombano, quando...

La ragazza s'affaccia di nuovo, abbottonandosi la vestaglia e dice:

— Non è la moglie; la moglie vera è morta di crepacuore.

Si ritira dietro gli stracci per riaffacciarsi poco dopo e dice:

— Lui aveva tanti amici scrittori, però da un po' di tempo non usciva più.

— Ah! — dico.

Di nuovo la voce della signora zoppa come se parlasse  
118 ancora al telefono:



— Non ti dispiacere, donna Sisina, ma vorrei qualche foglia di limone per fargli il cuscino.

— Ma come? — faccio.

E la ragazza:

— Si vede che non gliel'ha potuto fare stanotte, il cuscino di foglie di limone.

Poi la voce della signora zoppa:

— Come un cane, solo, e neppure che venisse mia sorella da Taranto...

— Sarà vero? — chiedo alla ragazza.

— Cosa? — fa lei.

— Che è morta di crepacuore?

La ragazza si sbottona con indifferenza la vestaglia sul petto, dice, con indifferenza:

— Non lo sai che si muore di crepacuore?

Ora, con le unghie tagliate e il violino che si era fessurato irreparabilmente, preparai la romanza triste che avevo sentito nel film del violinista-ladro che adesso che mi ricordo s'intitolava proprio così: « Il violinista-ladro ».

La sera eccomi di nuovo nel vicolo dei Bombò. Un po' mi vergognavo a suonare in piedi sugli scalini che ci avevano proprio a picco uno scolo d'acqua che scendeva dal ballatoio dove sempre s'affacciava la vecchia.

Poi la vecchia s'affacciò nel mezzo della romanza triste per dire:

— Giovinotto, ora basta con questa lagna ché ci ho il marito cogli attacchi.

Subito sbucò tra gli stracci la ragazza.

— Ti sono cresciute le unghie? — chiese la ragazza.

E la vecchia:

— Non si può essere padroni della strada, non si può.

E io:

— Ah! Gliel'ha fatto?

E la ragazza:

Sì, gliel'ha portato al cimitero.

E io:

— L'ha avuto il permesso?

E la ragazza:

— Sì, l'ha avuto.

Poi non so cosa ha detto la vecchia alla ragazza, che questa s'è subito ritirata in casa e di lì a poco ho risentito la voce della vecchia in un cutrubbo:

— Gesù, che calcoli grossi, e come sono verdini!

E la voce della ragazza:

— Non sono verdini: è l'alcool che li fa verdini.

Poi ancora la voce della zoppa:

— Non è giusto che lo seppelliscano dopo tanti giorni, non è giusto.

Così dalla voce mi sono ricordato che aveva gli occhiali di metallo, e ha chiesto alla ragazza:

— E' una bidella?

E la vecchia:

— Ma è proprio vero che non si è padroni più di niente in questa corte?

E la ragazza:

— Come hai fatto a indovinare? Lo sapevi già?

E io:

— Oh no!

E la vecchia:

— Ma guarda se è cosa che non si può più stendere nemmeno i lenzuoli ad asciugare.

Poi ecco è uscita la zoppa, con un fazzoletto in testa che la faceva più bidella.

— Dai, attacca ora! — ha detto la ragazza, e s'è sporta con le palle del petto sul davanzale, e s'è lentamente sbottonato un bottone della vestaglia. La vecchia era rientrata finalmente. Ho attaccato subito le prime note, ma la prima è venuta alta e la seconda meno, la terza è stata un rantolo, la quarta un lamento gobbo.

— Che strano! — ho sospirato, lasciando cadere le mani e alzando lo sguardo alla ragazza. Ma lei non c'era più.

E' venuta la ragazza alla bottega, di sera tardi.

— Vado a ballare — ha annunciato.

— Davvero? — ho detto.

— No — ha detto, e s'è messa a ridere.

— Perché no?

S'è messa a ridere più forte, ha fatto una mezza piroetta



ed è uscita. Sarà andata a ballare, ho pensato. Invece più tardi sono andato nel vicolo e lei era lì, affacciata tra gli stracci della vecchiaia.

— E donna Sisina? — ho chiesto. Lei zitta.

— E la signora zoppa? — ho chiesto.

Lei zitta.

— E Cappuggi?

A un tratto la ragazza ha chiesto:

— Sei andato tu al cimitero?

— Io? A questo di Lecce? No, mai.

— E dove, allora?

— A quello di Cocumola sono andato.

— Cosa c'è scritto sulla porta?

— Pace alle umane ossa.

— Te lo ricordi così bene?

— Sì.

— E le unghie? Ti sono ricresciute?

— Sì, ma le taglio. Adesso le taglio sempre.

— Ah! — ha riso la ragazza e s'è infilata la mano nel petto.

Sono risuonati passi in fondo al vicolo: era il venditore di rucule.

— Dai, attacca ora. — ha detto la ragazza.

Ho preso dolcemente a pizzicare il violino. Ho preso le note giuste, ero tutto soddisfatto, quando l'uomo delle rucule si è avvicinato, di botto ha messo la grossa mano sulle corde e ha detto:

— Lo sai che è morto il poeta? — con aria di solenne rimprovero.

— Sì ho balbettato.

— Non si può essere padroni di casa propria — ha strilato la vecchiaia.

E la vicina:

— Ha lasciato tanti libri. Ha detto che la zoppa glieli pubblicherà fra qualche anno.

E l'uomo delle rucule:

— Era bravo, aveva vinto il premio.

E la vecchiaia:

— Era rimasto però solo, da tanti anni.

E la ragazza:

— E' ancora lì al cimitero, che non arrivano a seppellirli tutti, questi poveri.

E la zoppa:

— Non è giusto, però, lui che era scrittore, che ha fatto tanti libri, che era intelligente, che ha detto:

— Qui dentro c'è tutta la verità, da farli saltare all'aria.

Il venditore di rucule entra nel portoncino verde. La vecchia raccoglie uno degli stracci e si ritira. La ragazza apre uno dei suoi smaglianti sorrisi e dice:

— Che vuoi, insomma? Suoni o non suoni questa tua musica triste?

— E' triste? — domando preoccupato.

— Sì, è triste, dice la ragazza, e si sbottona la vestaglia, si passa una mano sul collo svogliatamente, infila le dita tra i capelli, schiude le labbra sui denti luccicanti.

— Più che triste è senza scampo — dice.

— Più che senza scampo è senza senso — dico.

— Più che senza senso è senza unghie. Perché ti sei tagliate le unghie?

Intravedo la sua gola bianca di luna.

— Quanti anni hai? — chiedo.

— Venti — risponde, e poi chiede:

— Perché non suoni il violino come si suona? Perché non suoni come suonano i cristiani? Perché non suoni davvero? Avanti, cosa aspetti? Suonala dunque, questa famosa canzone.

Acchiappo il violino e mi piazzo colle spalle al muro, ben saldo sulle gambe aperte.

Esce una prima nota di mandola, quasi pianto, poi una seconda più dolce che sale per il ballatoio. E' proprio la romanza del film.

La ragazza è immobile adesso; il suo viso sta fermo accanto agli stracci; sembra ascoltare con serietà.

Appare la signora zoppa cogli occhiali, con l'uomo delle rucule. Appare, dietro, la vecchia cogli stracci in mano.

Appare anche la ragazza, senza vestaglia, con un gonnellino a quadri e le scarpe in mano. Appare donna Sisina.



— Mamma mia, che serata per andare da Cappuggi! —  
Sospira la ragazza, passandomi accanto.

Si ferma, chiede:

— Farai il calzolaio per tutta la vita?

Il suo viso è dolce, rilassato. Sparito il seno enorme del davanzale.

— Sai che diceva Cappuggi? — dice.

— No, che diceva?

— Che non serve niente di niente.

— Tu sai queste cose?

— So tante altre cose — sorride la ragazza.

E la vecchia in fondo al vicolo:

— Non si è più padroni di niente, non si è.

La ragazza, che si è nel frattempo rimesse le scarpe, guarda prima la vecchia, poi me, poi il violino. Dice sospirando:

— Sarà per la prossima volta — e si mette a correre verso il gruppo.

Così, senza pensarci sopra, mi metto a seguire la ragazza che cammina edesso con aria solenne, un velo nero sulla testa, le gambe non proprio dritte alla ricerca del passo più lento sull'acciottolato del vicoletto. Si svolta per un secondo più stretto vicolo color limone, per via dei raggi ormai perduti del sole che filtra attraverso un folto gruppo di salici in alto, proprio sulla nostra testa. Ecco un paio di tristissimi occhi, rotondi, pieni di un'affamata allegria, sbucare le foglie di un capitello.

La zoppa alza lo sguardo e sospira:

— Quando lui vinse il premio la città lo prese a mozichi.

E la vecchia:

— Cose che capitano ai vivi.

— Allora lui pensò di mettere un'altra firma.

E il venditore di rucule:

— Che nome mise?

— Friz si firmò. Si firmò tedesco.

— Fu una bella pensata. — Osserva ammirata la vecchia.

— Sì, ma... — dice la zoppa.

— Cosa: ma? — chiede ansiosa la vicina.

— Ma... — fa la zoppa guardando tutti con rassegnata diffidenza — ...lo scoprirono!

La vecchia striscia senza ragione lungo il muro parlato della chiesa, e n'esce un ciuffo di erbe che prima non c'era.

— Toh! — fa donna Sisina.

— Non si parla — dice il venditore di rucule — quando si va ai morti.

Escono due onesti bevitori da una cantina chiamata Lucia; ci guardano e, dall'aria, si tolgono il cappello. Poi istintivamente compare un monsignore.

Mi si pianta davanti e dice, più con lo stomaco che con la bocca:

— Sono Nicola, quello che tu dicesti ch'era morto.

— Ma che fa quello? — sussurra contrariata la vicina.

— Sì, mi ricordo, — dico — don Nicola Venieri, quello di Cocumola, quello dei marangi mari, quello che ci aveva sempre le paralisi.

— Appunto. Piccole paralisi alla bocca.

Cerco di camminare e lui non mi si stacca e fa qualche passo indietro, dicendo:

— Perché dicesti che ero morto?

— Perché quella sera era tardi. Per dire qualcosa a mia madre.

— Bella scusa dire che ero morto, quando ero vivo!

Don Nicola si scosta finalmente, guardando di traverso il violino. Cominciamo a salire per una stradina ripida, zigzag per certi cunicoli pieni di tubi, e la vecchia spinge don Nicola che s'è tutto rattratto adesso come un ragno caduto nel braciere, e la ragazza è in testa al corteo, che pare disinvoltata e felice in mezzo a quello squallore di tubi. Ci gronda pure un liquame di conserve, e la vecchia dice allegra:

— Non è poi questo squallore il fuci-fuci. Anche mia madre ebbe il fuci-fuci, anche, ricordo, mio nonno.

— Ehi! Tuo nonno... — dice la vicina.

— Perché? — brontola la vecchia, offesa — non posso



Ci troviamo dentro un vicolo cieco, o piuttosto un'inse-  
natura di tufi, con certi gradini larghi che somigliano a ter-  
razzi che portano a una pala d'altare del tempo della grande  
guerra. La madonna ha un manto con certe fedine bluastre  
che la fanno stare sugli attenti; dietro c'è uno scolo di acque  
grigie che grondano, sembra, da un palazzo di conti, con  
certi rampicanti pretenziosi e un manifesto giallo e ormai  
crepitante in cui si legge solo la parola « mamma ». La ra-  
gazza mi cerca, dolente. Cerco di andarle vicino ma inciampo  
nel monsignore. Il violino ha un gemito di gatto. La ragazza  
soffoca una risatina che dà molto ai nervi alla zoppa, sembra.

— Anche mio padre — fa, trasognato, il venditore di  
rucule — ebbe il suo fuci-fuci.

— Non è poi questo squallore — insiste la vecchia.

— No, — conferma il venditore — non è poi tanto  
squallido.

Si guarda intorno in cerca di consensi, poi ripete tra sé:

— Non è poi tanto squallido.

Ce ne andiamo ormai per certe vie larghe. Il monsignore  
ha un curioso modo di inciampare nei gradini delle case. Egli  
dice:

— Ti ricordi di quella volta a Cocumola, nel giardino  
della parrocchia, che venne l'avvocato di Roma con tanto  
di moglie, e mia sorella Celeste che lo aspettava, ti ricordi?

— Oh, sì! Ricordo pure quando seduti ai capi della  
cassa, lei di qua, assente e leggera, lui di là le scriveva poe-  
sie, guardandola con gli occhi pisciati...

Il monsignore mi guarda brutto.

...e lei cantava: « Rosa, tu di Malaga sei, splendido fior,  
nido d'amor », e mentre che cantava scopriva le gengive e  
somiigliava proprio a un cavallo quando beve...

Il monsignore si raddrizza tutto, con un'aria di rim-  
provero.

— ...E le scriveva pure lettere lunghe sei o sette fogli,  
tutte piene di edere, verdi, gialle, turchine. E lei che ci  
aveva proprio un passato di edere, e da piccola aveva edere  
in giardino, edere nei libri, edere nelle fotografie ormai sbia-  
dite, lei fu subito assorbita da quelle sue fatue vegetazioni. 125

— Ti ricordi anche il giardino con marangi mari?

— Sì che mi ricordo: in giardino, quel pomeriggio che lui stava con la donna di Roma, dall'altra parte del muro a prendere il primo fresco paesano, e io mi misi a cantare: « Tu sei l'amor che non si oblia, paesanella mia, paesanella mia ». E lei, che già ci aveva le occhiaie, e le erano spuntate lì per lì le rughe dell'attesa vana, e tutta lei era ridiventata la vecchia zitella che sempre era stata, mi disse, con un principio di sorriso (chissà dove): Canta, canta...

Mi disse canta, canta, che l'aria era già piena di rosmarini, e le scaglie della cupola scintillavano al sole, e venivano folate di pane fresco dal forno della Tomasina.

« Oh, quanto è vecchio questo paese! — sospirò l'avvocato di là dal muro — Dicono millecento, millequattro, dicono anche più antico. Guarda i merli, le mensolette, guarda i cortili di pietra leccese... ».

E la signorina Celeste strinse i musì, mi conficcò le unghie nella mano e disse:

— Come parla polito... è lui!

Di là dal muro giunse poi la voce della forestiera:

— Com'è vuoto, com'è silenzioso questo paese: non succede mai nulla!...

La signorina Celeste mi dette un'altra fitta colle unghie, slargò le pinne del naso che pareva l'avesse presa il male di santo Donato.

— Michelino, — disse a precipizio — non è vero che alla femmina si addice la dolce attesa.

Si morsicò il muso e disse:

— Michelino, non è vero che la femmina è usbergo di frutti venturi.

— Chi disse queste parole? — domandai, smarrito.

— Il libro lo disse, « Preparazione al santo matrimonio ».

Improvvisamente il monsignore mi tappa la bocca e dice:

— Perché sei qui? Perché non sei a Cucumola?

Al mio sbigottimento, la ragazza mi fa un cenno con le labbra socchiuse.

— Perché — rispondo, guardando la zoppa che saltella  
126 adesso sulla brecciolina — era da tanto che volevo partire.



— Male! — dice il monsignore.  
— Perché volevo fare il calzolaio.  
— Male: non fai il calzolaio, ma il violinista. Tutti così voi di Cocumola.

— E la Squizzera? — dice il venditore di rucule.

— Che storia è questa? — fa allarmato il monsignore.  
Vergognoso, abbasso la testa.

— E' vero — confesso — ho tentato la Squizzera.

— Bastardo! — tuona il monsignore — Mulo di tufi messapici, cogli occhi conficcati alla Grecia!

— Amen! — dice donna Sisina.

— Amen un corno! — dice il monsignore — Come sempre delle mie parole vi giunge solo il suono. E tu, perché tornasti dalla Squizzera?

— Perché lì gli uomini sono senza occhi.

E il venditore di rucule:

— E' vero, li ho visti io pure.

— Tu zitto — urla il monsignore — che sei strabico!

— E' vero — commenta la zoppa in un bisbiglio — è strabico dalla prima comunione.

Il venditore si ritira nell'ombra.

E' l'ora che la città si ritira in punta di piedi, in un odore di frisa bagnata, che la guardia col muso di cane va a caccia di serenate, che i cantori del Rosario si stringono nella bottega della Cillo e spiano la guardia dalla carassa.

— E poi? — chiede il monsignore.

— E poi basta.

Esce dall'ombra il venditore e dice:

— Non è vero!

— Villano! — grida il monsignore — Cocumolese villano e bugiardo!

La ragazza ha pietà di me e non si volta. Chino la testa e dico:

— E' vero. C'è di quel sabato.

— Lì se il sabato dici « edinutile » ti mettono la contravvenzione.

— Non è vero — salta il venditore con gli occhi spiritati — gli misero la contravvenzione perché cantava.

— Cosa cantava?

— Cantava: « Edinutile che ti vesti, quando nuda mi piaci a me. »

— Oh! — sbarra gli occhi il monsignore — Vergogna della faccia tua.

La vecchia scuote gli stracci e sospira:

— Ma la lettera, se la fece fare?

— Giusto! — scatta il monsignore — Non ti facesti fare la lettera.

— Quel giorno ci avevate le paralisi.

Sorride il monsignore:

— Ecco, avete visto?, non si marcia senza la lettera.

La ragazza si ferma, i suoi occhi sembrano chiedere spiegazione alla vecchia che intanto si gratta il collo all'indirizzo della zoppa. Si entra nell'ombra di una chiesa, trapunta di rose porporine, passiamo curvi sotto i pendagli veneziani, sbuchiamo rispettosi sul viale del cimitero. Garofani vizzi nascondono il capino dietro il calzone turchino turchino del venditore che prima faceva il muratore e adesso se n'è andato anche lui dalla Squizzera per fare appunto l'industriale. Come avesse afferrato il mio pensiero, ecco il monsignore che dice:

— E la sera? Ti ricordi la sera a Cocumola?

Mi sento cadere il sangue.

— ...Dalle parti del canalone, con tutti quei papaveri?

— Sì, che mi ricordo — balbetto scadaverito.

— Le pagliare, i portogalli, le nunne che al buio aspettavano il laurieddhu?

— Non c'è più nessun laurieddhu a Cocumola.

— Hai cercato bene? Hai girato le campagne? Le maserie? I fondi della specchia?

— Ho girato: non c'è più.

— ...Il fondo del barone Rampino? — geme il monsignore, con un ultimo filo di speranza.

— Anche lì ho girato: non c'è più.

— E' la Squizzera, — sentenza la vecchia — tutto si sta perdendo.

La ragazza rallenta e si viene a trovare fra me e il mon-  
128 signore, che la guarda come fosse nessuno per via del petto.



— E la luna? — domanda.  
— Non la vidi la luna alla Squizzera.  
— Per forza, — dice il venditore — c'era, ma sgarrava sempre.

— E a Cocumola? — chiede dolce la ragazza.  
— Oh! — dico — La luna di Cocumola non sgarrava mai.

— E poi gli misero la contravvenzione — ripiglia il venditore — perché s'era portato nel buco tutta la pendagliaria di sua madre, di sua nonna, fino alla settima generazione.

C'era poi la fotografia del nonno morto, che la padrona del buco le venne una mancanza.

— E tu — fa, rivolto a me il monsignore — che le dicesti?

— Io le dissi solo « Buonasera ».

— Non è vero — dice il venditore — lui disse: Che male vi fanno queste cose?, e la padrona disse: Ma questa è sporcizia!, e lui: Ma è la sporcizia umana.

— Forse — interrompe il monsignore — disse: « giustizia umana ».

— No, disse « sporcizia » — insiste freddamente il venditore.

— Michelino, Michelino... — sospira don Venieri.

Afflitto, mi stringo al violino.

Solo la zoppa, che imparò a leggere a soli quindici anni, ritagliando le lettere dall'Araldo di Sant'Antonio, continua a camminare imperterrita.

— Michelino, Michelino... — sospira accorato il monsignore-usque tandem?

A queste parole la zoppa si arresta rispettosamente. La vecchia alza la faccia verso la chioma dei lecci secolari, che da soli coprono d'ombra il selciato bruciato a vuoto dai cavalli spagnoli, e dice:

— La vita non doveva essere tanto brutta!

— E come doveva essere? — chiede ansioso il venditore.

— Doveva essere senza stracci.

— Sei tu che li porti sempre appresso, — protesta il venditore — che non li lasci mai a casa!

Il venditore si merita subito un'occhiata dalla vecchia, che passa oltre con disprezzo. Donna Sisina ha il deprofundis che le pizzica la lingua, che vorrebbe cantarlo e non può per via che è donna Sisina e non semplicemente Sisina, che se fosse Sisina, non permetterebbe che i fumi delle sarde fritte della vecchia entrassero in corsa dal finestrino, quando è sciocco. Non sta bene cantare nel bel mezzo di un fuci-fuci, per una che ci aveva il nonno notaio a Ugento, dove si alza per scherzo la pianura, e i villani salgono sul vecchio castello per mirare gli ulivi che svariano al sole per miglia. Una vera signora non canta, non grida, e sopporta anche le corna. Per questo ha il marito che le fa le corna, e che la mattina la lascia intatta come l'ha trovata da vent'anni a questa parte, e che le mette sul comodino le mille lire della spesa, senza tenere conto nemmeno degli aumenti. Ma donna Sisina, che a poco a poco si è fatta una carta bianca, che ci ha il suo conforto nella filosofia che ritrova quando si fa il bidé, che a volte dura estenuanti sedute, sa che una vera moglie è una martire. Le hanno insegnato così altre mogli venute prima di lei, sua madre soprattutto, che le toccò un avvocato che si accendeva il sigaro con la carta da mille, coram populo, tutti a guardare a bocca aperta il prodigio, al caffè Buda, al tempo che Schipa gorgheggiava. Dame incartapecorite, vestite di lunghe pichesse, brune dalla testa ai piedi, erranti nel vuoto dei saloni, presenti solo negli aliti maleodoranti di minestre di ceci, misti agli effluvi di vecchie ciffoniere stipate di panni ingialliti come denti: su un simile sfondo avanza la sagoma irredimibile di donna Sisina.

Dietro la palma del cimitero, la luna assente, stralunata, borbonica, affonda la lama d'ardesia nella pasta molle dei tufi. Di botto tutti s'incurvano, che paiono tanti lupimannari. Don Venieri si ferma e sputa dentro la vela latina del fazzoletto, poi dice:

— Il fatto è che non siamo vivi.

— E io:

— Non siamo vivi, noi?

— No.

— E allora che siamo?



— Niente, non siamo.

— Come, non siamo? Siamo, altrocché.

Don Venieri mi guarda con tenerezza. Incoraggiato, soggiungo:

— Siamo, anche più di loro.

— Di chi?

Lo sguardo sbandato.

— Ma si capisce! — dico trionfante — Loro, gli squizzeri!

Don Venieri fa un gesto nell'aria, come a dire « figghiu miu! », poi realmente dice:

— Figghiu miu carissimu!

Vado per dire: « ma », che la zoppa mi grida innervosita:

— Dove prendi l'ardire? Hai forse letti libri, tu?

— No, rispondo, confuso.

La ragazza mi fa un gesto come per dire: « E dunque?... ». Siamo davanti al cimitero, e i vecchietti del ricovero che fa tutt'uno col cimitero, sussurrano a quelli delle panchine:

— Presto, presto, che c'è un fuci-fuci.

Un vecchietto con la radiolina, che gliel'ha regalata il figlio, che non si era dimenticato di lui, dopotutto, sorride beato e sospira:

— E' il nono, oggi.

L'altro, quello che alle amministrative fa pure il segretario, perché, a dispetto degli altri che sono proprio andati, lui si limita solo a guardare triste nel muro, ma con una tristezza che non gli appartiene e che incute rispetto anche alle monache, ci viene incontro a passetti rapidi e uniti, giusto in tempo per trovarsi sulla porta quando noi passiamo, e si inchina.

