

CARTE SEGRETE

24

LUCENZ
RICCI
D'ALO
DI BIASE
TANZI

susan sontag
risponde:
IL TERZO MONDO
DELLE DONNE

ROSSI
TORRI

RENZO
RENZI

DUE ANTE - LETTERE
IL ROMANZO EPISTOLARE
di GADDA RONCORON CHIARA

POESIA
D'ARTISTA
Emilio Greco

IN MEMORIAM DI PASCUTTI

marchetti

miele

Jacques Leenhardt
per un'estetica sociologica
(il dopo - Goldmann)

smith
a kioto
cerami

LA POESIA DI
EMINGWAY A
MISS MARY

UN RACCONTO
DI SITI

poesie di
Menato

un capitolo di Fidia Gambetti DOPOGUERRA

GENNAIO MARZO 1974

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

24	marzo 1974
25	giugno 1974
26	settembre 1974
27	dicembre 1974

I DATI di **CARTE SEGRETE**

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

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

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

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

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

Segretaria di redaz.: Marina Javarone

Le arti figurative sono dirette da Franco Miele.

Le arti grafiche sono a cura di Dante Ricci.

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.**



*Una continua estate
in una terra ospitale*

Scopri la Sardegna al di là del suo aspetto superficiale; destinala una vacanza in primavera o in autunno: troverai un clima eccezionale, simile alle estati di altre regioni ed avrai immagini più suggestive e vere di quelle che potresti cogliere d'estate nell'affollamento dei grandi alberghi e dei locali sulle coste.

Senza nulla perdere della bellezza delle coste e del mare, potrai conoscere la gente sarda, ti incontrerai con essa in un contatto umano ricco di emozioni.

Visitare la Sardegna tenendo conto di questa lunga estate non indicata dal calendario significa poter conoscere la variopinta collana di luoghi ormai famosi: dal Golfo degli Angeli alla Costa Smeralda, da S. Teresa di Gallura alle coste di Alghero, da Bosa alle scogliere di Arbatax. Ma significa anche poter ammirare altre località pur sempre suggestive, nelle quali il turismo non ha ancora stabilito i suoi presidi: località più favorevoli ad un contatto immediato e spontaneo con la Sardegna più intima,



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

CARTE SEGRETE

Anno VIII — GENNAIO-MARZO 1974 — n. 24

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Edizioni di Carte Segrete

Vice Direttore GIANNI TOTI

Carte segrete

JAQUES LEENHARDT: Saggio di costruzione dell'estetica, di Goldmann, 21

ERNEST HEMINGWAY: Una poesia: A miss Mary, 38

SUSAN SONTAG: Il terzo mondo delle donne, a cura di Giuliana Morandini Sacchetti, 40

CARLO EMILIO GADDA: Due ante-lettera, a cura di Federico Roncoroni e Piero Chiara, 61

FIDIA GAMBETTI: Dal nuovo libro « Dopoguerra », 73

RENATO SITI: Il non ritorno, dai « Racconti verosimili », 100

BONAVENTURA MENATO: Mitteleuropoesia, un poeta translinguista, 113

VINCENZO CERAMI: Smith a Kioto, 126

ENRICO MARCHETTI: Asimmetria, una controproposta letteraria, 137

FRANCO MIELE: La componente tonale, un orizzonte pittorico tuttora aperto a nuove esplorazioni, 144

Poesie d'artista, di Emilio Greco, 9

Carte scoperte

In memoriam di Luigi Pascutti	164
Un controfilm, di Thomas Koerfer	183
Appunti di Umberto Rossi sul libro di Bruno Torri	184
Le nuove poesie di Gambetti, di Gianni Toti	185
Le scelte espressive di Gianfranco D'Alo, di Sandra Giannattasio	190
Indiffidenza caravaggesca, di Filippo Maria Ferro	191
Lucenz, equilibri e percezioni, di Elio Mercuri	194
Teatro di Flour Jaeggy di, G.F.C.	196
La scomposizione ioconica, di Sandra Giannattasio	200
Tanzi, Cavalli e cavalieri, di Gianfranco Simongini	201
Libridine: cinigmi letteratorenziali	205
Il consigliere letterario segreto	209
Lo sconsigliere cinematografico segreto	211
Il diavolo dell'avvocato del: la migliorizzazione e il cine-poetographotospasma e AL3 formule brevi	213

Illustrazioni

EMILIO GRECO, 11, 14, 16, 17, 19, 20
DANTE RICCI, 38, 62, 73
CARLO LEVI, 77, 81, 88, 89, 95
GUELFO, 115, 121, 143
CRISTINA, 144, 163
MAFAI, 145
TOMEA, 146
CASORATI, 147
DE GRADA, 147
GENTILINI, 148
GUZZI, 149
BARTOLI, 149
MIGNEGO, 150
SOFFICI, 151
ROGNONI, 152
TOSI, 153
LILLONI, 153
GUIDI, 154
QUAGLIA, 155
STRADONE, 156
CESETTI, 157
MORANDI, 159
ROSAI, 160
PURIFICATO, 161
AVANESSIAN, 162
SCILTIAN, 164
CAGLI, 166
PIRANDELLO, 167
TANZI, 169, 202, 203, 