Quando rialza il capo, ci guarda, uno per uno, tristemente, come se avesse l'incarico grave e solenne di farlo.

La ragazza sbarra gli occhi in quel suo folle struggimento, ma subito china il capo, confusa.

Il nostro arrivo turba il becchino, che se ne stava a cavalcioni sulla bara del Cappuggi, che s'arrotolava la sua brava sigaretta, e già s'era insalivate le labbra.

La ragazza va a prendere posto sotto una colonna tronca, con una corona di ferro attaccata al chiodo, in alto, che nessuna più la cura. Si ricorda di passarsi una mano sui capelli, la ragazza, di mettere un piede sull'altro, di passarsi una mano sul fianco. Si ricorda di me e mi guarda.

La zoppa tira fuori le sue bende ricamate dalla borsetta di vilpelle e le offre al monsignore.

— Le voglio, don Nicola, le bende — dice.

E don Nicola:

— Ma che c'entrano adesso le bende?

E la zoppa:

— C'entrano, c'entrano.

E don Nicola:

— Uff! — e scosta le bende.

— Ah no! — fa la zoppa, prendendo tutto il fiato della sua vita randagia in una volta — Ah, no! Voglio le bende!

Don Nicola ha un leggero tic al labbro che pare una piccola paralisi. La ragazza mi dice affannata:

— Tu, che sei calzolaio...

E io zitto.

—...Tu — fa lei, sfiorandomi con grandi occhi le labbra — che sei violinista...

E io zitto.

— Tu, — ritenta ancora la ragazza — che eri suo amico a Cocumola...

— Giusto — fa donna Sisina, che da un pezzo si masturbava gli occhi.

Ma don Nicola:

— Ho detto: niente bende: è o non è un fuci-fuci?

La zoppa ha un attacco epilettico.

— Fuci-fuci — grida, scompigliandosi le vesti — ma con le bende!

— Perché? — scatta infine don Nicola — Perché a lei le bende, e a mia sorella Celeste mai?

— Che storia è questa? — fa rauca la zoppa — E' forse morta, tua sorella?

— No. Ma le sue bende, le bende dell'attesa vana, le  
132 bende della sua piccola vita di Cocumola, del suo andirivieni



di soli sulle chianche, lei non le ha avute.

— Pago! — dice allora la zoppa.

Tutti hanno schegge di paura negli occhi.

— Pago — dice la zoppa — per la volta che gli dissi: « Vai a cogliere mozzoni » e per quella che gli dissi: « Mi consumi la luce », e per quella che non dissi niente, mentre lui, dopo avermi letto i fogli aspettava.

— Hai fatto di queste cose? — chiede donna Sisina. E la zoppa:

— Sì, di queste cose ho fatto.

— Recumeterna — dice allora don Nicola — mettendosi lentamente le bende — Doneidomine...

Il becchino viene avanti con la sua pala, e giù la prima terra sul Cappuggi. Tutti mi guardano al violino, e io mi faccio coraggio e prendo a suonare. Suono una romanza come dio vuole.

— Sei stato bravo — sussurra la ragazza — proprio bravo — e mi prende la mano.

— Sì — dicono tutti in coro — è stato una bella funzione, con le bende e tutto. E' stato un bel fuci-fuci.

Don Venieri sorride, e anche la vecchia sorride, e anche la zoppa in fondo sorride, e anche il venditore di rucule.

---

## Dizionarietto

- rucule* = insalata selvatica, ruca  
*attacchi nervini* = crisi nervose  
*marangi mari* = arance amare  
*fuci-fuci* = fuggi-fuggi, funelare dei poveri  
*Squizzera* = Svizzera  
*carassa* = fessura  
*portogalli* = arance  
*nunne* = donne  
*Laurieddhu* = Folletto  
*figghiu* = figlio  
*chianche* = lastre di pietra  
*mozzoni* = cicche  
*frise* = pane biscottato



*Jean Arp, Sculpture méditerranéenne, 1942*



A Budapest dal 1916  
a Vienna dal 1920  
tutte le espressioni dell'arte nuova europea sono individuate e raccolte da \_\_\_\_\_

MA

(oggi)

Rivista ungherese  
d'avanguardia

Articoli di *Pierre LARTIGUE* e *Jozsef VADAS* - Una lettera a Bela Kun di *Lajös KASSAK*

## Budapest 1916

*Il parlamento, in stile bizantino-veneziano-gotico, è costruito di fresco, bianco come gli immensi palazzi che l'attorniano e portano la data della loro nascita: 1900. L'«Hungaria», che oggi ci sembra bello come le stampe di un Giulio Verne, è ancora un caffè alla moda, con le sue colonnine tortili, le sue ringhiere scolpite, i soffitti affrescati, i suoi lampadari. Pest splende del barocco il più inverosimile. La curva sale fino al cemento dei balconi, danza nelle griglie dell'entrata, ninfee e vilucchi invadono le ceramiche di Vilmos Zsolnay. Il cuoco di Napoleone III è venuto a chiudere la sua carriera al Gran Hotel Gellért. Isadora Duncan vi comincia la sua.*

*L'aristocrazia e la borghesia europee si sono date qui alla pazza gioia.*

*Ma nel 1916, arriva la guerra.*

*Il malcontento cresce nelle campagne (dove i contadini vivono sotto un regime semi-feudale) e nella «Terra degli Angeli» nome curioso del quartiere operaio di Budapest, si vuole la pace! Michel Károlyi che guida l'opposizione l'esige. La rivista MA, che viene considerata d'avanguardia, esce quell'anno: Lajos Kassák, il suo fondatore, ha 29 anni. Di famiglia operaia ha dovuto abbandonare la scuola a 11 anni e si è coltivato in altro modo: facendo a piedi il viaggio Budapest-Parigi nel 1909, 1910. Nei primi fascicoli, fino al 1918, egli presenta l'espressionismo, Bartók ma la rivista è aperta a tutte le forme d'arte possibili. Si potrà pensare che ciò sia d'un eclettismo spaventoso, come un professore che nella sua tesi faceva il difficile a proposito di «SIC» non molto tempo fa. È invece ammirevole vedere come questi scopritori, Albert-Birot, Kassák, riuniscano nel fazzoletto della loro piccola rivista tutto quello che era importante al loro tempo. A differenza di quello che succede per le riviste francesi, MA verrà scosso dalla storia e dai suoi*



# MA

AKTIVISTA MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALMI FOLYOIRAT  
FŐSZERKESZTŐ KASSÁK LAJOS, WIEN, V. ÉV 3. SZÁM



*Ara 12 korona  
Cseh-Szlovákiában 6 korona*

poeti, musicisti, pittori, impazienti di partecipare alla battaglia che riguarda il loro popolo e che gli costerà cara.

A partire dalla rivoluzione russa del 7 novembre 1917, che gli operai di Budapest sostengono con un assembleamento il 25 dello stesso mese, fino al marzo 1919 la monarchia ungherese crolla, poi vacilla il liberalismo di Károlyi. Durante questo periodo, Kassák a la sua rivista abita nello stesso palazzo di Bela Kun, che ha appena fondato il partito comunista ungherese. A partire dal 21 marzo MA partecipa alla comune, traduce Apollinaire, sostiene Derain, Picasso, il cubismo, cioè una pittura costruita più rigorosamente di quella proposta in precedenza.

Il colloquio col filosofo György Lukács sottolinea l'esplosione culturale che rappresentarono quei pochi mesi di governo popolare. Si pensi che gli studi cinematografici nazionalizzati, in quel periodo produssero ben 32 pellicole...

Nell'agosto del 1919, le truppe rumene entrarono a Budapest. È lo stritolamento della comune. MA cessa di uscire. Gli artisti ungheresi favorevoli alla rivoluzione debbono fuggire.

Déry, Barta lasciano il paese.

Kassák raggiunge Vienna dove nel 1920 torna a dar vita alla rivista.

Sul piano letterario le poesie francesi pubblicate sono di Cendrars, Tzara: le prime poesie della serie cifrata composta allora da Kassák stanno sotto il segno di questa duplice influenza e, come quelle di Déry, sono piene della disperazione per la sconfitta.

Essi hanno sognato un'arte per tutti e si sono mostrati pronti ad assumersi delle responsabilità al più alto livello dell'organizzazione culturale o politica. Battuti, è curioso, si preparano ad una rivincita sul piano estetico.

Questo contatto tra l'arte e la vita sociale alla quale i preraffaelliti, e in seguito William Morris, aspiravano confusamente, si attua nell'U.R.S.S. grazie agli sforzi dei costruttivisti: Malevitch, Tatlin, Lissitsky, Rodchenko...

138 MA animerà il dibattito, contribuirà a stabilire dei le-



KÖLÖNSEN IS  
SWARTZ UR MÉRLEGÉN  
MINDENT LE LEHET  
MÉRNI

UTAK  
MENTÉN

SÁRGA KUTAK  
FOROGNAK

és a dombokon

GYEREKEK

tenyerében kinyíltak a  
liliomok  
kinél tehát máma  
kinél pedig holnap  
törik el a korsó  
nincs több

bé  
nincs több  
bé

TESTVÉR  
SÓGOR

KÖVÉR LUDAK ÜLNEK A HOLD  
ALATT

Ő mindenki

Ő mindenki

TEGYE BE HÁT  
FEJÉBE  
A TÖLCSE  
REKET

nekünk nem marad más  
csak egy kis  
sziget

A JÉGTÖRŐ  
FÜLE MÖGÖTT

ÉS

JAJ  
JAJ

NERT MINDENNEK EGY A VÉGE

ANNA  
ANNÁCS  
KÁM

AZ

UR

megjelent a vizek fölött

BSFK SFK

V  
E  
S  
E  
N



SIR

KASSÁK LAJOS

gami tra questo gruppo, il gruppo olandese di Theo Van Doesburg-Mondrian e la scuola di Weimar dove Gropius cerca di organizzare uno studio serio delle forme ed il loro rinnovamento. Sappiamo che ci riuscirà dato che noi viviamo oggi ancora in parte di quello che allora fu immaginato, disegnato.

Il successo ha raggiunto questo livello.

L'apporto ungherese al Bauhaus con Otti Berger, Fred Forbat, (di Pécs), Marcel Breuer (di Pécs) che realizzerà nel 1925 i primi sedili in tubi d'acciaio, Andr  s Weininger (che ha fatto le sue scuole a P  cs), Ernst K  llai, che pubblica nel 1922 su MA: « Technik und konstruktive Kunst » di Moholy Nagy di cui si pu   leggere in « Carte Segrete » n. 21 un progetto di film contemporaneo molto vicino al balletto meccanico di L  ger.

Persino attraverso una cos   breve evocazione si pu   cogliere la differenza tra il movimento delle idee e dei sogni, in Francia ed in Ungheria.

I giovani dadaisti, i surrealisti sono dei rivoltosi insolenti, romantici. Non parlano che d'amore, attizzano lo scandalo, scoprono delle miniere di trovate, scrivono le pagine pi   belle della prosa francese. La bellezza dell'oggetto    per essi proporzionale al suo grado di inutilit  : ferro da stiro irto di chiodi...

Gli ungheresi prendono parte al tentativo di cambiamento radicale. Vengono schiacciati, poi condotti sul piano estetico a difendere un'idea della bellezza che li reinserisce nel mondo sociale.

Non    affatto strano che il nome di Rimbaud, Reverdy, Eluard, Soupault non compaiano in MA che nel suo ultimo fascicolo nel 1925, portati da Illy  s che anche lui percorreva l'Europa a piedi.

Qui si incontrano due mondi.

Le stupende ceramiche barocche di Zsolnay, cotte a P  cs, non sembrano pi   cos   belle ai figli di questa citt   che partono alla volta di Weimar.

Essi sentono che l'arte astratta geometrica ha liberato  
140 loro gli occhi.



*La rivoluzione arriverà più tardi.*

*Per il momento i pennacchi della gente di Horthy affiorano un po' dappertutto.*

**Pierre Lartigue**

**JOZSEF VADAS**

## Una rivista d'avanguardia

Un anno fa le Edizioni dell'Accademia delle Scienze ungherese hanno pubblicato in fac-simile e riunito in quattro volumi, integralmente MA, « Oggi », la rivista che fu, tra il 1916 ed il 1925 la pubblicazione più importante dell'avanguardia ungherese...

Il 15 novembre 1916 usciva il primo fascicolo di MA (*De Stijl*, *Dada*, 391 non erano ancora nati) e doveva sopravvivere a molte riviste che uscirono in quell'epoca. Non c'è stato che lo *Sturm* in Europa che ha superato questi dieci anni di esistenza. Durante questo lungo periodo i collaboratori cambiarono diverse volte ma la rivista è rimasta la stessa, e ciò grazie alla personalità ferma ed intransigente di Lajos Kassák che l'ha diretta dal principio alla fine. Il nome di MA s'associa a quello di Kassák: è in gran parte per queste attività di instancabile organizzatore e redattore che questo scrittore, poeta e pittore acquista l'aspetto della prua nell'avanguardia ungherese. (Egli ha lanciato sette riviste, di cui *Tett* [Atto] precedente a MA, e *Dokumentum* [Documento] che gli è succeduta.)...

Gli esperti dell'avanguardia sono unanimi nel riconoscere la grande importanza del ruolo svolto nei primi trenta anni del secolo dall'arte dell'Europa dell'Est. Adesso si parla sempre più anche dell'avanguardia ungherese e del suo capo indiscusso Lajos Kassák: esposizioni Kassák a Parigi, a Bruxelles, la biennale costruttivista di Norimberga, edizioni delle

sue opere e degli articoli su di lui, un album MA - Kassák pubblicato da Carl Laszlo nel 1968, a Basilea... La riedizione di MA si inquadra in questo programma internazionale di ricerche nella sua opera e le sue attività, la cui ricchezza e varietà sorprendono lo studioso ad ogni nuova scoperta...

Il contesto è cambiato tra le due edizioni di MA: cinquanta anni fa egli presentava l'Europa all'Ungheria. Adesso si presenta lui stesso all'Europa. Allora, non poté realizzare appieno il suo programma di dare un corso più rapido e più profondo alla vita culturale ungherese, accuratamente canalizzata dal regime (il Bauhaus fu allo stesso modo soffocato nella Germania nazista); soltanto adesso potrà esercitare completamente la sua influenza e potrà esercitarla sulla vita intellettuale di tutta l'Europa.

E tuttavia vi si incontrano continuamente dei nomi celebri, da Puni a Tzara, passando attraverso Hausmann, Grosz, Léger, Picasso, Arp, Mondrian, Tatlin, Gorki, Maïakovski. Kassák, con i suoi versi sciolti, di cui fu uno degli iniziatori in Ungheria, le sue epopee che ricordano Cendrars, i suoi fotomontaggi, e, soprattutto, con la sua opera costruttivista s'impegnò nella lotta per il rinnovamento artistico a fianco di coloro che la storia ha giustificato in seguito. Kassák fu uno dei primi a scoprire, malgrado la differenza delle reciproche concezioni estetiche, l'importanza universale della musica di Bartók: partiture, studi e poesie di Bartók che egli pubblicò nella sua rivista ne fanno fede. È sulla rivista MA che fece la sua comparsa per la prima volta in Ungheria il principio della interdipendenza dei nuovi generi artistici, manifesto, tipografia, arti decorative, fotografia, teatro moderno e della necessità di integrarli nella vita sociale. Lui stesso si distingue per i suoi arrangiamenti tipografici: al principio degli anni venti le impaginazioni un po' austere dei primi anni vengono rimpiazzate da montaggi dinamici dei testi e delle illustrazioni, che sono spesso delle foto d'oggetti « di forma artistica »: un palo elettrico, un autodromo. Ci si trova un resoconto dei *Proun* di El Lissitzky, studi preparatori per dei piani di decorazione di interni. In questa abbondanza di soggetti appassionanti citiamo ancora l'« Arte



mobile » di Viking Eggeling, traduzione sotto forma visiva delle sensazioni musicali con dei procedimenti scientifici e tecnici e l'« Abbozzo di un film » di László Moholy-Nagy, genere intermedio che partecipa allo stesso tempo del calligramma Dada e dello scenario. MA pubblicò con una perspicacia e rapidità esemplari le dichiarazioni, le prese di posizione degli artisti di avanguardia: *Immagine del mondo*, manifesto degli attivisti olandesi, che tratta delle relazioni tra proletariato ed arti; manifesti di Marinetti, tattilista, di Hausmann, presentista, di Huelsenbeck, Dada, *formazione critica - metodo* di Reverdy; *Architettura, arte sintetica* di Theo van Doesburg; *l'Estetica della macchina*, di Léger; manifesti dei costruttivisti russi, olandesi, svizzeri, romeni, scandinavi e tedeschi al primo congresso internazionale degli artisti progressisti a Düsseldorf nel 1922.

Per secoli la storia ha circondato di una grande muraglia la cultura ungherese. Essa non ha mai potuto assimilare le correnti intellettuali se non con diversi decenni di ritardo, Kassák ed i suoi amici volevano bruciare le tappe per riguadagnare il tempo perduto. Fu così che rupero persino con Endre Ady che aveva appena attuato una vera rivoluzione nella letteratura ungherese e che ci aveva lui stesso introdotto Kassák con una lettera diventata celebre, ma la cui poesia, mezzo simbolista, mezzo « moderna », era quella dell'individuo alle prese col suo destino: « Oggi — scriveva Kassák, l'uomo porta in sé la sorte di tutta l'umanità ». I poeti di MA, attenti all'avvertimento di Whitman, gridavano il dolore dell'uomo all'unisono con gli espressionisti degli altri paesi europei. Le poesie ed i racconti dagli accenti drammatici di Kassák, di Sándor Barta sono delle grida di dolore di fronte alla condizione umana presente e profezie di un avvenire luminoso. L'espressionismo del pittore János Mártis Teutsch si nutre della stessa esaltazione del *Grido* di Eduard Munch: le forme non rievocando ormai più che alla lontana la realtà percepita sono le proiezioni dell'anima sofferente dell'artista. La pittura di Mártis Teutsch è di già una pittura astratta, separata dalle prime costruzioni astratte di Kandinsky appena da qualche anno; la non figurazione si

sarebbe affermata soltanto molto più tardi. I primi quadri di Lajos Tihanyi sono molto vicini ai migliori Picasso del periodo blu; più tardi, verso la metà degli anni dieci, egli elabora il suo stile personale soprattutto sotto l'influenza del cubismo. Un critico ungherese, György Bölöni, vedeva nei suoi ritratti di questo periodo i migliori del genere in Ungheria. Béla Uitz è pure lui un pittore di livello europeo: le sue costruzioni, che partono anche esse da elementi cubisti, sono di una monumentalità promettente, che eguaglia quella della pittura murale messicana...

Van Gogh preconizzava il lavoro collettivo. Gli scrittori e gli artisti si organizzano in gruppo, sotto la guida di Kassák, per la prima volta in Ungheria. (Disgraziatamente doveva anche essere l'ultima, fino ad un nuovo ordine, il clima della nostra vita intellettuale essendo sfavorevole, a quanto pare, alla formazione di associazioni di artisti). Seguendo l'esempio dello *Sturm*, si inaugura una sala MA destinata a esposizioni regolari. I cataloghi vengono pubblicati sulla rivista MA. Vengono organizzate delle « matinées » con la partecipazione di scrittori, pittori, redattori ed attori, per propagare l'arte nuova. I programmi vengono accompagnati dalla musica ed annunciati a mezzo di manifesti, proprio come per il Cabaret Voltaire a Zurigo. Il critico János Mácza fonda e dirige una scuola delle arti drammatiche. MA cura l'edizione dei libri dei suoi scrittori, degli album dei suoi pittori, ed anche di opere straniere.

Nelle sue scelte, Kassák redattore partiva dal principio che tutti dovevano venire rappresentati, dato che non vi erano altre riviste d'avanguardia. Benché nei primi numeri la parte riservata all'espressionismo fosse assai importante (Ivan Goll, Verhaeren, Van Gogh, Franz Marc...), tuttavia il futurismo messo al servizio del progresso sociale con una pateticità tutta kasacchiana, il cubismo (Picasso, Braque, Gleizes, opere plastiche di Archipenko, studi di Apollinaire), Dada e il costruttivismo non vengono messi da parte. Dopo il soffocamento della rivoluzione, l'indirizzo Dada poteva essere per Kassák una consolazione nella sua desolazione, e

144 Kassák fu Dada... poi scoprì nel costruttivismo un mezzo di



# MA

## IRODALMI ÉS KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Szerkesztőség és kiadóhivatal:  
Bpest, V. Visegrádi-u. 15.

Szerkesztik:  
KASSÁK LAJOS és UITZ BÉLA

Előfizetési ár Magyarországon:  
Egy évre 10 K, félévre 5 K.

**TARTALOM:** Pintér a Ma demonstratív kiállításához. / Kassák Lajos: a Ma demonstratív kiállításához. / Kékényi Mózes: Versek. / Ujvári Ersei: Vándorlás (drámai jelenet). / Lajtha László: Zongora kompozíció (koita). / Galácsy Lajos: Ceruzarajz. / Mátyás Teutich János: Eredeti linoleum metszet. / Bortnyik Sándor: Eredeti linoleum metszet. / Bortnyik György: Tűsarajz. / Kassák Lajos: Vers. / Lékay János: Szentpétervár, 1917. február 22. (novella). / Barta Sándor: Versek. / Reiter Róbert: Vers. / Szélpál Árpád: Versek. / Mácsa János: A Sirlindberg, mint rendezői probléma. Rami Hatvany: Aulfrut (vers.) / Székely László: Versek. / Olvasóinkhoz. / Katalógus.

### III



### 8-9

Plakát a MA demonstratív kiállításához

Tartalmazza a III. kiállítás katalógusát.

ÁRA: 2 KORONA

trasformazione estetica del mondo. Fu così che un'opera analitica di Picasso del suo periodo cubista si trovava accanto ad un disegno di Kernstock post-impressionista, ad una statua futurista di Boccioni, al poema manifesto costruttivista di Kassák, *Bildarchitektur*, al manifesto Dada di Huelsenbeck. « MA adempie in Ungheria — scriveva Gyula Juhász, un poeta d'altronde assai lontano da ogni avanguardia — altrettante funzioni come gli organi futuristi ed espressionisti italiani, tedeschi e francesi messi insieme. Non è il vessillo d'un partito.. non copia alcuna tendenza straniera, ma è solidale con tutte, con ogni atelier d'artista dove si prepari la tomba del mondo vecchio e la culla di quello nuovo ».

La rivista dovette condurre una lotta contro due eccessi: l'estetismo, che volta le spalle alla società, e l'interpretazione semplicista dell'arte impegnata, che non tollera che delle specie di favole con morale socialista. Sia l'uno che l'altro erano ben lontani dalla concezione di Kassák. Per lui, l'individuo e la società, l'arte e la politica non erano che una cosa.

In questa visuale lo sviluppo dell'individuo non è possibile che in una società trasformata da cima a fondo da una rivoluzione. Kassák non ammetteva alcun cambiamento senza gli artisti né alcun cambiamento artistico senza attività politiche. Mentre Kassák e Bortnyik, che appartenevano tutti e due a MA, esponevano a Berlino nella sala dello *Sturm*, al principio degli anni venti, János Mácza e Béla Uitz partivano per Mosca per rappresentare la rivista al congresso dell'Internazionale comunista. MA serviva la causa del proletariato, « chiamato a salvare il mondo ». La serviva inserendosi in un vasto programma, sul quale Kassák così si esprimeva: « La cospirazione clandestina non basta, soltanto una trasformazione ideologica delle masse permetterà la trasformazione delle strutture economiche e politiche della società ». Respingeva l'anarchismo che dichiara la guerra a tutto il mondo, per distruggere con la vecchia società tutti i valori del passato: « Non bisogna tornare alla giungla, basta costruire delle città piene di sole... »

MA faceva della politica e la faceva con chiarezza.  
146 Durante la guerra imperialista era un portavoce della sini-



# MA

## IRODALMI ÉS KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Szerkesztőség és kiadóhivatal:  
Bpest, IV. Váci-utca 11/b.

Szerkesztik:  
KASSÁK LAJOS és UJTZ BÉLA

Előfizetési ár Magyarországon:  
Egy évre 20 K, félévre 10 K.

**TARTALOM:** Máttis Teutsch János: Metszet a MA V. kiállításáról. / Baris Sándor: Primitív Szentháromság. / Kaldor Ákos: Világi vers. / Székely László: Földangonk. / Kudiák Lajos: Akárca. Vigasz (vers). / Simon Endre: Vers. / Hevesy Iván: Máttis Teutsch János festészete. / Máttis Teutsch János: Négy festmény. / Kassák Lajos: Az idegen kamassz (novella). / Walt Whitman: Teérted ó demokrácia (vers). / Baris Sándor: Szabadalma (kritika). / Katalógus.

III



11

Máttis Teutsch János metszet a MA V. kiállításáról

Cartelmasza az V. kiállítás katalógusát is.

ÁRA 2 KORONA

stra antimilitarista. Nell'autunno del 1918, nella piena euforia di una rivoluzione trionfante, metteva in guardia contro le illusioni: « Questa rivoluzione non è la rivoluzione del proletariato ». Ma appena proclamata la dittatura del proletariato, nella primavera del 1919, si diede alla realizzazione dei suoi programmi di ampio respiro... e dopo quattro mesi di felicità, dovette emigrare a Vienna, con i suoi compagni d'armi. A partire da questo momento la rivista uscì nella capitale austriaca. Ma Kassák non era tipo da lasciarsi sommergere dal pessimismo a causa di un insuccesso. Continuò a professare le sue idee rivoluzionarie: « L'arte non è un lusso nella vita sociale: è un potente veicolo di energie per la rivoluzione ». È proprio adesso, a trenta anni passati, con un bagaglio letterario già considerevole di poesie, romanzi e opere teatrali — senza parlare dei racconti teorici e polemici — che comincia a dipingere; dandosi a seri studi.

Verso il 1920 nascono i primi calligrammi, ben tosto seguiti da disegni e dipinti liberati dal testo e incessantemente purificati, più geometrici. Kassák trovò nelle arti un'arma di cui si poteva servire all'estero anche per la sua lotta per la trasformazione del mondo. I suoi *Bildarchitektur*, come chiamava le sue opere costruttiviste, sono dei piani per oggetti che debbono ammobiliare gli ambienti dove vive l'uomo, sia il focolare che il laboratorio. Ciò che El Lissitzky diceva dell'artista che imita il mondo vale anche per Kassák: divenne il costruttore degli oggetti del nuovo mondo. Nella sua *Bildarchitektur* egli proclamò la sua concezione, che contemporanea ai manifesti dei costruttivisti russi e alla teoria neoplasticista di Mondrian, annunciava così la nascita dell'arte nuova: « La *Bildarchitektur* vuole essere la statua, la casa, anzi, vuole essere la vita la più intima... Perché la *Bildarchitektur* è arte, e l'arte è creazione e la creazione è tutto ».

Può darsi che le costruzioni che l'immaginazione ha fatto sorgere in base a queste idee siano troppo pesanti; non importa. Kassák seguiva la sua strada con ostinazione, severo ed esigente con sé stesso e verso gli altri, perché non conosceva che una misura: quella dell'arte « assoluta ». Neanche



per un istante si è mai chiesto se l'assoluto sia alla portata umana. La sua forza e la sua convinzione erano commisurate al suo fine ambizioso. Ed il suo grande merito fu che egli non voleva raggiungerlo da solo. Faceva conoscere soprattutto i giovani artisti: József Lengyel e Tibor Déry, divenuti in seguito dei buoni romanzieri, che si distinguevano allora nella rivista MA come poeti; Gyula Illyés che inviava da Parigi i suoi adattamenti letterari; Béla Uitz che fu per anni secondo redattore dopo Kassák. László Moholy-Nagy — la cui opera rimane ancora da scoprire, benché all'estero sia meglio conosciuta di quella di Csontváry, di Tihanyi, di Derkovits e dello stesso Kassák — esordì parimenti su MA. (Doveva diventare in seguito allievo e poi professore al Bauhaus e propagatore delle sue idee; è uno spirito costantemente alla ricerca del nuovo, che integra nei suoi progetti persino delle materie non ancora scoperte e che lavora nel nome di un'armonia sociale che è solamente una speranza. È così che egli stabilisce il legame tra Kassák e Vasarely, tra il gruppo vecchio e quello nuovo del costruttivismo — cioè tra la prima ondata dell'avanguardia ed una delle sue più recenti manifestazioni.

Citiamo per concludere János Mácza che vedeva come Kassák, già fin dal 1917: « I ragionatori... che non conoscono... questa grande forza di convinzione, che non indicava soltanto la sua propria direzione ma mostrava la strada ad altri, precisava loro il fine risvegliando in essi dei desideri. Essa era il movimento stesso e si è affermata come forza motrice... ».

LAJOS KASSAK

## Lettera in nome dell'arte a Bela Kun

Caro compagno Kun,

Permettete a un appassionato di politica e di scienza che inoltre ha molta stima delle vostre conoscenze e della vostra visione della realtà, di rispondere con poche parole alle poche parole che avete pronunciate, un po' in fretta, mi sembra, alla riunione del partito dei socialisti sull'arte. Sulla nostra arte faccio sin dall'inizio questa distinzione tra lo « sbavare davanti alla bellezza » passivo, chiamato fino ad ora arte « ragionevole » e la presenza delle nostre anime attive.

Mi permetto di ritornare qui sulla vita recente della nostra rivista. Avete già dovuto sentirne parlare sia dai nostri nemici sia dai nostri amici. Il « MA » di oggi è stato preceduto, nella più grande miseria, da un altro giornale « A Tett » (Azione). Sotto la mia direzione, con la stessa tendenza e con collaboratori che in seguito si sono « saggiamente » allontanati da noi.

Durante la guerra mondiale imperialista è stato il solo giornale ungherese a dichiararsi per un antimilitarismo attivo, a combattere la socialdemocrazia opportunista su basi scientifiche e a mettere in luce la furia scannatrice degli scrittori borghesi (nel momento in cui i Ferenc Göndör, Pester Lloyd e altri botoli irresponsabili scrivevano odi all'arciduca Giuseppe!).

La censura dell'ideologia borghese se la prese violentemente con questo giornale: ci trascinarono in giudizio per propaganda antireligiosa, per la nostra pericolosa tendenza a lottare contro gli interessi bellicisti, i nostri tipografi furono messi a terra, e infine, dopo aver sequestrato « A Tett » per due volte, lo sospesero una volta per tutte.

Sapete bene, compagno Kun, che non si possono uccidere le idee. Le locomotive della rivoluzione si sono messe in marcia dalla nascita dell'uomo e non si fermeranno prima di aver raggiunto lo scopo.



Dopo due mesi di interruzione, lanciai il mio nuovo giornale, « MA », con la stessa tendenza ma più ricco di forza, conoscenza e fede. Il nostro cammino nella società borghese fu fino al 21 marzo identico a quello di « A Tett ». Coloro che al di sopra di noi detenevano il potere economico tentarono di soffocarci col loro denaro, coloro che vegetavano al di sotto di noi nel campo culturale se ne infischiarono sempre di noi per la loro stupidità, con il cinismo delle carogne.

Noi non ci siamo fermati perché, voi lo sapete, non c'è sosta nella rivoluzione.

Tutto ciò che dico qui non riguarda in primo luogo noi stessi ma la rivoluzione della quale siamo incontestabilmente i punti di forza.

Nella follia sanguinosa della guerra, mentre tutta l'« intelligenza » ungherese correva dietro al denaro, noi, noi soffrivamo per l'uomo disonorato e assassinato. Mentre tutta l'« intelligenza » ungherese si ergeva, con la sua raffinatezza, contro la rivoluzione nascente dei proletari, noi, noi ci aprivamo ad essa contro i potenti e i farabutti.

Tutto questo non sarebbe altro che convulsione estatica della nostra decadenza borghese?

Se non lo sapete, caro compagno Kun, mi sento in dovere di dire che all'epoca in cui impiegavate ancora le vostre forze nella lotta a fianco dei fratelli russi, noi eravamo già propagandisti del comunismo in Ungheria, con le nostre parole e i nostri scritti.

Voi eravate ancora in Russia: qui tutti marcivano tra i vantaggi individuali assicurati dalla politica di riconciliazione (tra l'Austria e l'Ungheria dal 1867 - n.d.r.), ma noi dal primo giorno della rivoluzione borghese di Karolya (ottobre 1918), pubblicavamo un numero speciale di « MA » nel quale lanciavamo un appello per una repubblica comunista dei soviet, criticavamo severamente la rivoluzione borghese e lanciavamo appelli per la liberazione delle arti rivoluzionarie. Nello stesso periodo, per primi, organizzavamo in mezzo a urla e minacce, un meeting per il comunismo nei locali del Circolo Galileo, di tendenza piuttosto nazionalista 151

a quell'epoca. È stato inoltre nei locali della nostra direzione che si è formato un gruppo comunista con qualcuno dei soldati rossi di oggi.

I compagni che salutavano la vostra prima apparizione in via Visegradi (sede del partito) provenivano dalle nostre file ed è il calore, la sincerità della nostra fede che hanno portato davanti a voi.

Perché non eravamo presenti anche noi?

La ragione di questa assenza testimonia la nostra indipendenza, il dinamismo della nostra concezione del mondo di fronte agli interessi del partito. Al di là di ogni politica di partito, al di là di ogni ideologia nazionale o razziale, abbiamo scatenato la nostra lotta per un obiettivo inaccessibile, per un uomo che fosse l'immagine vivente del mondo.

Tutto questo non per decadenza borghese, non per abbandonarci alla nostra follia, ma con una fede nella lotta per la pace paragonabile a quella che animava i bolscevichi russi nel raggiungere lo stesso scopo in politica. Non sono importanti, dal punto di vista della rivoluzione che dev'essere condotta fino in fondo, coloro che trascurano i bolscevichi. Allo stesso modo non sono importanti quelli che ci hanno trascurato e che tentano oggi di distruggerci. Abbiamo fratelli in tutto il mondo. Artisti nuovi, cioè gente che ha una fede nuova, poiché per noi l'arte non è un gioco di « arte per l'arte », per noi bello significa buono, per noi il fine della vita non è la lotta di classe, la lotta di classe non è che un mezzo per arrivare all'uomo assoluto la cui sola maniera di vivere è l'azione rivoluzionaria.

Per esaminare se la nostra arte è un eccesso di decadenza borghese, vorrei far ricorso a qualche nome di coloro che praticano la nostra stessa arte e la cui vita politica vi è forse nota. Mi limito a darvi per il momento qualche elemento che abbiamo sottomano: il nome di Henri Guilbeaux non vi è sconosciuto, caro compagno Kun, questo « comunista » francese la cui condanna a morte è stata analizzata qualche settimana fa in un editoriale del « Journal rouge ». Siamo felici di poter evocare davanti a voi il nome di quest'uomo

152 che, nella sua concezione del mondo come nella sua arte, è



# AKTIVISTA O R A T

# MA



un poeta rivoluzionario che sopravanza il proletariato francese preso dalla vertigine della gloria dell'intesa imperialista, non è un socialista di partito, non è un comunista di partito ma un rivoluzionario con una concezione attiva del mondo, nostro fratello nell'anima e nel modo di esprimerla.

Suppongo che non abbiate dubbi sul fatto che Guilbeaux sia un rivoluzionario. Ma, al caso, vi preghiamo di dare un'occhiata alla poesia di Guilbeaux pubblicata in questo numero. Vi troverete la nostra giustificazione, la giovinezza di un'arte nuova che canta il fondo estremo dell'anima dell'uomo, dando una sintesi del dinamismo del mondo. Conoscete certamente Franz Pfempfer, redattore del giornale berlinese « Aktion », come pure i suoi collaboratori, tra gli altri Ludwig Rubiner e Ivan Goll. Quegli uomini lottano in prima fila per il comunismo dopo la formazione del movimento « Spartacus » di Berlino, si sa, e sono tra i combattenti più strenui al servizio dell'idea.

Dov'erano Liebknecht, la Luxemburg, Radek, là si trovavano i collaboratori di « Aktion », con il loro articoli di battaglia, le loro conferenze e per mesi furono anche in pericolo, prigionieri della borghesia germanica, « Aktion » è il giornale ufficiale degli spartachisti. Basta questo sulla loro vita politica.

Ma non sapremmo tacere, caro compagno Kun, che sono anche scrittori ed è dir poco.

Ma poiché, come credo, non avete nessun dubbio sul loro carattere di rivoluzionari e siccome noi dichiariamo che in questi scrittori, come il Guilbeaux, il rivoluzionarismo si manifesta attraverso i loro scritti, vi preghiamo di dare un'occhiata alla poesia di Ivan Goll in questo numero. Vi troverete la nostra giustificazione, la giovinezza di un'arte nuova che canta il fondo estremo dell'anima umana, e dà la sintesi del dinamismo del mondo.

Conoscete certamente anche Otokar Brezina, personalità importante nel movimento comunista ceco. Quest'uomo non si è messo alla testa del proletariato ribelle ceco con quello slancio degli scrittori ungheresi divenuti improvvisamente comunisti. Come i Guilbeaux, gli Ivan Goll, egli fu dal prin-



cipio della guerra borghese, un combattente antimilitarista e si volse al comunismo quando il proletariato ceco era ancora preso dalla vertigine delle vittorie borghesi. E non si trova inquadrato in un partito, insistiamo. Perché anche lui, come noi, non concepisce il comunismo che come base economica. Il suo scopo nella vita, esattamente come il nostro, e ciò si riflette nei suoi scritti, perché anche lui è uno scrittore, è la formazione di un uomo nuovo, un uomo nuovo culturalmente rivoluzionato.

Conoscete senza dubbio anche Alexej Remisov, uno degli scrittori russi detti futuristi. Suppongo che è inutile insistere su questo scrittore e sul suo gruppo, i nuovi artisti « futuristi ». Voi avete vissuto e lavorato per anni « nella » rivoluzione russa, siete dunque informato. Speriamo anche che abbiate avuto l'occasione nel corso della rivoluzione proletaria russa, di incontrare questi artisti combattenti attivi della rivoluzione, rifiutati dalla società borghese e trattati da folli per la loro concezione del mondo.

Il testo di Remisov che pubblichiamo in questo numero non è più « ragionevole », più conforme al « gusto di classe », più abilmente propagandistico che i testi degli autori di « MA », lo diciamo perché siamo i più autorizzati a dirlo.

Dobbiamo vedere un segno di eccesso di decadenza borghese nel fatto che questo testo, come quelli che abbiamo già citato, come quelli degli scrittori di « MA » rifiuti ogni compromesso e non ceda la metà della sua verità, della sua concezione del mondo, della sua forma d'espressione in favore delle esigenze culturali arretrate del proletariato? Non lo crediamo.

Inoltre possiamo ricorrere qui all'autorità di tre persone che il compagno Kun conosce: Romain Rolland, l'uomo buono, Franz Mehring, rivoluzionario fino all'ultimo respiro e Lunaciarski, l'apostolo culturale russo. Queste tre persone hanno aiutato a nascere l'arte nuova internazionale davanti al mondo, hanno insegnato come ricostruire la vita con dei giovani di vent'anni dalla fede immensa, hanno scritto la prefazione per i libri di questi giovani e pubblicato i propri scritti nei giornali che essi avevano fondato con i propri soldi nella giungla della stampa imperialista per condurre la lotta

per l'uomo contro l'inumanità. (Non è forse senza interesse citare il manifesto dell'arte nuova, poiché si è parlato di questo aspetto della nostra arte col pretesto che dai muri di Mosca comunista i manifesti dei futuristi, chiamati « folli », « contaminavano » l'anima pura dei proletari. Questa « contaminazione » è tuttavia sostenuta da Lunaciarski, che forse non è possibile considerare al livello di un borghese decadente). Noi osiamo pretendere che la propaganda di Lunaciarski per l'arte nuova non si rivolga alla sola Russia. Noi vi fondiamo la nostra giustificazione. Quella di un'arte nuova a livello internazionale, non quell'incantare il serpente irresponsabile di alcuni, ma una rivoluzione autentica. Una legge. La curva culturale e rivoluzionaria di un'ideologia, un movimento che nessuna autorità individuale o di partito potrà fermare. Ogni tentativo in questo senso non riuscirà che a ritardare leggermente...

La proliferazione dei compromessi e della mediocrità non può essere né in politica né nell'arte la caratteristica del presente e ancor meno dell'avvenire...

Caro compagno Kun, dopo questa esposizione calma e obiettiva, e dopo riflessione calma e obiettiva, continuate a non vedere in noi, cioè nella nostra arte, — quest'arte nuova che percorre il mondo come un sol grido per liberare l'uomo — che una sopravvivenza della decadenza borghese?

Concludo la mia lettera da dove l'ho cominciata. Vi ammiro come uomo politico tra i più grandi, ma permettetemi di conservare dubbi sulle vostre capacità di giudizio estetico. Su questo piano noi siamo i più idonei a criticare il nostro mestiere, noi che abbiamo concezioni politiche, ovvero la concezione del mondo, inattaccabili dal punto di vista della liberazione del proletariato e che siamo artisti per tutta la nostra vita.

Noi vi domandiamo, con tutta la serietà della nostra fede e nell'interesse della indefettibile traiettoria della rivoluzione di partire da basi oggettive quando parlate di arte. Non bisogna dimenticare per un solo istante che una critica superficiale non farà torto agli individui, noi, ma alla totalità della rivoluzione.



Dal taccuino di un pittore

## VISIONI DELLA RUSSIA

di *Franco MIELE*

Nel 1965 visitai per la prima volta Mosca e Leningrado. Sono passati circa otto anni, e mi è ormai difficile stabilire quanti viaggi abbia sinora effettuato. Trenta o quaranta? Certo è che nella memoria affiorano contemporaneamente migliaia di ricordi: fatti e persone, situazioni e ambienti.

Non so più quanti quadri abbia dipinto in queste « strane vacanze », durante le quali le sollecitazioni creative si alternavano a particolari interessi di studio sull'arte russa di ieri e di oggi. Eppure tutto si è svolto nella maniera più naturale, senza programmi costituiti, e senza che da parte mia vi fosse mai l'atteggiamento tipico di colui che indaga o vuol troppo sapere. In tal caso, è implicito, tante porte si sarebbero chiuse e forse le stesse permanenze non avrebbero potuto essere così numerose e frequenti.

E' ovvio che da più parti mi si chieda, perché ho dipinto la Russia e perché mi sia entusiasmato in un'indagine critica sulle « contraddittorie situazioni » che hanno sempre caratterizzato anche quel mondo artistico, ove la verità è nel mistero e il mistero è l'unica verità possibile. Ma forse proprio questo « enigma » mi ha affascinato, dandomi via via la sensazione che la mia pittura potesse rispecchiarsi in quella che ho definito « una terra di leggende e di silenzi ». Leggende e silenzi che andavo riscoprendo nei villaggi disseminati

nati lungo il tragitto Smolensk-Minsk-Mosca, all'ombra dei conventi-fortezze di Jaroslav o Suzdal, nelle visite ai monasteri di Kolomenskoe o Zagorsk, tra le colline di Peredelkino o Kuskovo.

Le distese assolute di una campagna, ove il bianco della neve diventa accecante come il sole del sud, non potevano non tentarmi ad una « presa di possesso » ideale di una realtà in apparenza muta e immobile. E le sinuose forme architettoniche delle cupole svettanti verso il cielo finivano per darmi la sensazione di immergermi in un mondo, ove non soltanto i simboli sacri sono elemento di religiosità. I grandi tronchi e le esili betulle accrescevano inevitabilmente il bisogno di penetrare in una sorta di visione sognata. Il bosco russo, in pieno inverno, nel « disgelo » primaverile o nell'afa estiva, era un'oasi di pace: un modo per porsi fuori dal tempo e dallo spazio fisicamente intesi.





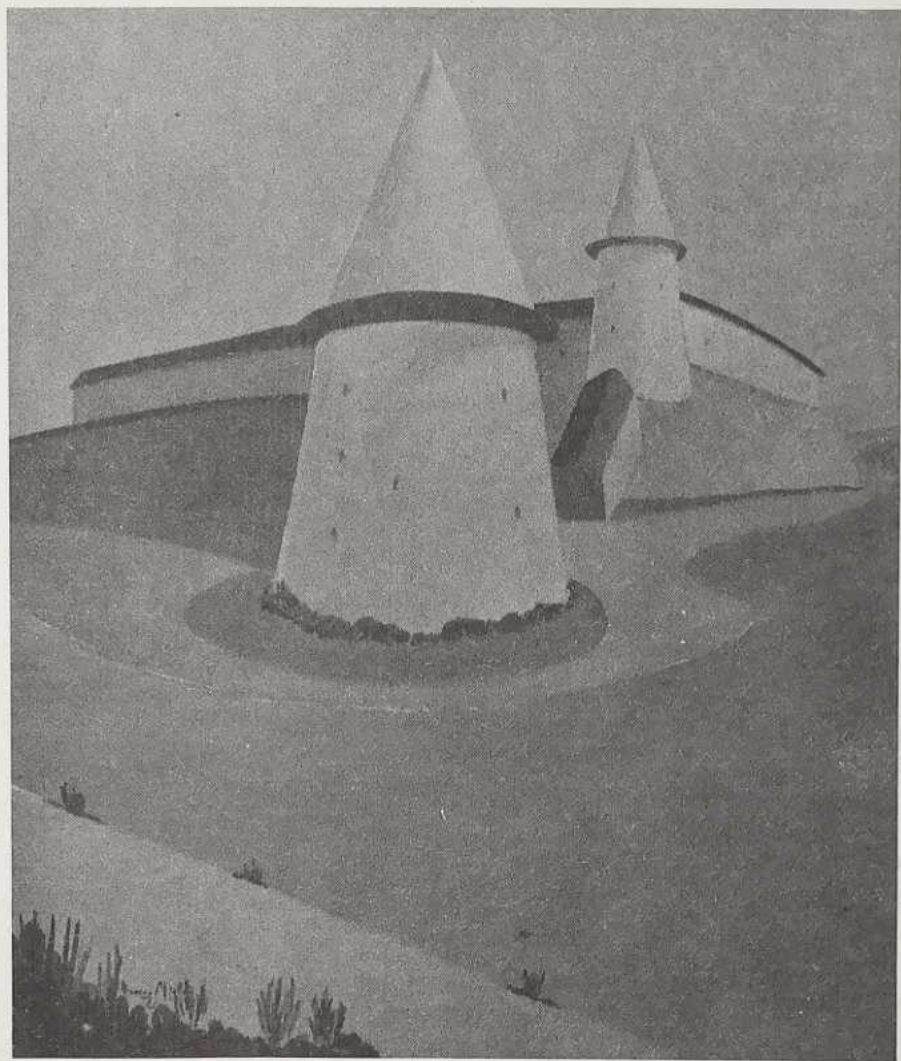


Chiese nel bosco russo

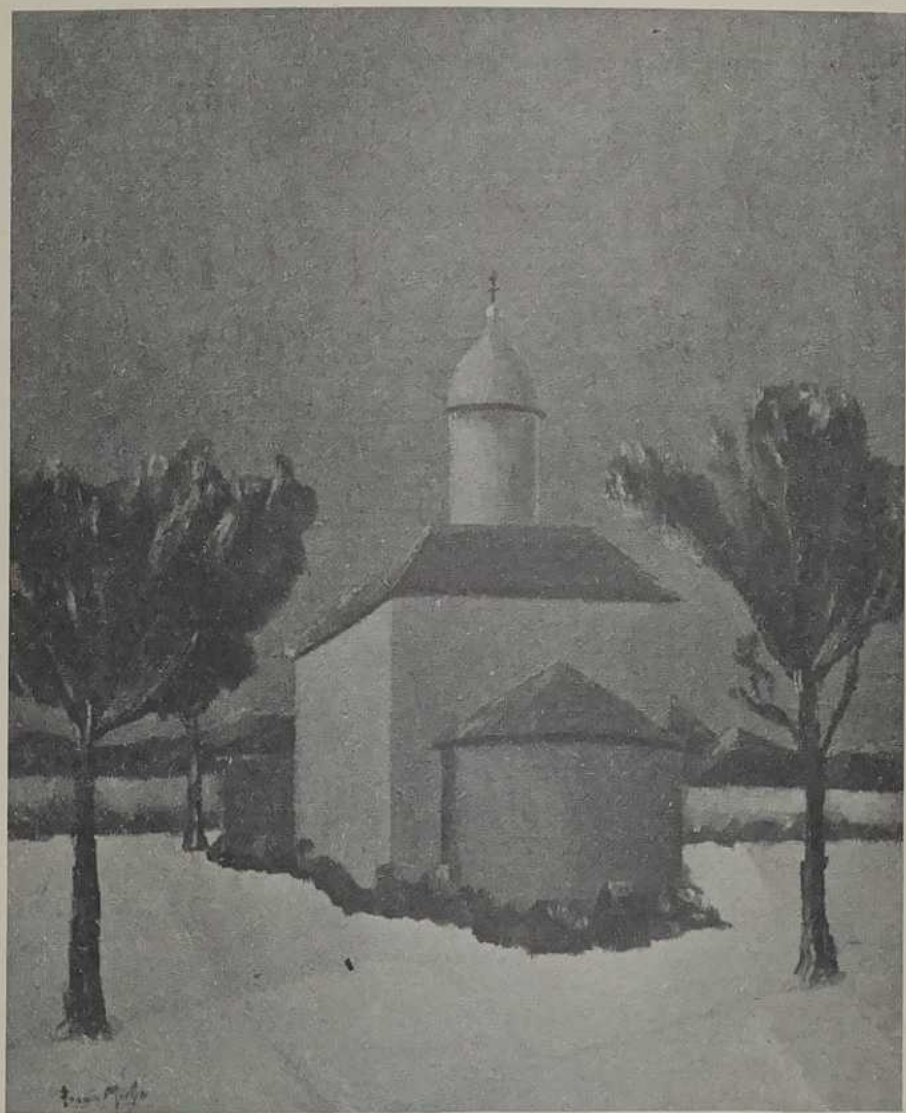


Chiesetta a Kuskovo



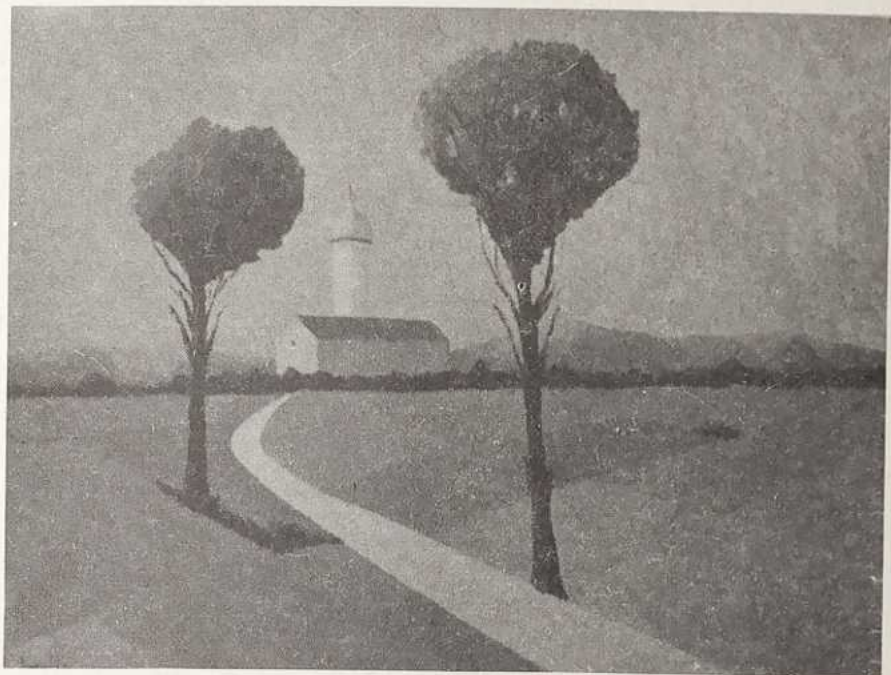


Suzdal



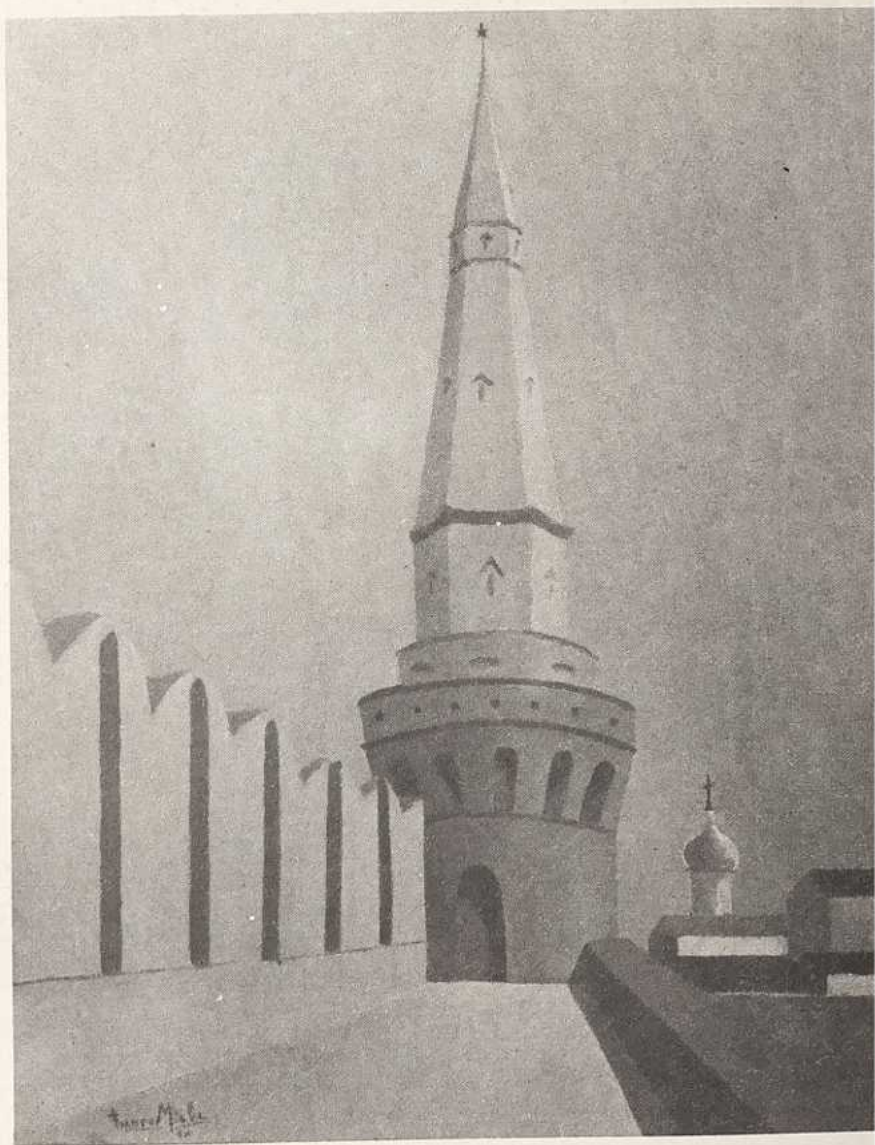
Chiesetta russa sotto la neve





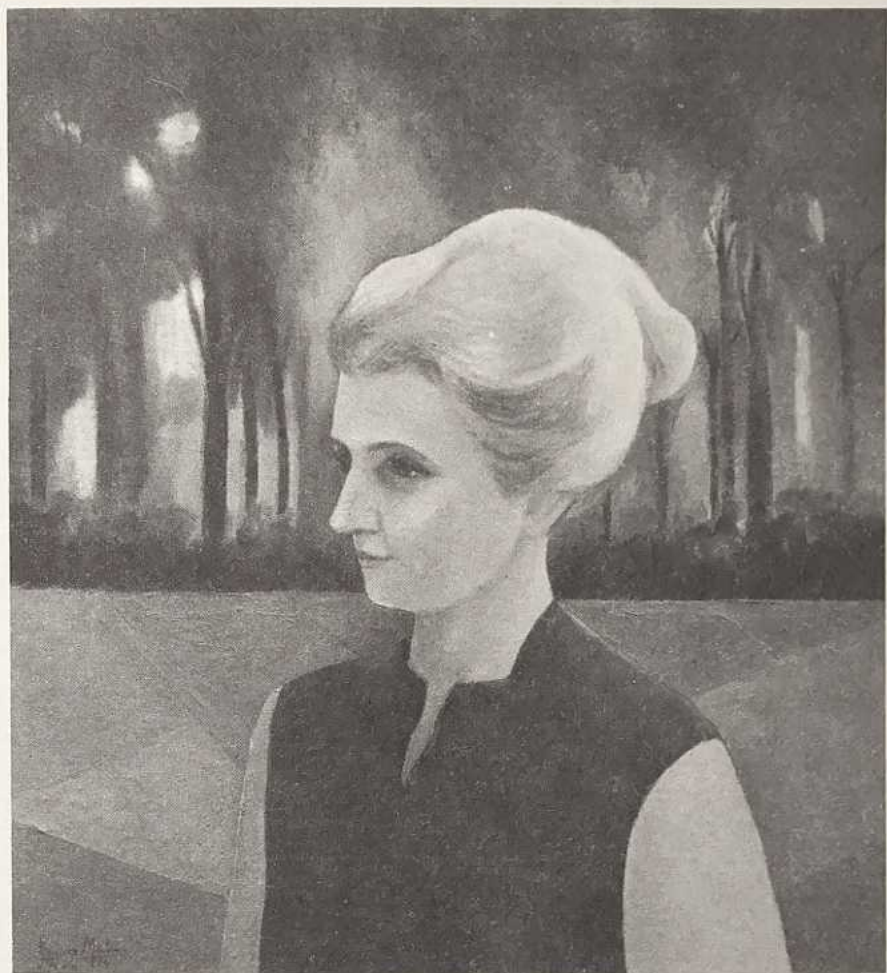
Campagna russa

Ho finito così per rappresentare una Russia che, come ebbe a scrivere Giorgio de Chirico nella presentazione ad una mia mostra sul tema « Visioni della Russia » del 1967, è « sentitamente umana e tutta racchiusa in immagini ad un tempo intime e di largo respiro ». Non deve quindi sembrar strano che « questa Russia » avesse, ed abbia, diversi punti di contatto con le mie rappresentazioni mediterranee. La stessa attesa, la stessa malinconia, lo stesso bisogno di scarnificare le cose, per ridurle ad una essenzialità quasi astratta, pur sapendo che quando tutto si semplifica e si definisce rimane pur sempre qualcosa al di fuori del nostro razioicinio.



Torre del Kremlino





Xenia nel bosco di Peredelkino

FRANCO MIELE, nato nel 1924 a Formia (Latina) ha compiuto i suoi studi umanistici a Roma, laureandosi nel 1946 in filosofia. Da numerosi anni è titolare della cattedra di « Figura » presso il Liceo Artistico - Accademia di Belle Arti di Roma.

In oltre venti anni di attività, ha partecipato alle più importanti rassegne nazionali ed internazionali, fra cui la Quadriennale di Roma e la Biennale di Venezia, distinguendosi sempre con la sua pittura chiara e luminosa mirante ad un massimo equilibrio compositivo e alla più essenziale sintesi espressiva. E' stato premiato in numerose rassegne d'arte, fra le quali si ricordano il I premio Avezzano, il I Premio Sulmona, il I Premio M. di Ravenna. Ha conseguito altresì altri qualificati riconoscimenti al Premio « F.P. Michetti », al « Maggio di Bari », alla « Mostra Artisti di Roma e del Lazio », e Marina di Carrara, al Premio Viterbo, alla Permanente di Milano, a Villa S. Giovanni, alla Mostra dell'UNESCO a Torino, ecc.

Esposizioni personali di Franco Miele si sono effettuate a Roma (1952, 1954, 1961, 1963, 1967, 1972), a Bari (1952, 1969), Milano (1955), Messina (1956), Arezzo (1970), Zurigo (1954), Chicago (1956). Con gruppi di opere è stato presente alle mostre d'arte italiana all'estero in America del Nord, Svizzera, Norvegia, Francia, Germania, Libano. Nel 1967-68 conseguiva il massimo riconoscimento nel concorso internazionale di pittura indetto dalla rivista « Sovjetskaja Genchina » a Mosca.

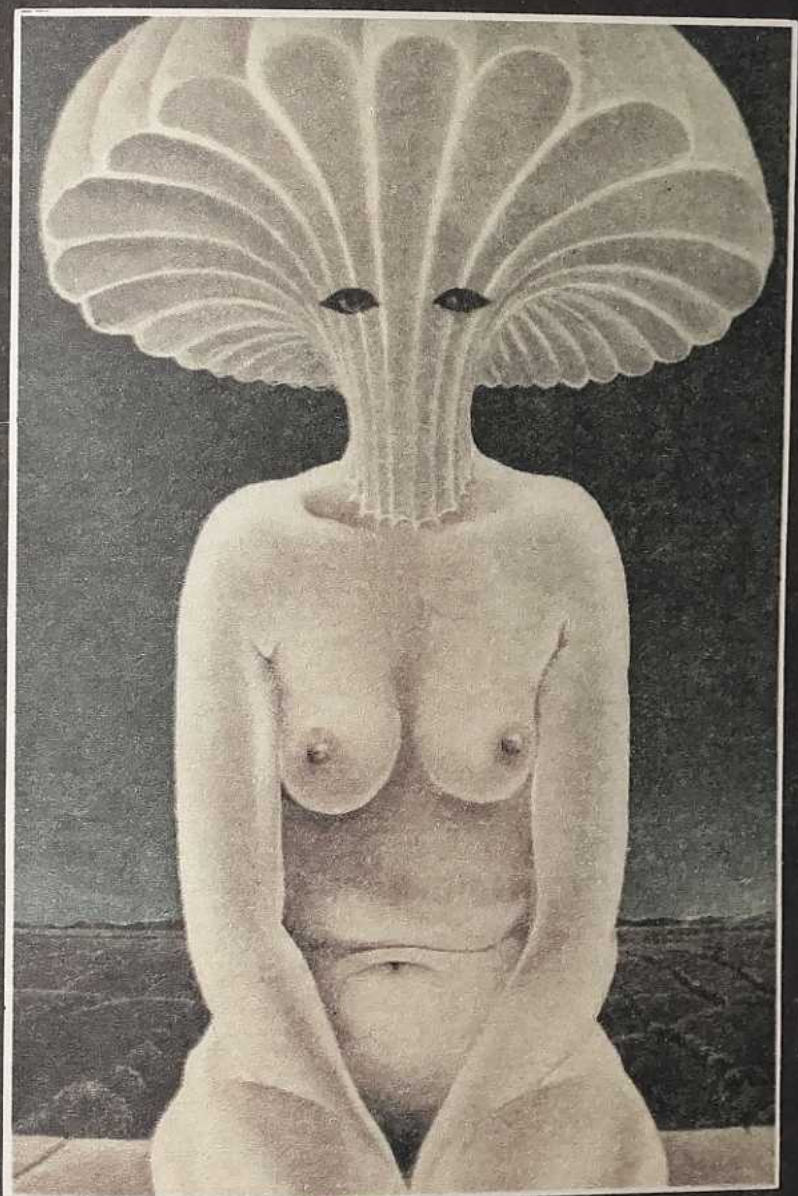
Opere di decorazione artistica su grandi dimensioni (mosaici, grafiti, pannelli, ecc.) sono state realizzate da Franco Miele in istituti pubblici di Roma, Venezia, Viterbo, Brindisi, Bologna, Torino.

Accanto all'attività artistica, Franco Miele ha svolto e svolge tuttora un importante ruolo nel settore culturale come critico e saggista. Autore di diverse monografie sull'arte contemporanea, ha pubblicato fra l'altro i volumi « Introduzione dell'arte moderna » (1958), « La polemica dell'astrattismo » (1969), « Teoria e storia dell'estetica, dall'antichità ai nostri giorni » (1965), nonché le raccolte di poesie « Fuori dal tempo » (1949), « I canti del saraceno » (1960), « La verità ha un volto » (1966), « Canti per Xenia » (1967), e diversi saggi sugli artisti dell'avanguardia russa.

Franco Miele ha effettuato viaggi di studio in USA, Francia, Norvegia, Svizzera, Libano, anche promuovendo manifestazioni d'arte, ed in questi ultimi anni è stato numerosissime volte nell'Unione Sovietica, prendendo contatto con i pittori russi « non ufficiali ».

Della sua attività artistico-culturale si sono ampiamente occupati in Italia e all'estero critici e scrittori, quali V. Mariani, M. Biancale, F. Bellonzi, V. Fiore, O. Valentini, M. Venturoli, V. Apuleo, G. Gatt, B. Morini, F. Simongini, G. Sciortino, E. Biason, G. De Chirico, Alessandro Biral, D. Courir, G. Kaiserlian, L. Borghese, E. Briner, F. Langer, H. Hauser, P. Poriman, F. Pesch, B. Ermakov, M. Robb Trier. Recentemente lo scrittore E.F. Accrocca gli ha dedicato un'ampia monografia, curata dall'Istituto Romano di Arte e Cultura, anche in edizioni inglese e russa.





**CARTE  
SCOPERTE**

Silvana FOLLIERO

# L'INTERAZIONE ALLOSTERICA DI MICCINESI

Il linguaggio che, con pazienza e decisione, opera sull'elemento grezzo della materia letteraria ovvero sul suo stesso nucleo magmatico piuttosto che sui dati esteriori e sulla conflittualità dei segni, è sempre un linguaggio gestuale, eloquente ed attivo.

Il **Cancer oecumenicus** di Mario Miccinesi<sup>1</sup> si colloca in questo arco semantico, nel contesto di una narrativa stabilmente ed intenzionalmente epistemologica. (La storicità, inerente all'epistemologia, è altrettanto stabile e precisa per cui Miccinesi è insieme produttore e fruitore di un modello di scrittura che chiamerei di **interazione allosterica**: segni e struttura — cioè — che si autodeterminano, quasi interconnessioni cibernetiche che coordinano l'organismo linguistico in autonoma unità funzionale).

Il personaggio del **Cancer** è storicamente posto tra le due maggiori componenti del pensiero europeo

<sup>1</sup> Mario Miccinesi, *Cancer oecumenicus*, Milano, Mursia, 1971.



contemporaneo: l'esistenziale e la scientifica.

Se esaminiamo la traiettoria che il protagonista del romanzo compie attraverso il proprio male inguaribile (il tumore) e la nevrosi possiamo vedere che il compito dell'uomo non si esaurisce nella registrazione pura e semplice della crisi-degenerazione del suo corpo, ma si evolve anche in senso ontologico, qualora l'ontologia venga intesa come capacità effettiva del singolo non a trascendere totalmente, in estasi, la materia e gli oggetti, bensì a rivestire gli og-



## Surrealismo di Colantoni

Domenico Colantoni — scrive Elio Mercuri — di questa generazione surrealista costituisce senza dubbio uno degli aspetti più interessanti, e proprio per la fedeltà ad un impulso e ad una origine che le successive esperienze, in particolare per il suo valore di raro magistero tecnico, la scuola grafica di Urbino, hanno approfondito e munito di nuovi strumenti, ma mai sostanzialmente cancellato. Forse questa « dimensione », che trova nel « realismo magico » di Bontempelli una sua inconscia premessa, è possibile soltanto là, a Paterno, il piccolo paese dove ogni volta avviene il ritorno, alla terra, ad una condizione ancestrale, dove gli « archetipi » vivono negli eventi e nella quotidianità sotto forma di elementari e primarie esperienze. Là dove la sensibilità e l'immaginazione possono restare incontaminate: dove i racconti di Telemaco sono veri, o la superstizione che la sua collera, per chi

non ci crede o se ne fa gioco, può trasformarsi in « malocchio »: « fatture » implicite in questa credenza contadina e popolare. La luce che si riflette sul monte dove è la sepoltura di Ottone III evoca i fantasmi di remote leggende; la fiamma del caminetto richiama altri fuochi di storie incredibili e le nuvole o le ombre che si ammassano danno corpo a segrete e struggenti ossessioni: il corno rosso, e la ruota del carretto, specchi melograni, anatomie di bambole e gufi, ramarri e trame invisibili avvolgono le immagini in un'atmosfera stregata, di albe e tramonti pestilenziali, di vegetazioni isterilite, di segreti e misteriosi fiumi. La malia diventa realtà nell'inerzia di ore dove a scandire il tempo è il pulsare del sangue, o i rintocchi spaventosi di campane: e un corpo, corpo di donna, la bambola donna, la donna statua svefa i malefici di oscure colpe e la segreta liberazione mortale dei sensi. La solitudine della forza di sollevare il coperchio, aprire i cossetti di un corpo, svelare il mistero in questa realtà immota e immutabile dove il tempo non ha più senso. E il peso... peso sulla pelle, e sulle vene del-

getti stessi di significato e di prospettive universalmente valide.

La ricerca di Miccinesi si fonda sulla coscienza che occorre approfondire e chiarire il cammino percorso dall'uomo durante l'ultimo secolo, lungo le linee principali del dubbio, del vuoto e del sapere razionale; del senso e del non-senso storico.

Il protagonista, che è uno scrittore e un tenace studioso del comportamento umano, vive gli ultimi mesi della propria vita in una clinica, tra ammalati, infermieri, un medico psicologo — il dottor Diulite — due donne (Fosca e Alba) e il giovane X, lo studente contestatore che finirà completamente demente dopo una lunga, sorda lotta tra la ragione e l'istinto, tra il sogno dell'io e le ragioni schiacciati di una realtà collettiva malata e degenerata.

Il cancro si è ormai installato nelle cellule impazzite dell'uomo, ma si è anche generalizzato e diffuso nel tessuto stesso della società.

Tutti i personaggi ruotano intorno a questa semplice constatazione, ne sono compartecipi e ne vivono, giorno dopo giorno, la inevitabile conseguenza: la morte. Per salvarsi occorrerebbe tornare indietro — pensa il protagonista — all'inizio di ogni deviazione e frantumazione psichica e biologica, ma ripercorrere tutto intero il tracciato dell'ereditarietà umana è impossibile e, forse, sarebbe anche inutile; bisogna, allora, fermarsi e cedere alle dimostrazioni parziali, se di dimostrazioni — oggi — possiamo ancora parlare.

Il linguaggio si fa il più possibile





*Domenico Colantoni, Intuizione a Fucino*

le tempie, di una tensione estenuante di desiderio che l'incontro non scioglie. L'«acqua di Sant'Onofrio» a dare tregua ad una febbre che non è solo di malaria, ma sedimento di storie e di esistenza. Fuori, oltre questa realtà non avrebbe significato la ricerca di Colantoni, né diverrebbe ossessiva allusione ad una «condizione umana» che anche altrove è simile, ma a Paterno più nitida, assoluta, più pura, fuori dell'artificio e della finzione della città. Lontano dall'«ambiguità» delle relazioni è l'«ambiguità» oggettiva, l'irreale dell'esperienza a prender campo, e ad affermarsi come unica dimensione della vita. Il «caso» in rapporto all'«esistenza» e la «necessità» in rapporto alla natura, una natura remota, impossibile a decifrare, alla quale possiamo soltanto approssimarci se solo riusciamo ad abbandonarci a questo flusso di «corrispondenze», «analogie», «rivelazioni» di sogno e presentimenti inconsci. «Nadia». E la verità di questa «situazione» dove niente è «cultura», ma tutto è «sensazione» come febbre che consuma e cerca sfogo a «ulcere» a «ma-

scientifico perché solo attraverso il sapere lucido e il pensiero rigoroso è possibile rintracciare la capacità, perduta, di un'autonomia globale; solo attraverso l'utopia scientifica ovvero la scientificità possibile l'uomo potrà ridefinirsi nella sua attuale canerosità e riconoscersi per quello che è.

La parola è mutuata dalla medicina e dalla psicanalisi per meglio accostarsi, capire e far capire una realtà patologica in cui il soggetto si trova, si compenetra e s'identifica, e il mondo con lui.

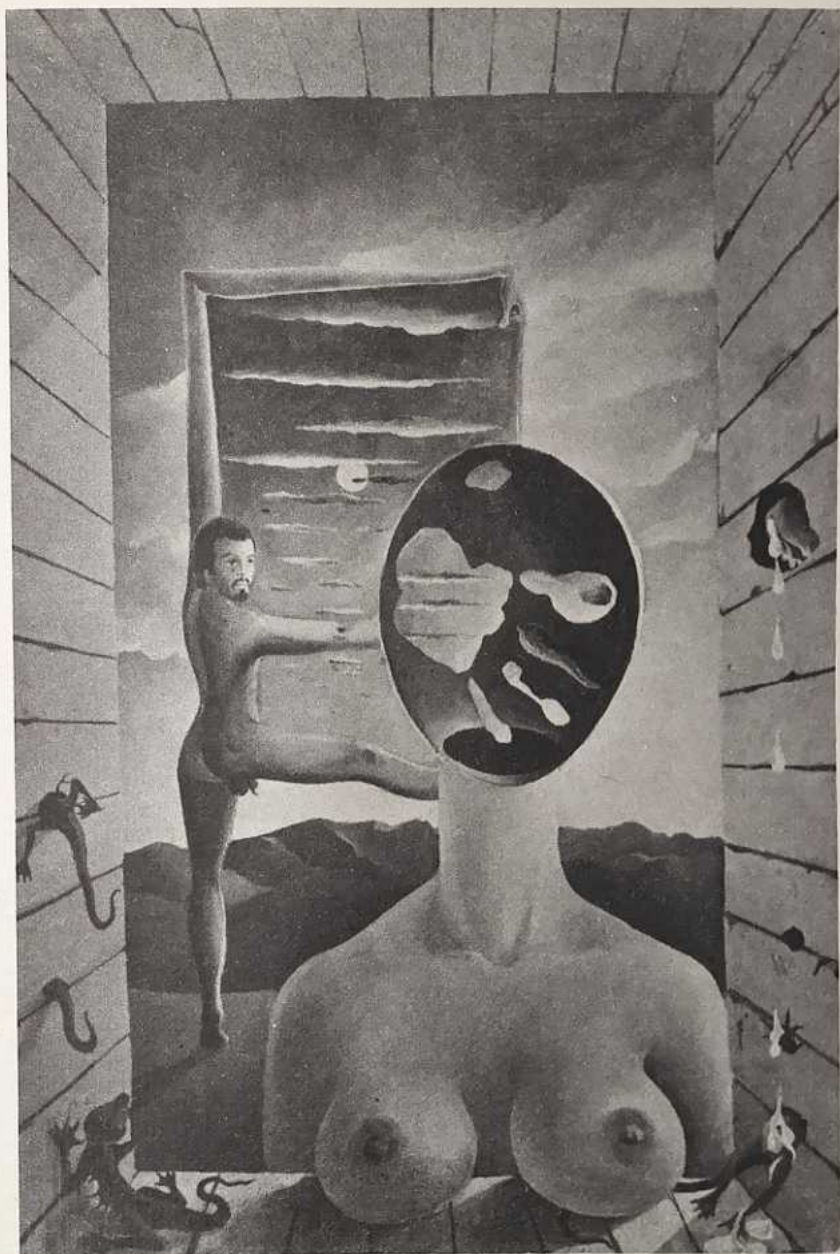
Identificare e puntualizzare la **galassia carcinomatosa** significa comprendere la globalità e la totalità del fenomeno tumorale contemporaneo; la **malattia mortale** diventa nel **Cancer oecumenicus** «fondamentale e sofferta difformità di natura», ipotesi dell'intelligenza, verifica razionale e lucida che il protagonista compie, giorno per giorno, aiutato da Alba, la donna che gli sarà vicino fino all'ultimo.

Il profondo senso di solitudine, diffuso per tutto il libro, viene smorzato da questa schietta compartecipazione umana<sup>2</sup>.

Il soggetto, mentre compie l'azione (in questo caso quella di ascoltare

<sup>2</sup> La donna giocherà un ruolo molto importante nell'azione di recupero coscienziale del protagonista, provocherà in lui un bisogno di ancestrali piaceri; attraverso Alba, infatti, si chiarificherà un suo trauma infantile: «ho scoperto che il piacere di questa docilità alle sue ingiunzioni è connesso ad un antico rimpianto, ad un mai sopito desiderio per le attenzioni e le cure che non ho avuto nell'infanzia».





li interni». Colantoni e in ciò si ricollega immediatamente al surrealismo è pittore dello « scandalo », le sue immagini partecipano all'« oltraggio » del senso comune e della consuetudine; lacerano, e aprono come « chiavi di cristallo » la porta del mistero; non come « spiegazione » ma come « figurazione »: non interpretano, espongono dopo averla svelata l'altra realtà, quella che si cela dietro i pensieri nascosti, gli impulsi trascurati, gli istinti, repressi, i gesti improvvisi, gli oggetti introvabili, tutto quanto è sigillo e enigma dei giorni che noi diciamo vita dell'uomo. « Sotto il bosco di late ». E il silenzio.

Domenico Colantoni è nato a Paterno di Avezzano (L'Aquila) l'1 settembre 1938. Vive a Roma dal 1957, dove studia nudo all'accademia di Belle Arti. Nel '64 va a Milano e vi si ferma tre anni. Nel '67 frequenta il corso superiore di grafica e microincisione nell'Istituto Statale d'Arte di Urbino. Si ritiene di squisita formazione urbinata e pertanto figlio d'adozione dell'illustre terra marchigiana. Dal 1963 espone in

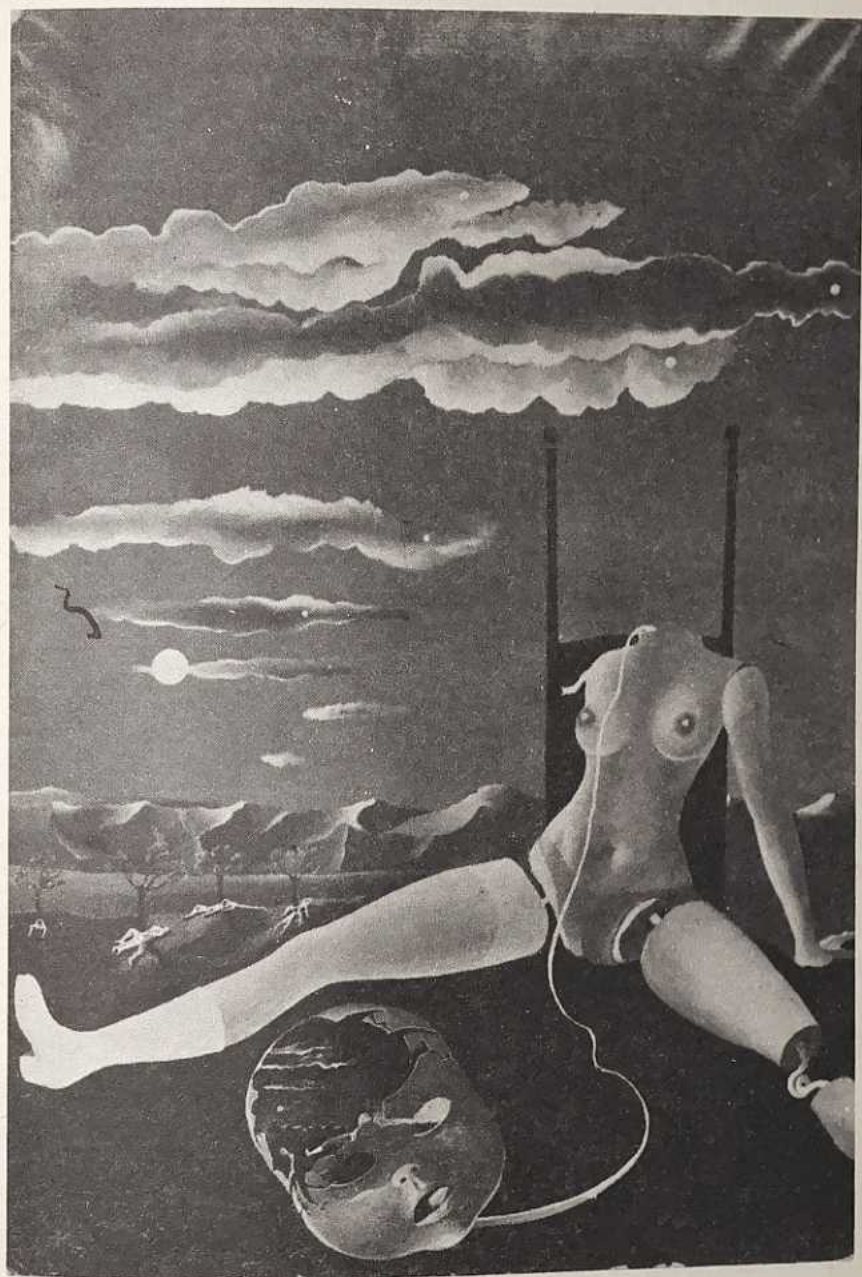
qualcuno che parla) analizza, separa e poi riunisce, costruendo una trama di segni che, ad un certo momento, non sono più mutuati dall'oggetto, ma appartengono alla stessa soggettività, alla stessa volontà che li esprime. Ed è questa volontà che detta un confronto necessario tra sé e gli altri; il soggetto comprende che ha estremo bisogno di misurarsi quotidianamente con se stesso e con la realtà esterna ogni volta che si sorprende a pensare al suo male e alla sua fine imminente, e non vuole che la morte diventi un'attesa smarrita e confusa. Perciò tutto è concentrato dentro di lui, il sogno, la sapienza e la scienza, come piena consapevolezza del mondo, riuscendo a trovare il ritmo che inerisce al proprio essere.

In tal senso la **langue** nel **Cancer oecumenicus** non è più una coercizione imposta da una necessità atavica, ma si enuclea come libera scelta — una manifestazione autonoma — di un destino aperto su orizzonti nuovi, illimitati. La parola porta alla luce un mondo oscuro, da sottosuolo, che è nell'uomo, e l'uomo avrà bisogno del linguaggio fino a quando si riconoscerà debole, incompleto e dimezzato, fino a quando, cioè, non sarà autenticamente costruito e totalmente chiarificato, tuttavia il linguaggio può anche esplodere e può fare esplodere l'uomo.

Questo è il potere che Miccinesi assegna alla parola.

La tensione, il conflitto fra l'istinto e la coscienza (la vita stessa è un conflitto permanente), tra l'Es e l'Io,





Italia e all'estero. Attualmente lavora nel suo studio in Abruzzo alla preparazione di una prossima mostra che si terrà nell'ordine: in Italia, Belgio, Francia.

Ha eseguito nel 60 lavori in bassorilievo per il Min. della difesa e ceramiche per la Fiat-Greco. Suoi disegni sono stati pubblicati da numerose riviste letterarie tra cui « Il Caffè ». In collaborazione con il Poligrafico dello Stato esegue bozzetti per francobolli essendo uno dei pochi esperti del settore in Europa, suoi bozzetti sono nel museo postale italiano. Ha pubblicato e pubblica tuttora su riviste culturali articoli d'estetica della grafica. I suoi disegni, da due anni a questa parte vengono scelti quale premio del famoso Paride della moda e del turismo. Ha eseguito numerose scenografie per opere teatrali e illustrazioni per numerose case editrici. I suoi quadri e disegni si trovano tra le migliori collezioni in svariate città del mondo. E' prossima alla pubblicazione una monografia dei suoi disegni dal titolo « Complesso di Edipo » per l'editoriale Alfani. Suoi quadri sono in permanenza alla galleria « Il Cigno » di Milano.

produce la nevrosi; il binomio vita-nevrosi è essenziale al discorso di Miccinesi. La nevrosi costituisce un centro di attrazione, di pulsione cosmica: un serbatoio di forze coscienziali universali e di verità singole, concrete e dinamiche.

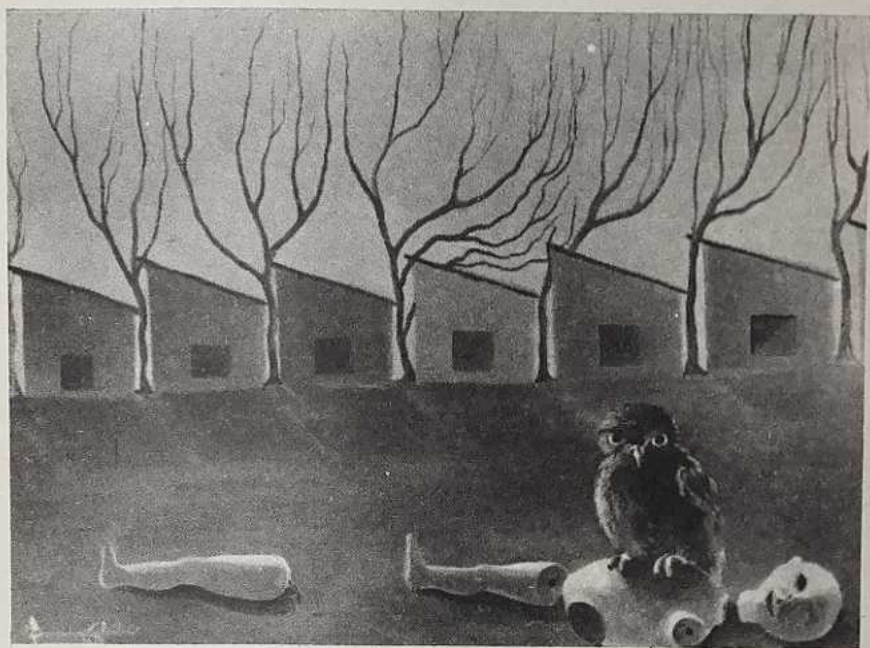
L'individuo debole e sensibile non può che scivolare lentamente, dopo un contrasto più o meno lungo e più o meno violento, nella nevrosi, poiché i fatti e le circostanze — uomini, cose, società — lo attraggono, lo coinvolgono, lo annullano; nevrosi, quindi, come frattura soggettiva e come alienazione sociale.

Tuttavia lo studio sulla nevrosi è soprattutto ricerca di una nuova ipotesi sull'uomo; il lessico, allora, si dilata tanto da trascinare e impegnare l'intera tessitura contenutistica del racconto.

Nel linguaggio psico-scientifico è adombrato un complesso processo vitale che scava nella coscienza individuale non per trovare una qualsiasi soluzione o una qualsiasi certezza, ma per esprimere un dubbio attivo che passi attraverso un profondo e radicato **senso di colpa**.

L'uomo è consapevole della vita e della morte, delle lacerazioni interne, della vanità dell'orgoglio e del proprio dolore, tuttavia egli sa che l'esistenza può essere anche gioia e possesso pieno — in forma piuttosto allusiva e non realistica, è vero — comunque questo è sempre un modo di esperire i corpi, le cose e il ritmo primordiale. E spetta a lui e a lui solo scegliere, reagire concretamente, costruire superando la fru-





strazione e l'impotenza.

Le vicende che il soggetto sperimenta, in alcune occasioni, sono pur sempre simboli « di un'emozione originaria, la gioia antica della materia vivente » ed egli, se vuole, ne può prendere atto. (La volontà redime, dice Nietzsche). La gioia, però, arriva a lui in forma debole e allucinante, e allora occorre tentare, cercare senza stancarsi perché la materia possa emanare luce e calore e la gioia antica possa essere continuamente trasmessa, anche se ad intervalli irregolari, continuamente registrata e trasformata.

L'uomo ha la capacità, veggente, di concepire — volta per volta — ogni suo gesto, azione e parola e,

### Ritratto di Sepe

Tra i giovani registi affacciatisi in questi ultimi anni sulle scene dei tanti teatrini sperimentali della capitale, di quella grande riserva di ingegni (e a volte di ambizioni sbalate), cui già qualcuno ha affibbiato la bella de-

finizione di « off-Qulrino », Giancarlo Sepe occupa una posizione per molti versi autonoma, sia per i meriti indiscussi, che con un bel po' di ritardo gli si cominciano a riconoscere, sia perché la sua esperienza è venuta maturando in maniera diversa e quasi appartata da tutto l'altro teatro giovine. Lontano da qualsiasi circuito nazionale è rimasto sconosciuto fino ad oggi alla maggior parte del pubblico e in molti casi anche a molti critici. Si cominciò a parlare di lui, ma erano già cinque o sei anni che faceva teatro, nel dicembre del 1970 e il primo a concedergli un po' più spazio delle quindici righe abituali con cui i quotidiani avevano sempre liquidato i suoi spettacoli, fu Nicola Chiaromonte che scriveva sull'Espresso: « A Roma al Teatro di via Stamira 55 si dà in questi giorni lo spettacolo più amabile, più estroso, più ricco e, per dirla tutta, il migliore che ci sia dato di vedere da lungo tempo ». Lo spettacolo era « I misteri dell'Amore » di Roger Vitrac; messo già in scena nella primavera del 1969 ha rappresentato una svolta decisiva nel lavoro di Sepe, che fino ad allora aveva presentato nella minuscola saia decentrata di

quindi, ha il potere concreto di ricreare il mondo, rinnovandolo; ogni progresso è invenzione, dice Miccinesi. Tuttavia il pensiero — prosegue lo scrittore — non può che porsi sul piano delle negazioni poiché l'energia fisica riesce solo a narcotizzare, a legare l'intelletto che, invece, deve restare sveglio, impietoso e libero ad osservare lo svolgersi dell'esistenza nella sua lenta e irreversibile degradazione.

I dialoghi con il dottor Diulite sono induttivi e perforanti; la sostanza epistemologica che ne scaturisce è violenta ed è proiettata nell'esemplarità originaria. La morte viene delineata come un caso individuale, del tutto fisico, la vita come malattia che va capita e curata; Diulite non fa che risaltarne la coscienza più profonda e sa concedere e prendere dai fatti e dal discorso un'attiva consequenzialità, una sorta di sapere-azione.

Il dottor Diulite è ciò che potremmo chiamare l'utopia più chiara e dinamica (quindi il contrario di sogno e di vaga profezia). Nella prefigurazione fantastica che egli fa di una nuova dimensione umana c'è il secco avvertimento di un mutamento radicale delle nostre categorie spazio-temporali; la sua attenta, dolorosa osservazione sul presente umano tende ad ipotizzare, per il futuro, inedite strutture psichiche (dal contrasto psichico di centinaia di individui può nascere una serie di disponibilità).

Il discorso sul **gamete primitivo** e sui gameti che trasmigrano, come stormi in volo, da un individuo all'al-





Giancarlo Sepe e Tonino Pulci in « Ubu roi » di Jarry

tro, da una generazione all'altra, è un richiamo-immagine e una precisazione lessicale di estremo valore conoscitivo. Se esaminiamo bene ciò che lo scienziato-psicologo vuol dire ci accorgiamo che nulla è tralasciato perché al soggetto venga posto un confine e un limite. Ma confine e limite si autodeterminano.

Soltanto in un secondo momento a tale **sinusoidale ricorrenza** si affida un compito non banale e non ripetitivo di occasioni sterili e si spinge lo sguardo verso orizzonti più completi, meno rovinosi e disperati:

via Stamira vari spettacoli di autori diversi: da Fronzovin, Gogol e Griboedov, (ma il debutto nel 1963 era avvenuto con un suo testo: « I giorni dell'insieme ») fino a Mauriac, Williams, Cechov, Lorca, Sartre, ad alcuni autori italiani Cagli e Ronsisvalle, ad una riduzione da « La Metamorfosi » di Kafka, realizzata nel 1967-68 e più volte ripresa in seguito; nel 1970 ha poi firmato anche un buono spettacolo di Beckett « Finale di partita ».

Ma non sono questi i testi e gli allestimenti di cui vogliamo parlare in questo primo profilo critico, bensì dei più recenti e caratteristici della sua originale linea di regia, cioè del già ricordato Vitrac, de « La ballata di Bonnie e Clyde » dello stesso Sepe, di « Ubù re » di Alfred Jarry e del « Colloquio dei tre viandanti » dall'opera omonima di Peter Weiss a lungo replicata nel teatro La Comunità.

In questi spettacoli è possibile individuare delle precise costanti di carattere più drammaturgico che tematico (anche se non si può non mettere in correlazione autori come Vitrac e Jarry); Sepe, pertanto non insegue particolari problematiche, ma ne tocca parecchie avvalendosi

sempre di alcuni ben definiti segni e mezzi espressivi: una circostanza che credo vada sottolineata e che costituisce la forza (e magari il limite) delle sue regie. Nei suoi spettacoli, almeno nella serie che abbiamo citato e che terremo come punto di riferimento costante, prevale il fantastico, se non addirittura la fiaba, il giuoco ingenuo, se non proprio la fanciullagine, il sorriso, sempre, quasi mai il comico; le scenografie per lo più sono abolite, mentre hanno importanza i costumi antinaturalistici, spesso coloratissimi. Questa particolare atmosfera, a ben guardare, era già tutta nel testo di Vitrac, che conteneva una ironia finissima nella sua chiara esemplificazione scenica delle chiacchiere dei dadaisti; Sepe è riuscito a fare di tutto quell'assurdo drammatico (abbracci e delitti, morti e risuscitazioni, frasi sconnesse e gesti pazzi) uno spettacolo filante e divertente.

Lo stesso non si può dire del testo da lui firmato su « Bonnie Clyde » dove la storia dei due banditi doveva servire ad un affresco dell'America del '30 tra jazz e proibizionismo, ma che mancava di salde ragioni culturali, rimanendo fine a se stesso tutto il gioco

è ciò che Diulite chiama le **diaspore del futuro**.

L'analisi fin qui svolta sul **Cancer** di Miccinesi non vuole certo portare a livello di categoria ciò che, nel testo, è invece indagine e ricerca; il dolore fisico, la pena di vivere è qualcosa che resiste alle infiltrazioni ontologiche e alle entità poetiche.

Nell'impegno del soggetto a cercare, saggiare, esplorare c'è la convinzione di un comune destino drammatico; e, alla fine, prima che il protagonista muoia, distrutto dal cancro, si delinea una situazione di base molto importante.

Il punto (l'uomo) si contrae sempre di più, malgrado ciò — il narratore ne è convinto — bisogna continuare a cercare, anche se i tentativi si fanno sempre più disperati e dispersivi; la ricerca, infatti, è lo strumento che l'uomo possiede per sentirsi meno fragile e meno inutile. Contro lo sconforto e la depressione c'è la speranza nella parola scritta, quasi l'attesa di un miracolo... Scrivere, allora, per il protagonista non è solipsismo, vano ripiegamento su se stessi, non è impotenza declamatoria, bensì impegno, sforzo, conoscenza silenziosa, sforzo per arrivare ad un chiarimento, per conquistare un senso, desiderio di rendere gli altri ugualmente consapevoli.

Il dottor Rieux e il ricco Tarrou ne **La Peste** di Camus hanno un limite nella loro stessa intatta violenza, come osservatori di una storia collettiva. L'epidemia camusiana è circostanziata, provata, quasi da **reportage**; la malattia mortale e universale



di Miccinesi è un interrogativo proporzionale al grado di conoscenza raggiunto, un dubbio totale visto come rischio costante e non come ambiguità o compiacimento estetico.

« La certezza è quasi sempre sterile e molto spesso mortificante; la certezza è demenza » dirà ad un certo punto il narratore.

L'esplorazione lessicale che Miccinesi attua all'interno della pagina è intuizione e sensibilità ricettiva del dolore e, insieme, energia ascendente e trascendente il fatto traumatico;



Maria Sofia Amerdola e Luisella Mattei in « Colloquio dei tre viandanti » di Peter Weiss

scenico; paradossalmente, però, questa mancanza di contenuti metteva in luce le capacità tecniche di cui parleremo.

In « Ubù re », invece il vorticoso avvicinarsi di fughe, incoronazioni e ammazzamenti si sostanzia della satira precorritrice di Jarry che già nel pieno della « belle époque » fiutava la tragedia in arrivo cui l'Europa sarebbe stata trascinata come in un gioco di bambini che fanno la guerra; ed è al gioco della guerra che giocavano i personaggi nelle mani di Sepe, dopo un avvio degno di Walt Disney, per leggerezza e umorismo. L'Ubù re di Sepe era un bambino grande, ignaro della tragedia che il suo gioco rappresenta: idea forse discutibile in sede critica, da parte di chi pretendeva una più precisa (e anacronistica) visione del potere, ma di effetto teatrale travolgente.

Del « Colloquio dei tre viandanti » ne hanno parlato in maniera non troppo lusinghiera i quotidiani poco tempo fa; vi si traducono in immagini mimiche e musicali (pochissime le parole) la manciata di monologhi che Peter Weiss mette in bocca ad Abel, Babel e Cabel, senza mai precisare a chi dei tre; la sostanziale fedeltà al

testo si esprime in immagini ricchissime di significato e fantasia, che solo chi non ha seguito il regista con attenzione può scambiare per echeggiamenti di Giancarlo Nanni o Mario Ricci. Dicevamo di un uso costante di particolari segni e mezzi espressivi, possiamo, con qualche schematico, semplificarli nell'uso dello spazio teatrale, nel ritmo dell'azione, nella preponderanza della musica, nell'uso delle luci.

Lo spazio teatrale degli spettacoli di Sepe, è sempre stato, quando era possibile oggettivamente, diverso dalla scena tradizionale; in Vitrac ad esempio gli attori uscivano dal palcoscenico ed agivano in mezzo a due ali di pubblico, mentre al centro della sala c'era una sola sedia destinata allo spettatore che, come vuole l'autore, viene ucciso con una revolverata. Lo stesso in « Colloquio » dove l'immaginario ponte di barche di Weiss è rappresentato da una lunga pedana che divide in due il teatro. Il ritmo poi di azioni e movimenti è sempre serratissimo, frenetico a volte: in « Bonnie e Clyde », ad esempio, gli attori provarono per varie settimane ogni spostamento su una sorta di schema numerico, riu-

l'impatto con la lacerante realtà fisica è configurato attraverso un **polisignificante messaggio** che consegue rapide infiltrazioni nel tessuto oggettivo del romanzo.

Qui il linguaggio è veramente ricettivo di tutti quegli elementi strutturali che, in profondità e in superficie, compongono il corpo storico dell'esperienza letteraria.

Nel linguaggio miccinesiano abbiamo, allora, una vera e propria funzione conoscitiva; riscoprendo sistematicamente la logica del confronto, la parola non s'immedesima con il pensiero astratto, entità assoluta ed innata, ma è posta concretamente come ipotesi di modificazione futura, possibile ed attuabile, delle idee e del mondo reale.

Silvana Folliero

YVES KLEIN

### La poetica del vuoto

Vede finalmente la luce l'ultimo e più completo studio analitico, sull'opera e gli scritti di Yves Klein, precorritrice e largamente profetica per le avanguardie contemporanee a cura di Giuliano Martano il quale compie una indagine critica accurata e partecipa di quella fondamentale vicenda che ha rappresentato Yves Klein nella cultura artistica, e non solo artistica, d'avanguardia, riconducendone l'immagine più esatta e peculiare a quel ritorno alle fonti che ne costituisce una ca-



ratteristica tipologica nel suo ribaltamento proiettivo oltreché prospettico per cui ribadisce l'unica metodologia passibile di accertate acquisizioni attualmente reperibile: sia che si tratti di indagare sulla vocazione specifica, lo « specifico » linguistico, di Klein, sia che si prospetti di desumerne indicazioni valide al fine di delucidarne dialetticamente le posizioni, se non gli svolgimenti medesimi futuri, suscettibili di costituzione non categorica in filoni schematicamente continuativi, informativamente emergenti ed eversivi rispetto alla nozione generale di « sistema » critico posto in ogni caso in analisi, e la cui esistenza è garantita attraverso la sua mediata riuscita successiva, sempre — in questo senso, e solo in questo senso — identificabile. La rilettura di Klein, perciò, acquista un valore emblematico soprattutto se addizionato al tipo di interpretazione — nella sua accezione rimbaudiana, secondo questa recente del Martano — cui si ricongiunge quasi empaticamente a-posteriori: basta ricordare l'analisi classica del Wember, e quella militante e promozionale del Restany, suo primo esegeta e compagno di strada. Tanto più che, a conti fatti, non può ignorarsi la particolare latitudine di assunzione dell'esperienza inedita e irreversibile, senz'altro precorritrice di quelle correnti che in seguito saranno chiamate — ora — « conceptual », body, e perfino iper-realismo. L'epica azzerratrice di Klein va quindi ricondotta ad una serie di motivazioni che affondano le loro pro-

scendo ad ottenere un perfetto sincronismo tra più di dodici persone sempre presenti e attive in scena; in Ubù furono le stesse parole del testo a fungere da « strumento di misurazione » dei tempi; in « Colloquio » tutto si misura sulla musica sempre presente in scena. La musica, infatti, ha avuto sempre una parte predominando fin dallo spettacolo dedicato a Cechov in cui introdusse con un felice parallelismo uno spiritual negro che accompagnava al lavoro i contadini russi, e poi via via fino alla strettissima collaborazione del compositore del gruppo, Stefano Marcucci, che per l'ultimo spettacolo ha composto ben dodici temi musicali, che egli stesso suonava su diversi registri di un organo. L'uso, infine, delle luci rimanda sicuramente ad una concezione cinematografica dello spettacolo, soprattutto in questo ultimo, dove si riesce a far convergere l'attenzione dello spettatore non solo su singole azioni in una parte circoscritta del lungo pontone, ma addirittura si creano inquadrature di particolari e di primi piani, mentre molti passaggi sono realizzati come nel cinema per mezzo di dissolvenze incrociate di due o più lampa-

de che lentamente si spengono su una scena per riaccendersi contemporaneamente su un'altra.

Vanno ricordati poi i suoi attori del « La Comunità Teatrale Italiana », particolarmente affiatati e docili nelle mani del regista, e che formano oggi un ottimo insieme di attori-mimi: Maria Sofia Amendola, Tonino Pulci, Piero Vegliante, Renato Landi, Luisella Mattei, Idill Ghinelli, Claudio Carafoli.

Maurizio Giammusso

fonde matrici nel discorso concettualmente evolutivo dell'attitudine (così ridotta in termini di enucleazione via via più sintetica e simbolica, unitamente alla perdita di precisi obbiettivi che ne riconoscano l'allontanamento di significato e significante, di segni e di oggetti di significazione, indubbiamente rintracciabile nel suo contesto dimostrativo) ormai tradizionale dell'avanguardia storica, ma introspettivamente superata e sopravanzata con la sublimazione oggettivamente auto-enfatica dell'oggetto pittorico (si veda, esemplificativo, il ciclo dei quadri a superficie monocroma, dove la stesura di un impasto ad alta concentrazione pigmentativa di tonalità prevalentemente dominante blu intenso — il famoso « blue Klein » — stava a simboleggiare l'equiparazione non-rappresentativa, ma oltremodo tattile, di un interno significato cosmogonico), fino a confluire nell'ostentazione dell'oggetto in sé (in una versione difficilmente recuperabile a quella sorta di « nouveaux realism » preconizzato da Pierre Restany a proposito della cosiddetta « école de Nice », a cui pure è appartenuto, più quasi anagraficamente che come aspirazione di retrocessione letteralmente oggettuale quale si riscontra nella ancora canonica e regolare eredità di aggiornamento che alimentava il suo meccanismo polemico e linguistico dalla compiuta assimilazione della trascorsa lezione dadaista), fino infine a straripare nella rarefatta quintessenza, tuttavia già immancabilmente satura nella univocità della



destinazione, del puro comportamento mistico e vitalistico tout court o ante litteram. Senonché, la stessa difficoltà che si presenta allo studioso di Klein nel limitare la sorprendente precipitazione di esperienze molteplici verificatesi attorno ad una delle personalità più lucide e onnicomprensive dell'arte del ventesimo secolo, preclusiva degli esiti posteriori intorno allo stesso dibattito virtuale sul concetto di avanguardia e fattuale in relazione all'amministrazione divergente degli «ismi» d'obbligo e di comodo a venire, non riducibile ad una mera ricostruzione di influenze e di sorgenti fondamentalmente mediate e mediatrici, quali quelle di provenienza rosacrociana o buddista zen (risalente ai maestri Kodokan e, più specificamente, al gruppo Gutaj) o latamente teosofiche ed epistemologiche di Bachelard, dimostra a sua volta la estrema inadempienza valutativa di un'opera ancora e sempre più problematica, equivocamente incamerabile ad uno sguardo sufficientemente retrospettivo entro le strettoie di un sistema linguistico di riferimenti fissi, che pure ne enumeri le tappe in termini addizionali e stilistici. Anche perché, in definitiva, è la stessa difficoltà di suddivisione in fasi — tuttavia innegabile — periodiche che determina alla base il rischio di fuorviarne la lettura evolutiva e unitaria, solo finalisticamente globalmente afferrabile, se viene a sfuggire la classificazione antinomica di una progressiva rivelazione sensitiva dell'assoluto, tradotto in termini e ruoli di comportamento

« La vita  
nova »  
rivisitata

Il titolo del film « La vita nova », diretto e interpretato nel ruolo del protagonista da Edoardo Torricella (altri interpreti Micaela Pignatelli, Liliana Chiai, Sergio Serafini, Lorenzo Piani, Luigi Pascutti) indica una vicenda e una polemica del tutto attuali ma i riferimenti all'opera dantesca sono numerosi.

Il film narra la vicenda di un « omino-poeta », che, dopo uno scontro con la realtà, si arrende e, sia pure con dolore, abbandona posizioni e atteggiamenti autentici, rinuncia alla fantasia creativa e al piacere inesauribile della immaginazione, per morire e rinascere automaticamente reinserito in un sistema da lui deprecato nella vita di prima, e al quale aveva tentato di opporsi con la sensibilità e con l'intelligenza.

In definitiva, la lotta del « poeta » si rivela impari contro il potere e l'ipocrisia.

La storia di questa trasformazione si sviluppa contemporaneamente

te su piani diversi: realistico, onirico, assurdo; e addirittura in epoche diverse, con un salto all'indietro di secoli, ad indicare l'arretratezza del presente condizionamento sociale.

Dal punto di vista formale, nel film s'intrecciano tecniche diverse: dal liberatorio Teatro del Nonsense all'enfasi del teatro lirico, alla semplicità comunicativa della favola e del lazzo per finire con l'impiego di materiali degradati e sfiorare il fumetto.

Il film intende staccarsi nettamente dai « filoni » della produzione corrente, respingendone i facili allettamenti erotico-satirici: motivo-base è l'accusa alla società attuale di non aver espresso l'uomo nel suo definitivo assetto sentimentale e sociale ma di fornire milioni di « ominidi », di preumani tendenti all'uomo ma impediti da insormontabili « tabù ».

vitale e reale secondo la norma di tragitto diacronico prettamente occidentale, riscontrabile all'inizio e alla fine di un processo che vede, sin dai primi « monocromi » del '52 alle « spugne », alle « cosmogonie » alle « antropometrie », alle « architetture dell'aria » e ai progetti rimasti incompiuti, le testimonianze tattili (« ceneri della mia vita », diceva Klein) di un'autobiografia sublimata e sottratta al simbolismo di un itinerario introversivo privato, da cui prende le mosse a livello di clima culturale, nient'affatto contraddetto dall'estetismo edonistico imperante nella cultura avanzata allora imperante dell'« Ecole de Paris », rivolta ad una nuova e paradigmatica (si pensi al salto nel vuoto, realmente avvenuto, dall'alto di una terrazza sulla strada), dilatata coscienza percettiva. Se, per concludere, quella di Klein è stata una poetica del vuoto e dell'« assenza » — ma diversamente da Piero Manzoni che ne ha mentalizzato e in certo senso « classicheggiato » gli assunti, — anche a livello di poetica e di esperienza ugualmente irripetibile, gli strumenti della sua poetica sono interamente leggibili e ripercorribili: al punto che all'autoenfasi mitologica della personalità (paradossale: della pura pittura) si sostituisce — ne fa chiara prova il Martano — l'azzerazione oggettiva del mito, nonché, se si vuole, il suo essenziale, altrettanto rituale, mito relativo.

**Tullio Catalano**

Yves Klein, *Il mistero ostentato*, a cura di Giuliano Martano, Edizioni Martano, Torino 1972.



Poesia segreta scoperta

# RISPONDENZE CON GLI AMICI

di

*Mario RAMOUS*

«Codice di sopravvivenza», «Battage per Valeria», «Michele, Michele», «Credibilità e potere», «Lettere agli amici»: queste sono soltanto alcune sezioni di un diario continuo di poesia tenuto con cifre alte (migliaia, decine di migliaia di note? la classificazione ne dà il sospetto) da Mario Ramous.

Un poeta che «vive in contraddizione», che traduce, edita, co-milita anche (c'era, all'XI Congresso del S.N.S., c'era) e passa dai classici greci e latini ermeneutizzati alla più coraggiosa dichiarazione delle proprie angosce come angosce di tutti...

Così le offriamo, scoperte segrete, le co(r)-rispondenze ramousiane. Con le nostre spondenze pronte al ri- e al con- di sempre...

a Concetto Pozzati, 72528

Concetto, io mi auguro che tu mi conceda  
uguale affetto,  
con qualche pera in più magari  
da porre sul mio epitaffio,  
per tutti quei discorsi  
che non si son fatti tra noi  
come era giusto e avremmo dovuto,  
incalliti a strizzar l'occhio per intenderci  
(e non sono mai sufficienti le parole,  
così imperfette a comunicare  
qualsiasi cosa si voglia)

ma io non ho pensiero  
in questo momento  
che alla tua rosa ingabbiata  
come fosse la voglia stessa di vivere  
male che sia

---

Battage per Valeria

1/72520

maledizione, corri troppo,  
un turbine di vento che riempie gli occhi,  
non c'è modo di vincerti,  
aghi che ti si ficcano dentro:  
voglio vedere chi ti vorrebbe per sé:  
facciamo la conta, avanti,  
fra tutti i nostri amici quanti sono:  
Pietro, i due Giovanni, no, vanno protetti  
e tu non dai tregua; Concetto?  
va lasciato in pace con i suoi foulard  
di sesso/vanità/orgasmo;  
Carlo? benedetto iddio,  
una farfalla vola via l'attimo dopo;  
Gianni l'escludo, dovresti provocarlo;  
Sergio? l'acidità non ti conviene;  
e così Paolo e Maurizio patriarchi;  
ma per me sì, Valè-Valeria amore





*Dante Ricci, Pastello, 1973*

2/72520/21

non c'è modo di averti  
e concedi quindi ciò che ti conviene,  
non per cambiarlo con altro che valga  
la pena di ottenere in ricordo,  
quello e solo quello che ritieni di dare,  
non per grettezza, è più di quanto possiedi,  
ma tutto ciò non ti riguarda:  
una diga che s'incrina  
e poi straripa senza freni  
ha maggiori garanzie  
di conservare il sangue necessario

3/72521

voglio qui per un certo verso  
rivelare le carte segrete che accompagnano  
il tuo modo imprevedibile di mostrarti,  
contraddittorio più di quanto sembra accettabile,  
incantevole per chi ne comprenda il senso,  
un maledetto modo comune  
per chi sia destinato a subirlo giorno e notte di seguito  
e ridotto così alla consuetudine di vivere:  
per me, per me, Valeria amore;  
in un bozzolo di veli

4/72521

non chiedo certo voti per domarla,  
nessuno mai lo potrebbe;  
ricordo d'interrogarmi: che serve attendere,  
con l'angoscia di tutti quegli anni da venire?  
differire non è che cedere;  
ma tu m'inganni, sorridi:  
'voglio d'ottobre tornare con te in Francia'  
e mi offri un suo vino  
per potermene parlare ancora



9/72524

io so che mi controlli,  
so benissimo che tu sai  
più di quanto io voglio farti sapere,  
senza che abbia motivo d'inquietarmi;  
ma tu avverti la felicità  
che me ne viene?  
giuochiamo un poker  
a carte scoperte  
che se rivela come potrà finire,  
ha tuttavia l'imprevedibilità  
dei brividi d'amore

10/72525

non riscuoto successo,  
non trovo cioè ragioni sufficienti  
a ciò che faccio,  
se non quella di fare:  
un inganno monotono  
per ogni giorno da venire;  
ma è questo  
che traduce in termini possibili  
la fatica sciocca  
di sopravvivere a se stessi:  
tu la solleciti:  
'il tempo a verificarla'  
e per la voglia di averti  
posso credere che sia vero

11/72525

si viaggia a tempo pieno:  
anche l'amore è quindi un impegno  
che devo assolvere con te  
quando insieme lo si voglia:  
quattro tre due uno zero,  
un giuoco bellissimo è l'amore,  
se non mi si ficcasse in capo

il pensiero che si debba farlo  
per mantenersi vivi  
a futura memoria:  
non crederlo, amore,  
anche se penso che sia vero:  
si dovrebbe farlo  
con la sola allegria di morirci dentro

12/72526

un giuoco fallico è pensare  
che tu mi possa sempre incatenare  
a quell'idea di malaffare  
per cui a forza io ti debba amare  
ed è una verità inoppugnabile





3/72525

vorrei divertirmi ancora quel poco  
che me ne viene di diritto:  
tu poi vedrai se era giusto  
o un grido disperato  
di non poterti seguire  
per tutta quella vita  
che ti abbiamo costretto a vivere

4/72526

facciamo un balletto:  
sei più bravo,  
ma anche un padre orso  
non è di tutti i giorni,  
con quella maledetta voglia  
che la società ci consegna  
di non essere mai  
quello che dovremmo  
per età, per condizione,  
per l'intelligenza assorbita  
da ciò che ci precede  
e di cui non si ha merito alcuno

---

Il codice di sopravvivenza

1/7256

ogni giuoco è fatto se accetti  
biologicamente,  
per quel numero di cellule ancora attive  
che l'arbitrio permette di non modificare

(scartate altre scelte,  
e false se in un caso qualsiasi  
t'illudessi di poterne disporre),  
ogni giuoco immaginabile, ognuno è fatto  
se accetti di scoprire nuovamente  
le carte raccolte nella nebbia  
come una droga di sopravvivenza,  
quando all'alba  
la luce racchiude in contorni netti  
i nostri fantasmi

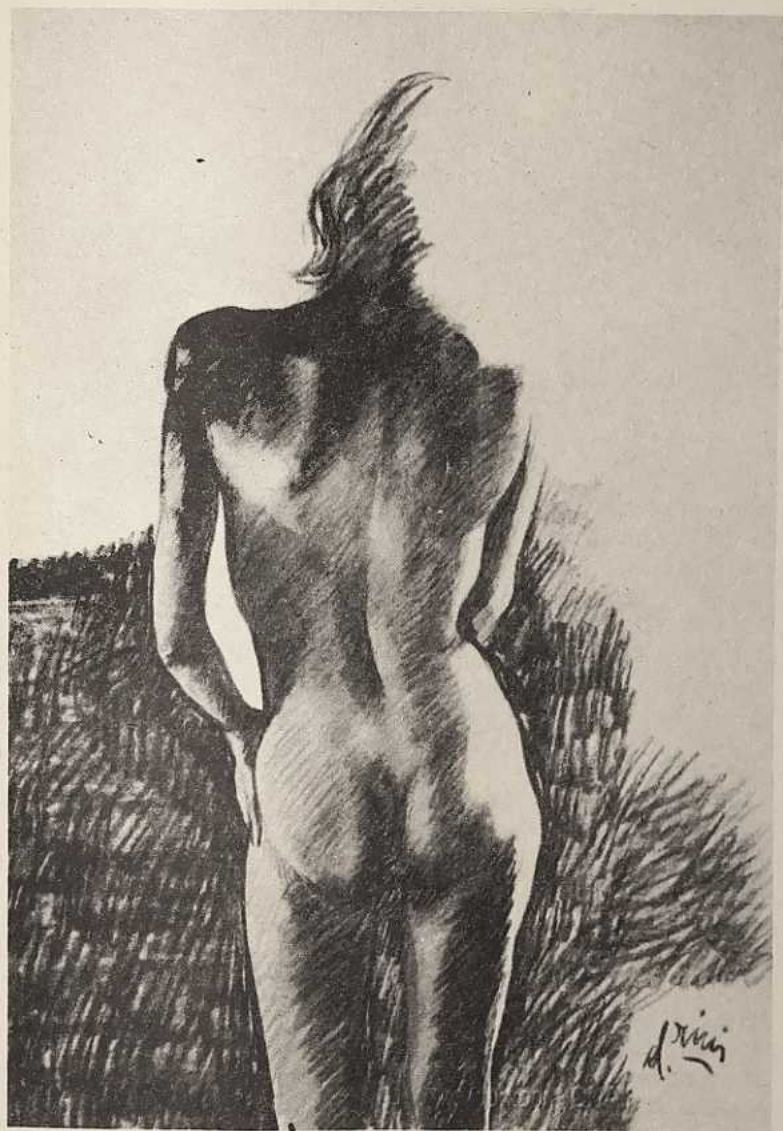
2/7256

si devono aggiungere tutte le stupidità  
che accumuliamo giorno per giorno;  
e mettili i giuochi per sopportare  
queste infatuazioni ideologiche:  
rimarrà da verificare  
il loro diritto di cittadinanza

3/7257

i tempi credibili per una idea della natura,  
della società, della famiglia  
o del proprio isolamento, della voglia di sopravvivere  
al trauma uterino, di protrarre giustificazioni  
al piacere di esistere, non altro;  
di svegliarsi per inventare fantasmi  
in quel balordo codice cifrato  
che non serve affatto a chi possieda  
la volontà di formularne uno proprio  
(e non conta certo chi rifiuta  
la fatica di divertirsi al giuoco);  
i tempi sono in qualsiasi modo inaccettabili  
se manca non solo la possibilità  
di verificarne appunto il senso,  
ma i tempi stessi





Dante Ricci, Pastello, 1973

4/7259

è giusto il tempo per sommare anche quest'anno  
all'angoscia protratta di sopravvivere,  
al modo assurdo di concepirne la voglia

5/7259/72

rifiutare la presenza di chi non può accettare  
il codice (proprio e improprio per natura)  
è senza senso: poni che giuocando ai dadi  
ne uscisse un numero negativo;  
che vuoi rifiutare dopo averli inventati,  
il giuoco, i numeri, l'invenzione errata?  
non hai pedine sufficienti;  
certo un mostro è immaginabile  
da chi ritenga di non esserlo:  
puoi supporre il contrario o che abbia qualità diverse,  
non mutare la struttura logica del ragionamento;  
le invenzioni sono appunto a misura della coscienza  
di essere o di negarsi;  
i margini, questi sono limitati:  
bianco nero, pari dispari, questi,  
con tutte le infinite sfumature dall'uno all'altro,  
che in tesi negativa tuttavia  
avocano a sé l'ago della bilancia  
(e del giudizio quindi, della fantasia,  
del tentativo precario di capire  
ciò che è fuor di misura  
perché diverso, non sacro)

forse in organizzazioni di logica difforme  
esistere non è tale e viceversa;  
ma puoi inventare giuochi più difficili:  
verifichiamo: scuotersi al mattino e svegliarsi  
col fastidio di prendere coscienza  
è gesto riferibile a modelli reali  
o piuttosto a fantasmi  
che non v'è modo di controllare?  
intendiamoci: invertiti i fattori  
possibile sempre è l'opposto  
identico e contrario,





Dante Ricci, Pastello,  
1973

i parametri cioè  
obbediscono esclusivamente  
alla necessità di assicurare sopravvivenza,  
a ciò che puoi forse per svago  
ritenere in qualche modo vivo  
e più per consolarsi  
della residua vanità di capire:  
che non si possa mai morire  
e che nemmeno uno stato fisico mutato  
elimini l'angoscia  
di comparire senza nessun rilievo,  
sostituibili,  
senza autonomia,  
quattro fili per condurre una scena  
priva di senso una volta usciti

ma l'affanno rimane

6/7276/10

assumi l'impegno di fare  
quando dal ventre ti cavano  
come un oggetto che si debba  
in ogni modo mercificare  
e cresce nell'eccitazione  
sino al melodramma logoro  
che induce a rifiutarlo  
dire, dire, va' a morire,  
l'infarto da piacere  
e quindi bruciare le gengive  
che assorbono i sapori necessari:  
un modo giusto di continuare





7/72710

un cuneo ficcato nel cervello mi rimane  
e non mette conto  
che io cerchi di falsificarne l'importanza  
inventando un'indifferenza  
che non ha riscontro con la verità dei fatti:  
gli anni di ogni cosa puoi verificarli;  
io no, più di altri,  
posso negarmi la coscienza  
di quanto in me ho scoperto per primo,  
non perché avessi qualità migliori,  
ma solo una macchina di guerra  
collaudata certamente  
al limite delle sue strutture:

8/72710

voglio per questo ora inventare  
una somma di parole  
che valgano a giustificare la sciocchezza  
delle mie lacrime e dei furori  
che rendono piacevole  
in qualche modo  
la biologia di passare  
(art. 38: è sempre proibito  
uccidere o catturare  
e con l'ammenda da è punito il contravventore

9/72712

ora e per sempre addio  
maledetta borghesia,  
più stronza e cieca di una tenia;  
e se ho qualcosa da spartire con voi,  
che mi progredisca in metastasi  
il cancro assorbito  
vivendovi accanto e confrontandomi:

## DANTE RICCI

Ingrès diceva: « Nell'arte della pittura il disegno comprende tutto salvo le tinte ». Artista dotato, Dante Ricci può vantare una cospicua parte di questa non comune capacità — che si fa sempre più rara — sia che la punta della sua matita prescelga la figura, le cose, gli oggetti, il paesaggio. Le prime notevoli esperienze di Ricci risalgono alle composizioni che gli ispirarono la Resistenza e la guerra partigiana. Riviste e giornali politici di cultura hanno via via riprodotto, in questi anni come pezzi di cronaca viva, questi documenti che, spesso, più della parola scritta attestano la precisa qualità di una vocazione e di un impegno civile e artistico. Il mondo visivo di Ricci ha radici in quei moduli degli espressionisti che hanno dato illustri maestri all'arte contemporanea. Ma l'impronta di Ricci è latina, più tenera, il suo tratto, la materia, più cedevole. La ricerca di un suo dialogo complesso e accattivante, procede per equilibri costanti, fedele e inventato per intuizione, volumi, forme. Lo confermano le « personali » che ha tenuto in molte fra le più apprezzate gallerie d'arte e quelle recenti a Milano e Firenze.

D. J.

Dante Ricci, nato a Genazzano nel 1921, ha compiuto i suoi studi a Roma presso l'Accademia di Belle Arti. Giovanissimo ha cominciato ad esporre in mostre di gruppo e sindacali, facendosi subito notare per una particolare forza rappresentativa.

Dal 1947 è titolare della cattedra di « Figura » presso il Liceo Artistico - Accademia di Belle Arti di Roma.

Dal 1947 è stato presente nelle maggiori rassegne nazionali, conseguendo fra l'altro numerosi premi e riconoscimenti. Opere di Dante Ricci sono state anche esposte nelle rassegne d'arte italiana all'estero, negli Stati Uniti, in Germania, Polonia, Francia, Cecoslovacchia, Urss, Libano, Tunisia.

Pur partecipando inizialmente al movimento neo-realista, ha assunto immediatamente una posizione del tutto singolare, rivolgendosi essenzialmente ad una esaltazione dei valori luministico-compositivi.

Mostre personali di Dante Ricci sono state realizzate a Roma (1949, 1954, 1961, 1963, 1969, 1971), Torino (1955, 1968), Milano (1957), Messina (1965), Zurigo (1968), Losanna (1970).

Ha eseguito lavori di ampie dimensioni per pubblici edifici, fra i quali si ricordano il grande intarsio marmoreo all'Eur di Roma, i pannelli decorativi di Bari e Padova, i mosaici per Monza.

Recentemente l'Istituto Romano di Arte e Cultura gli ha dedicato una ampia monografia, con saggi critici di E.F. Accrocca e J. Dufrenne.



Dalla Spagna un racconto  
stampato ma non pubblicato

# EL CALLEJÓN

in un  
VICOLO  
ancora cieco

Antonio NUÑEZ  
"no gusta a los bienpensados"

*E' il racconto di un amico. Non piace ai benpensanti malpensati della « Oficial Literatura », anche se in un primo tempo venne stampato per essere pubblicato in una rivista che « va per la maggior » (anza) più o meno « silenziata ». Ci è arrivato stampato su pagina da rivista. Ma non è stato pubblicato. Lo pubblichiamo noi: carta-segreta-scoperta...*

Al maestro Francisco Ayala  
Mamelo,

quando entra il mese di ottobre e, come succede anche quest'anno, l'estate si attarda nel bruno terso dei corpi mi torna, Mamelo, il tuo dolce ricordo, il tuo sguardo bianco dall'unico significato e le tue pesanti gambe che si trascinano per un vicolo tra i frutteti. Il tuo ricordo mi torna, è inutile negarlo, col cambiamento delle stagioni, quando si altera il fluire del sangue e lo sguardo percorre le forme degli esseri col segreto riassaporare del piacere soddisfatto. È così che tutto cominciò quel pomeriggio, su un 201

angolo equivoco della Puerta del Sol, tra la libreria di Fernando Fe e la via Montera. In quell'ora di confine con la notte, il cielo illuminava un bel crepuscolo violaceo velato dai mille vapori di questa città oppressa, ed io aspettavo in quella tesa benché indifferente attesa che tu non conoscesti, che un'altra persona, un altro corpo, si fermasse vicino al mio: non ebbi fortuna davanti alla vetrina di Fernando Fe, e la ebbi invece nel variopinto vespaio del photomaton — photomaton, la vostra foto in sette minuti — sulla stessa porta del bar Flor. Dopo, e fino a questo momento nel Commissariato, venne la perlustrazione delle strade — da parte mia piena di inquietudine, con bruschi soprassalti per l'irrealizzabile e le meravigliose e pletoriche certezze dell'impossibile — la perlustrazione, dicevo, con questo figlio di buona madre che si è bevuto i miei quarti di pesetas in cambio della concessione di una mano sotto il tavolo che, non perché furtiva e apparentemente timorosa, allontanava il mio desiderio, ma al contrario lo esacerbava. Quando Mario — così mi disse di chiamarsi — ebbe saziata tutta la sete del mondo — mi disse che era delle Canarie e che era senza quattrini perché la famiglia, per non so quale pasticcio, non gli aveva mandato il solito assegno mensile — mi disse di scusarlo che andava al water ed io, che immaginavo già quello che il ruffiano andava cercando, lo seguii fino al water. Gli dissi, credimi quasi implorandolo: « Dai, andiamo, Mario » o qualcosa di simile, desiderando essere dolcemente persuasivo come lo eri tu, Mamelò, e sì che non ne avevi nessuna necessità. « Se' matto », disse, tentando di scostare bruscamente la mia mano. Lo picchiai con furia sulla faccia (Chi lo avrebbe detto qualche minuto prima!), e la sua testa batté contro le bianche maioliche della parete del water. Quando in ginocchio cadde in terra semincosciente, qualcuno aprì la porta e domandò allarmato: « Che succede? ». Volevo scappare, ma Mario reagì e mi immobilizzò le gambe mentre l'altro, un uomo corpulento e ben vestito, ostruiva il vano della porta. Poco dopo ci portavano al Commissariato, da dove scomparve l'uomo ben vestito il quale, in realtà, non aveva visto niente. Furono le grida isteriche di Mario — come quelle di una virtuosa donzella che fosse stata assalita da un Satana lascivo — che ci portarono in quella situazione — molto incresciosa, come



tu non puoi sapere, nella nostra società — e tuttavia ho Mario qui, al mio fianco, seduto su una panca di legno disposta ad un lato della scrivania dove si sta annoiando un dattilografo e, posso giurartelo, non sento verso di lui il minimo sentimento di antipatia né tanto meno di odio; sono anche pienamente convinto che Mario nel bar ha inscenato una commedia senza senso; in poche parole, che i suoi occhi grandi e neri, espressivi e dominatori, e quella zazzera ribelle che gli cade sulla fronte pallida, gli servono per scopi che difficilmente potrebbero passare per leciti dal punto di vista della morale degli altri. E allora, a che pro i suoi timori e le sue grida? Così torno sempre — specie quando la mia ricerca finisce male, ciò che succede di frequente — a ricordarmi della relazione che ci univa: le scoperte dei sensi che tu mi illuminasti — dolci o crudeli secondo una pressione, un alitare, forse un sordorantolo della tua gola — e quella tua dolce mansuetudine verso di me, verso di noi perché all'ora del crepuscolo, quando il sole metteva alla montagna l'aureola rosa dei santi martiri della nostra chiesa parrocchiale, non frapponessimo ostacoli alla tua avventura intima in quel vicolo afrodisiaco. Erano pochi anni che la guerra civile era finita e a quell'ora ci arrivava ogni giorno il suono di tamburi e trombe che annunciavano l'istruzione militare dei ragazzi — e dei già non più tanto ragazzi — che con diverso entusiasmo seguivano il sindaco e il locale comandante della falange, in mezzo al denso e rossiccio polverone della strada fino alla vicina spianata dov'era obbligatorio imparare, sotto pena di essere dichiarato « rosso » con la conseguenza di una disoccupazione implacabile, le canzoni della parte trionfatrice; e i movimenti con le armi, sebbene eseguiti con fucili di legno per ciò che concerneva le persone delle ultime file della formazione, erano portati senza la minima ortodossia marziale, come fossero zappe da ortolano buttate sulla spalla, mentre l'altra mano seguiva fiaccamente il ritmo del tamburo o reggeva un mozzicone di sigaretta. Quando la figura maestosa del capo, il quale era conosciuto a Madrid come stoccatore — o, naturalmente, avrebbe potuto essere conosciuto come un onesto impiegato di banca o un equivoco venditore di garofani sulla porta di un night club — passava davanti a noi, io sentivo un leggero sussulto di angoscia — io dico che

poteva essere per il portamento quasi soprannaturale o per il suo fiero sguardo diritto — e mi rannicchiavo contro di te cercando quella protezione che quel mostro mi negava con la sua indifferenza, e per consolarmi non bastava il sorriso di mio padre, che camminava anch'egli nella formazione, sporco di terra e appena arrivato dal lavoro, né il suo affettuoso richiamo che, benché proferito a bassa voce faceva voltare la faccia infastidita del capo. Alla fine, già sulla spianata, la variopinta truppa e lontane le grida marziali del capo che tentava di imporre un qualsiasi ordine all'insieme di uomini affamati e stanchi — si sarebbe detto bestiame sudato che arriva in uno sconosciuto recinto e girano e si urtano ostinatamente — noi attraversavamo la strada che, tracciata di recente, passava per orti e giardini e penetravamo nel vicolo. Vicino ai muriccioli, in mezzo al giardino della contessa di X, cresceva il più grande, corpulento e bell'albero di magnolie che ho visto in vita mia, con un dettaglio singolare — Mi piacerebbe che lo ricordassi, Mamelo, tu che non puoi ricordare niente —: nel suo folto si annidava un cuculo il cui canto, perfetta misura di « tempo ordinario », misurava anche l'ansietà del tuo abbandonarsi al bambino che io ero, mentre da lontano risuonava il grido marziale e le belle di notte del vicolo si aprivano — rosse e azzurre, gialle e rosa — come volendo assistere, con la lasciva tensione dei loro boccioli, al tuo abbandonarti e alla mia rinnovata sorpresa. Quell'angolo di orto si riempiva di mille fragranze: l'odore caldo e spento, quasi inesistente, delle belle di notte che coprivano le pareti del vicolo, nate vicino al ruscello che s'incrociava come una biscia d'acqua tra le spianate più in basso; la bianca presenza e la penetrante fragranza dei cespugli di gelsomino, la cui profusione nel giardino della contessa era tale che, superando i muriccioli, producevano una leggera sensazione di dolce sopore e di rilassamento: infine la sottile aria che saliva dal letto del fiume portando l'odore dell'oleandro e del corbezzolo, del giunco e dell'erba e di quell'alito impalpabile del frutto appena spaccato nell'intimità del nostro orto. Appena tu avevi finito e, lanciato un piccolo gemito, ti buttavi indietro — fino a far penetrare le *alpargatas* \* tra le pietre del ru-



scello — veniva a mescolarsi all'atmosfera particolare del vicolo il denso odore che, in giusta corrispondenza, tu mi sollecitavi con una voce che sembrava sorgere dall'intimo del tuo corpo, rauca e premurosa, insinuante e tenera. Mi sembra di vederti, con gli occhi socchiusi buttato sui cespugli e i fiori delle belle di notte strappati; la tua enorme ed agitata lingua, che si affacciava tra le labbra, spingeva verso gli angoli della bocca una saliva spessa e bianca, mentre bagnata anch'essa della saliva bianca suggeriva con visibili palpiti un nuovo viaggio verso la regione dell'inesplicabile. La tua immagine di ragazzo malato si proietta questa notte sulla valle immersa nelle ombre, in una sovrapposizione d'immagini che oscilla leggermente, come sotto i colpi di ondate d'acqua, il rumore del fiume modulato dal vento come in un eterno accordo, nota musicale del creato senza prevedibile fine e incerto principio, come noi stessi. La memoria si crea di nuovo in una visione di quel tempo per vivere ora ciò che allora fuggì senza darcene conto, e la tua testa enorme dagli occhi torbidi sorge sulla distesa vegetale illuminata dall'ultimo splendore crepuscolare. Da lontano risuonava il grido del capo e il brusco suono dei tamburi squarciava il mantello di uccelli che si formava sul giardino, spargendolo in mille direzioni diverse, come una esplosione di ventri e di ali nel cielo teso e rosato. Quando tu terminavi, Mamelò, consumato il piacere o arrestatolo sulla soglia in cui costituiva già un fastidio, con dolcezza allontanavi la mia mano e mi guardavi, tutt'e due seduti sul bordo del ruscello sommersi nei fiori, come soltanto sanno guardare le bestie: lungamente, ostinatamente, dolorosamente, sembra. Allora io, allegro e indifferente, saltavo per il vicolo sino a portarmi alla sua estremità e così poter osservare le evoluzioni di quell'imitazione di milizia popolare, mentre tu ti buttavi di nuovo sui rami e piangevi con una disperazione tale che mi compiaceva o mi faceva ridere, specie quando nel mezzo del pianto avevi bisogno di un respiro più profondo e le lacrime producevano un rumore stentoreo e vibrante, come quello di un risucchio. Certo non bisogna necessariamente drammatizzare per dare come forma letteraria perfetta la sempre imperfetta esperienza personale, forse, la più parte delle volte, non piangevi. Consumato il piacere, mi lasciavi arrivare sino alla fine del

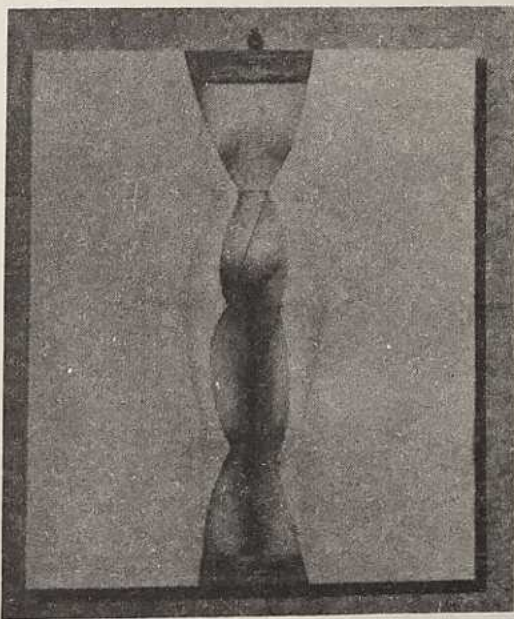
vicolo, con gli occhi, di solito inespressivi, ridenti e il viso compiaciuto. Se io volgevo la testa mi salutavi agitando un braccio e poco dopo mi chiamavi, così imperiosamente ma allo stesso tempo così dolcemente che era impossibile rifiutarsi. Ricominciava il piacere, forse con più furia, sebbene io avessi un vantaggio per frenare il tuo impeto: che stando tu seduto, potevo colpirti forte nel petto col mio ginocchio o darti una bella tirata di capelli, che ti faceva lasciare immediatamente e guardarmi con la faccia aspra e aggressiva. In queste occasioni io mi allontanavo rapidamente e mi burlavo di te, che già da allora potevi appena camminare senza aiuto, e tu ti abbandonavi ad una crisi di pianto — ossia, al più profondo richiamo personale — o te ne rimanevi serio, con lo sguardo fisso sulla parete d'alberi del vicolo, finché mi chiedevi di ritornare, sulla strada. Là aspettavamo il ritorno dei « miliziani » sulle cui facce, in genere, si leggeva il tedio e l'aumentata stanchezza. Si vedeva chiaramente nel gruppo quale era stata l'origine del conflitto bellico, perché i figli dei borghesi del paese occupavano le prime file della formazione e segnavano il colpo del tamburo con una attenzione tirata esageratamente coscienti del loro ruolo di renditori della patria; questi, insieme al capo, costituivano non soltanto l'avanguardia di quella milizia, ma anche l'incarnazione delle nuove idee; dietro era schierato, per dirla in qualche modo, il popolo minuto, il popolo rimorchiato, ancora con molti morti e senza nessun destino. Mio padre tornò a salutarmi e, con un sorriso, fece il gesto di darmi il fucile, ma mi sottrassi alla sua carezza e mi rifugiai presso di te. Mio padre continuò senza preoccuparsi a camminare nella squadra — come poteva supporre che tu, Mamelo, non eri esattamente l'angelo custode che tutti i bambini, secondo quanto ci dicono, hanno al proprio fianco; che istruirvi suo figlio a pratiche che sicuramente considerava così abominevoli come degne del massimo castigo; che la solitudine distruttrice verso la quale la tua infermità ti portava era in qualche modo la causante di quelle dedizioni che supponevano, al pari di un godimento, l'annientamento di un essere umano esuberante di movimento? — e il gruppo si perse in mezzo a un tumultuare di polvere rossa. Poi, nella piazza, si sarebbe di-



menti il capo sarebbe apparso più fiero e più ardito che mai —, si sarebbe ripassata la lista per confermare le presenze e ci si sarebbe accordati per il giorno dopo, in cui gli uomini sarebbero tornati a riunirsi alla fine del lavoro vicino alla scalinata della chiesa per raccogliere l'arma di legno e uscire a passo marziale, con lo stesso rituale, verso la spianata. Tu ed io prendevamo la strada diretti alle nostre case, in silenzio, a volte con la tua mano sulla mia spalla per aiutarti nel tuo sempre più pesante camminare, mentre la notte aveva già stirato completamente le belle di notte e l'aria imbalsamata era tornata quieta sotto il ritmico, incessante canto del cuculo del magnolio. Era tutto molto diverso da questa sera che trascorre vicino a Mario al Commissariato. Il dattilografo ha preso un altro giornale e io mi azzardo a domandargli: « Tarderà molto il signor commissario? ». Mi guarda con ostentato disprezzo e neanche mi risponde. Torno al mio posto e dico a Mario: « Vedi, non si sa neanche quando usciremo da qui ». Mi guarda e, con gesto inespressivo, tenta ancora l'ultimo « ricatto »: « Se vuoi, dico al commissario che è un affare tra amici, capisci? » Ora sono io a sorridere. Penso che dopo tutto Mario forse è un buon ragazzo, perché non sa che il dattilografo ha preparato i miei precedenti della Direzione Generale per aver pronta la mia sentenza per quando arriva il suo superiore. Di modo che gli dico: « Ormai è inutile, Mario », e gli passo la punta delle dita, non senza resistenza da parte sua, sull'ematoma che gli è affiorato sullo zigomo. È in questo momento che il dattilografo salta dalla sedia con la rapidità di un felino: è trasfigurato e gli occhi mandano lampi: « Statti fermo, porco — mi grida —. Smettila di tastare il ragazzo, o ti ammazzo! ». Non avrei mai creduto che quest'ometto fosse capace di una simile furia e mi rimetto a sedere subito, piacevolmente sottomesso a questo impulso di forza giovanile. Balbetto una scusa, così confusa che mi fa arrossire, e mi metto a buttar giù alcuni appunti che tra qualche giorno metterò in bella e, magari, se li correggo un po', mi fate il favore di pubblicarmeli; ma devo prendere sul serio il fatto di scrivere i miei appunti in modo chiaro — non solo questi, Mamelo, ma molti altri nei quali tu sei presente — perché tra l'ufficio e cercarmi i ragazzi mi va via tutto il tempo; cosicché se rialzassi 207

la testa torneresti a morire, Mamelo, per la facilità con cui tu risolvessi tutto questo porco problema, senza i Mari, senza commissariati né disgusti, fino a scoppiare dal troppo prestigio — e questo è l'aspetto sensazionale! — come il casto Giuseppe. Per lo meno, a lui ti paragonò — e tu non eri falegname — il nostro buon parroco in presenza del tuo cadavere anni più tardi, in una di quelle conversazioni informali da veglia funebre.

Traduzione di *Anna Scriboni*



208 *Novello Bruscoli, Confezione ideale, 1972. Bruscoli ha già esposto due volte, quest'anno, nella sua Città di Castello, alla Galleria « Il Pozzo » e a Firenze, alla Galleria d'Arte « La Piramide ».*



## Consiglio letterario segreto

---

Karla Fohrbeck  
Andreas  
J. Wiesand

DER AUTO-  
RENREPORT

Rowohlt

Tradurre  
e  
pubblicare  
subito!!!  
(Presentato all'XI  
Congresso  
del Sindacato  
Scrittori  
Italiani)

Bruno Torri

Cinema italiano:  
dalla realtà  
alle metafore

Palumbo

dal neorealismo  
al paleorealismo:  
dal realismo  
socialista  
all'irrealismo  
comunista  
al...

Kurt Singer

I CLASSICI  
DELL'  
OCCULTO

Longanesi

Disoccultate  
i classicoccultisti!  
(l'occultoclassismo  
anche qui)

Aldo Severini

LA PAROLA  
AL VIET

Ancona per il  
Vietnam

Viet-Ancon-g:  
i Fiatnamiti  
anconetani  
e la presa  
di parola...

Diana Maseva

LANGA  
PARTIGIANA

Guanda

E adesso  
visualizzare,  
filmare,  
musicare  
dipingere...

Saverio Vollarò

LA MUMMIA  
SBAGLIATA

Il Caffè

Satiricong  
Poemeticong:  
che cosa non  
daremmo per  
qualche vollarò  
in più...?

## Consiglio letterario segreto

---

PER UNA  
NUOVA  
POLITICA  
NEL SETTORE  
DEGLI  
AUDIOVISIVI

CSUCS

dal Convegno  
di Ariccia  
a.....  
(totismi  
a pag. 110)

Roberto  
Di Marco

L'ALTRA  
LOGICA

Marsilio

d'un « libero-  
scrivente »  
materiali di  
un'altra logia  
di idee

ANTIGRUPPO  
73

Cooperativa  
Operatori  
Grafici  
De Maria

Un gruppo  
di massa  
che controdice  
coopereditandosi  
grupp-anti-co...

Virginia  
Finzi-Ghisi  
e  
SADE

Francesi  
ancora  
uno sforzo!

Guaraldi

Italiani!  
Anche voi!  
Voi no?  
(se volete essere...  
che cosa?)

Albino Pierro

METAPONTO

Pesce d'oro

— « E' tur-  
nète... »  
— « Elle est  
revenue... »  
(traduzione  
di Madeleine  
Santschi)  
— « Ah, cumpà  
luigge  
méje... »

Umberto Silva

IDEOLOGIA  
E ARTE  
DEL FASCISMO

Mazzotta

Arte dell'  
ideologia dell'  
arte dell'  
ideologia dell'  
ideologiart...



## Consiglio letterario segreto

Gianni Toti  
SULLE VIE  
DA DAMASCO  
Italnoleggio

quando  
il  
non-film?  
Non « un film di... »?  
Non un  
NoN

Cicli  
del  
Filmstudio:  
CIN-OMO-SEX  
Cine-femminismo

Serie  
serie  
(sostantivo  
e aggettivo)  
seriamente  
seriali  
seriosi-sì

Marco Leto  
LA VILLEGGIATURA  
Italnoleggio

Uno dei  
« Parvifici  
sette »  
(opere, prime)

Fulvio Marcolin  
GLI AMICI  
DEGLI AMICI  
HANNO SAPUTO  
Italnoleggio

La prima  
prim-opera  
uscita  
(chi l'ha visto?  
circuitto nero!)

## Consiglio letterario segreto

Ansano Giannarelli

NON HO TEMPO

RAI-RAIAC

Galois  
non ne aveva:  
noi sì  
(ma chi  
maldistribuisce  
così?)

Joseph Mankiewicz

GLI INSOSPETTABILI

(Olivier-Caine)

Al di  
sottosopra  
di ogni sossuspetto  
CINEMA

Giancarlo Santi

IL GRANDE  
DUELLO

contro-anti-west

A adesso?  
Alzo battuto  
(chi è battuto?)  
L'« occidentale »...

Ferenc Kardos

PETÖFI '73

Ungheria

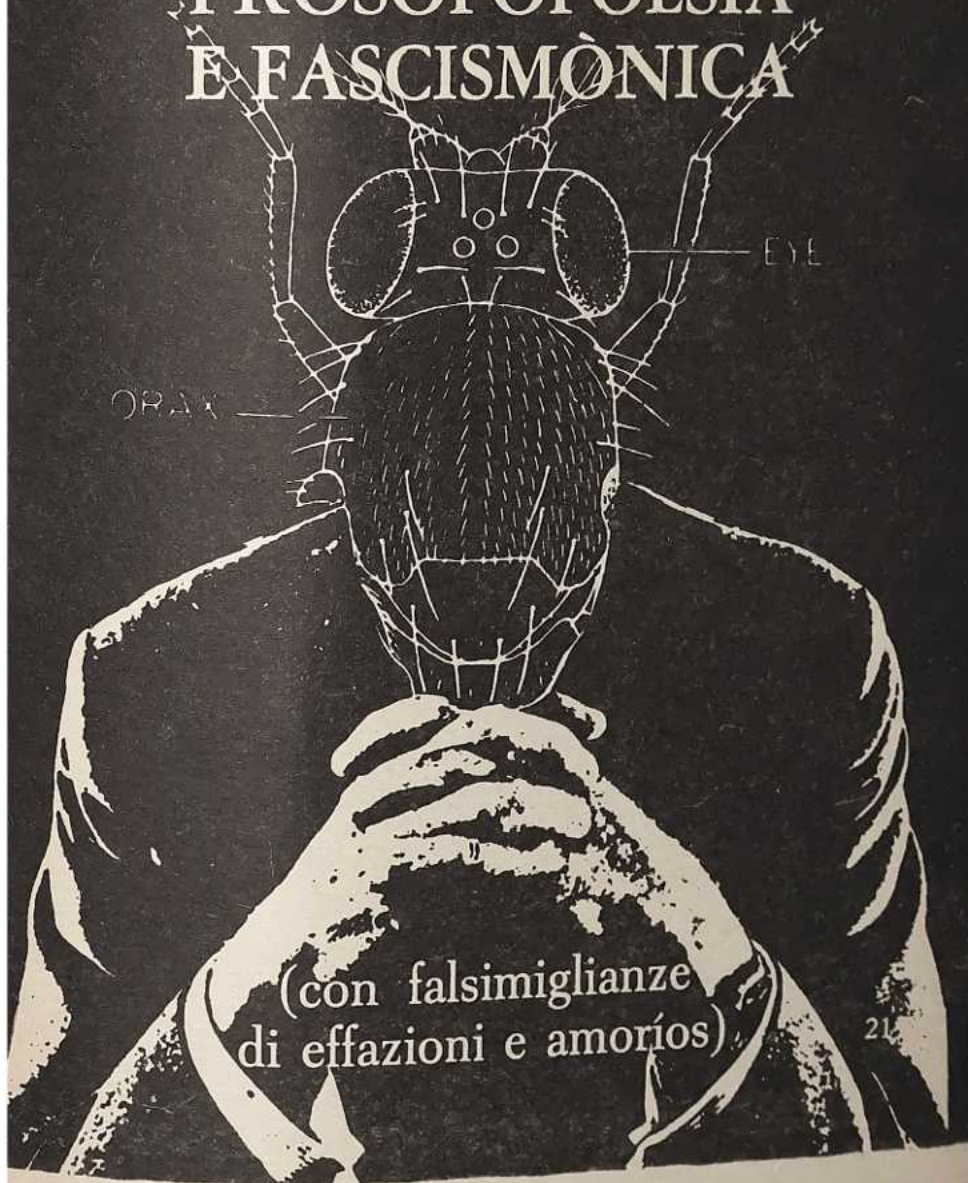
Un nuovo tipo  
di vecchio film  
con « produttività »  
da ri-  
-produrre



*Il diavolo dell'avvocato*

*l'avvocato del diavolo*

# PROSOPOPOESIA È FASCISMÒNICA



(con falsimiglianze  
di effazioni e amoríos)

1  
centomila in cinque  
secoli di poesia ma  
solo mille in logie  
di fiori fatti santi  
e solo cen duecento  
da speciali lettori  
ricordàti

è così  
poesia produttrice  
di tant'alto silenzio  
poeti tanti poesia poca  
poesia tanta poeti pochi  
poesia poca poeti tutti  
tutta poesia tutti poeti

oh im poesia  
tua e mia

2  
colloquio uomacchina  
dati ingress-uscita  
uomo ingressuscente  
macchinuomo escentrante  
parla a se stesso non si sente  
con voce sorda solo voce

3  
e il corp-al-diavol-a-corp-a-corpo  
multipl-ani orrificati orifizi acquedeboli  
finestre da cui all'idrografia intima  
disaffacciandosi dai « fiori di melograno »  
balaùsti spazio da non afferrare  
dove te ne vai esci dai tuoi buchi  
spensièra tu le finestre le tempie chiuse  
buttati giù dal davanzale che avanza  
chi debutta elimina il primo bersaglio

4  
che cosa pretendi dalla morte  
la felicità è diavolo  
214 diavolo di felicità tienti d'occhio



tu e il tuo personaggio  
fallo morire prima che s'ineterni  
su pagine di marmoreo silenzio tutto édito

tutto prima  
prima tutto  
che cosa pretende la morte  
vivituro non  
rispondere interroga  
la domanda metti  
il punto l'ammirativo non

che cosa pretendi che cosa postendi  
uccidi la tua morte letterata e  
morire non morire non conta più  
neppure come l'eternità prima di nascerti

5

ti si è incagliato il libro nella tempia  
dalla nuca lo spingi verso guance  
intristite da spiagge con parole-conchiglie sepolte  
ai piedi nudi dei ragazzi all'alba

la chiglia ammutolisce echi di antichi silenzi ondosi  
sciabordano alla verticale prua gli orizzontali alberi  
con il mare di fianco altobliquante a sinistra  
ma il libro è lì dentro immobili sabbie  
e ti leggi in eterno increato lettore muto

6

ricominciare col cominciare  
a morire alla morte alla legge della legge  
che ti rilega e raccoglie e circoncide cuore labbra orecchi  
fuorleggendolo fuorleggislando  
il libro non più libro di libri

7

nonnulla e nonnessuni indedicibili o  
ppure perché no siqualcuni e tutti  
e tu che ne? tu non ne? non ti si  
addice l'additivo ecoillogico che  
nell'illogia irrisiste nonnientista

8

la morte era in-borghese  
la pistola non era in servizio

(South Jamaica: mica qui)

9

e mira dunque

revolverando

10

PAZZI ASSOCIATI una internazionale con  
lo stick Associazione Mondiale Amanti





Saffiche tutto da leggere sul  
dietro il pumes strofinante  
perché no dite voi

11  
tristiscono è vero e allora tu suona risuona  
flauto amaro o violoncello  
o violotta con corde di mimogia

quante ne vuoi dal basso di gamba  
di viola basso d'amore viola bastarda  
no:

viuòla vivuòla vivuoloncella  
intristiranno  
ancora le parole ridàtecele magari con violaceina  
col violamento di violette violine  
violinando l'emetica odorata anche  
(col suff. chimico -ina) così prenderemo  
la viottola e con le distanze  
suoneremo silenzi violùrici.

12

improfezie quotidiane piccoli improfeti:  
una lettera dal futuro arriverà  
due migliaia fa d'anni quandove  
Jeoshu' à in persona a un profeta piccolo  
la consegnò per bande di fanciulli  
da rifiggere in croce ancora e sempre e  
mai innaturalmente parodiando  
croci e crociate crocevia crocicchi

erano pesci erano rane e uccelli  
farfalle mosche topi bruchi cani  
migravano in un ritmo di stagioni  
da decennio in decennium veritatem  
praenunciantes per figuram bonam  
notitiam

la specie camminante  
motio commotio passagium ritum  
ver sacrum humani generis

forse

pestilenze topesche eccitarono sogni  
di popoli stancati e pifferai  
suonarono ai bambini profezie  
incredute

e i bambini si crociarono  
e li vendemmo e li rivenderemo ancora  
risognandoci quegli ingenui eserciti  
le immagini in cammino i sepolcri naviganti  
finite le crociate **le vie da Dimachq**

218 i cesari infelici i futurituri salutano



13

no-mad matto nomade non  
sexcursions in cathouses  
auto-such vacuum energy  
orificewill stroke & suck  
with erotic erection build  
ing foundation establishment  
heretic erethism... puntini vibratori

14

amorìos amorìos amorìos mìos

que espera usted  
de una buena acciòn?

que sea una  
solida inversiòn

(y deducible de la  
Renta Neta...)

15

improvviso vilume vile volume voluculo  
che vile pende visito avanti a favore  
improvvisibile

et les folies françaises et la  
virginité sous le Domino couler invisible  
Pudeur couleur de rose Ardeur incarnat  
Esperance Langueur Coquetterie  
Concus bénévoles âme en peine et  
cetera citera

poi Tonada  
de Tupa Maro de Caxamarca  
Toccata e Pavana incaica

cosa che  
cosa les trésuries surannées  
sous des Dominos pourpres et feuilles mortes  
o gris de lin o grin maure

hanno mai  
a che fare che cosa che fare con  
che cosa

un qualcosario qualcosante  
musicando estravagola intraordinario

16

Johannes. Johanen. Credenze e riti. Gli  
fenomenali dei. Gli  
dei umani. Gli  
uomini divini. Gli

Kimbanguismo. Matsonanismo. Il  
Congomessianismo. Il  
tantotantrico. Il  
quantoquantrico. Il  
nuovo buono Annuncio. Il

Biblanalisi. La  
cristermeneusi. L'  
ultima introduzione all'  
homeliétte pascale. L'  
impenitenza chrysostomica. La  
tertullotoilette des femmes. L'

Melos amoris. Il  
Fou-Kien français. Il  
testo della Logia del Bogumilismo. Il  
Christ-de-gauche christologue. Il  
dizionario indicibile orazionario. Il  
far che far cosa

17

è un effante prefato di effrazioni  
letteraturizzanti e scrive solo  
di postume effature perché non  
dovrebbe l'effazione proclamare ditemi  
voi effature subeffanti ineffabilizzali?  
Un tipo così effabile!

18

la penultima è indicibile indetta dunque  
il silenzio invece avventuroso  
indice il funzionario del  
l'uomominide ominabile forse  
con un autoimprimatur impressiona  
il proprio sguardo stampato.



19

il prosopopoeta  
scrive prosopopoemi  
è vero che è falso  
è falso che è vero

personifà attraverso  
l'immagine del  
fabbricare un volto  
così inspiegano

ma personificendosi  
il prosopopoeta  
si fabbrica è l'operario  
di se stesso suum caput tulit  
prosopografando scrivendosi  
dalla fronte alla barboccia  
laddove balbobarbingarbuglia  
balbagliando . . . . .

20

la fascismonica non  
l'armonico mantice ma  
la scienza elettrofascistica  
l'elettronica nera si  
capisce che non si capisce  
la difficoltà è coassiale  
ai fasci dei cavi tra  
smettita trasricevi teleacciechi  
coi videoelettrocchiali pre-s-  
biopia biopsia autobio  
psia da vicinolontano si  
allontana la vicinanza  
e ciò che è lontano resta  
lontano anche da vicino e  
pure questo è catastrofema  
impuro il diavolo è  
meno terribile di dio per  
chè è dio anche lui  
figura dell'uomo e noi  
siamo fatti a sua immagine

e falsimiglianza per questo  
siamo veri e inverosimili

21

tarda il silenzio letterario solo un suono di buio l'annuncia  
ossimoricamente praterie da corridoio echi di impensieri  
[brucano

foglie d'ombra dipinta manifesti rivoluzioni appese  
alle puntine revolvers di cartone falle di partito aperte  
alle impazienze artritiche delle u-u-u-topiè sfuture

è il logorare lucrulento è la sega delle palpebre è  
lo zig-zag degli albatros letterati nei pianerottoli  
frequentati dagli attivisti che vendono il giornale ai  
[compagni  
è lo spasimo quieto dell'inattesa pluralità anNolata

falotica pagina disimpaginata inimpaginabile a spalliera  
piantagioni di righe e filari affollati l'impronuncia è qui  
la buona notizia scattivata dai montatori d'immagini

belguardate il passeriforme acquaiole ciuclida  
per raccontarlo acquatica pettorina sparirà come l'upupa

centocinquanta milioni di uccelli ammazzati ogni anno . . .



**Il diavolo  
dell'avvocato  
versopellis  
e p.c.c.  
Gianni Toti**

#### **P. S. POLITIKULTUR**

O linguisticherie o illeggibilità  
Leggete il cosmo (quadern-a-quadretti  
per tradurre parletiche ermeneusi)  
non più ghiotto elitismo irrivoluzionario  
nè scorniciati stili ma leggibili sì  
quanto vogliate o diabolici inavvocati illettori...



# 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

Sante MONACHESI

Pericle FAZZINI

Luigi MONTANARINI

Giuseppe MAZZULLO

Carlo LEVI

Pino REGGIANI

Marcello AVENALI



**L. 1300**



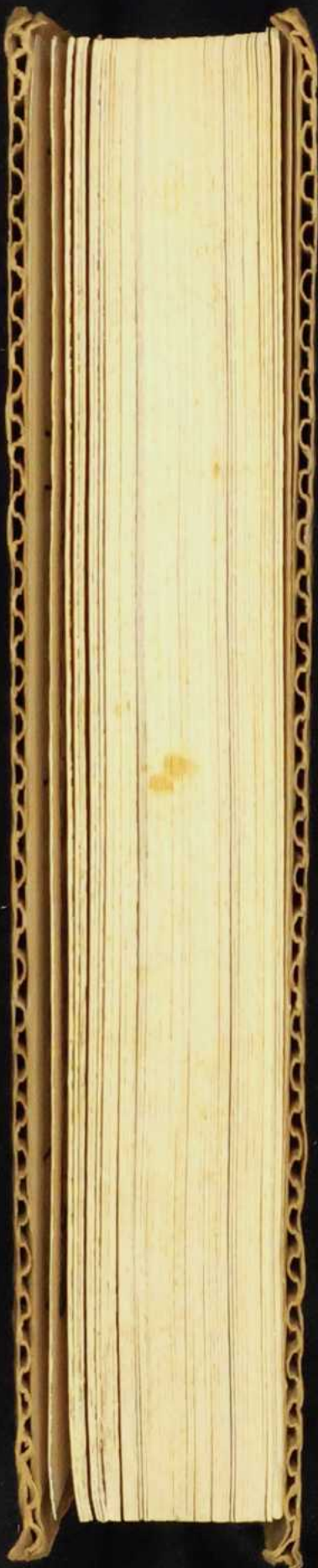
22

CALIF

ST

FR

1973





per i suoi peccati... alcuni dei quali in quel momento... prova ulteriore se ce ne fosse bisogno... lampeggiavano nella sua mente... uno dopo l'altro...

di una colpa oscura, sorda e senza volto, divenuta imminente a ogni gesto della vita, capace di inficiarne ogni movimento emozionale

...come qualche volta... nella sua vita... quando chiaramente avrebbe dovuto provare piacere... lei in verità... non ne aveva provato nessuno... neanche il più piccolo... certo di... per tutti... la cosa

sino al silenzio  
l'incistamento

...solo  
quando  
meno un  
quest'al  
che fare  
cersi non  
zante... ma  
si... un'inc  
inganno...

sino al blocco

...op  
aveva r  
risponde  
un suon  
aiuto p  
gridare.  
ancora..  
lenzio)..



De Foe ci parla di un uomo ridotto al silenzio e ci dice che ad un certo punto « nel suo delirio rompe il silenzio senza sapere cosa dicesse ». La ricerca dell'inerzia-morte come tentativo di raggiungere la propria verità s'articola ad un certo momento nella parola, nella sua disperazione soffocata ed autentica

Perché quella mattina di aprile...  
dolce silenzio come una tomba...  
Quando improvvisamente... gradualmente... si rese  
— Cosa?... il ronzio?... sì... sempre tutto fermo come

ronzio, a concretarsi

si rese conto...  
... si rese conto...  
... pensa!... parole  
... lei non riconob-  
... non la sentiva...  
... che non poteva  
... certe vocali... che  
... tanto che la gente  
... una o due volte  
... qualche strano mo-  
... ora questo fiume...  
... va mai... al contra-  
... suoi giorni... come

queste parole, mera-  
... straneità, di intru-  
... della inedita dimen-  
... di esserne vissuta  
... una corrente che

randone nemme-  
... nessuna idea... 69







De Foe ci parla di un uomo che ad un certo punto « nel senza sapere cosa dicesse ». come tentativo di raggiungere un certo momento nella parola focata ed autentica

Perché quella mattina dolce silenzio come Quando improvvisamente — Cosa?... il ronzio?... sì la morte tranne il ronzio

E' la voce inconscia, il suo infine nell'azione della parola

...quando improvvisamente Cosa?... chi?... no!... lei! che stavano arrivando... un be... lì per lì... era tanto poi alla fine dovette ar essere che la sua stessa non aveva mai sentito... la guardava... nelle rare all'anno... sempre d'inve tivo... la fissava senza ca fiume continuo... lei che rio... praticamente muta. riuscì a sopravvivere!...

Ma, nel momento in cui er vigliosa scoperta, già hanno un sione. Per poco la protagonista sione comunicativa, e quasi si priva. Presto le parole la travo non le riesce di padroneggiare

E ora questo fiume... no la metà... nemmeno

alcuni dei quali in quel mo- tore se ce ne fosse bisogno... sua mente... uno dopo l'altro...

a e senza volto, divenuta imma- ta, capace di inficiarne ogni mo-

volta... nella sua vita... quando dovuto provare piacere... lei in a provato nessuno... neanche il caso naturalmente... quel con- un qualche peccato... o magari un motivo particolare... ma per che lei capiva perfettamente...

egazione d'ogni rapporto, sino al- a difesa

esso desiderio di... tormentarsi... essere precisi... niente... nem- fino ad ora... ah!... fino ad ora... ra... oh molto tempo dopo!... a... gemere... ogni tanto... tor- come se davvero fosse agoniz- va... ma non poteva permetter- el suo carattere... incapace di

icazione

anismo... così sconnesso... non ssaggio... oppure era incapace di torpidito... non poteva emettere ione di nessun tipo... non gridare se ne avesse avuto bisogno... i ascoltare... (silenzio)... gridare ra)... poi ascoltare ancora... (si-





Raziona  
mary, c  
nuare a  
il senso

Ho  
del real  
e grido  
io sarò  
e io ti  
cadono  
campo,  
gio le c

però. La vera violenza è quella che i conti li tiene, e il Terrore è niente, al confronto. Rapido come il baleno, fuori di casa, l'urto, il dolore, lo scoprirsi un corpo in fondo all'autostrada, ma più veloce del treno, come il vento sparpaglia i foglietti di Sade, mille immagini di noi controverse gettiamo contro ogni logica elementare. In un lampo, ritorna ciò che attendiamo, il divino marchese sul carro di fuoco mostra i registri dei conti già fatti: il saggio che spiega davvero è il grido che ritrova il suo male sotto la soluzione dell'anestesia totale.

Filippo Panseca è nato a Palermo nel 1940.  
Dal 1964 al 1967 ha insegnato figura e ornato modellato presso il liceo artistico di Palermo.  
Dal 1960 ha partecipato a numerose rassegne nazionali ed internazionali d'arte, in Italia e all'estero.  
Lavora a Milano e a Roma.  
mostre personali:

19

18

17

16

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

1

A

M

8

7

6

5

4

3

2

1

A

M

8

7

6

5

4

3

2

1

A

M

8

114

© The Tiffen Company, 2007

TIFFEN Gray Scale

# ROMANZA

Un racconto

(con dizionarietto)

scrittori  
due anni  
le Scrit-  
del SNS,  
zia lette-  
el resto,  
"ricco"  
rietto in  
ma una  
già man-

115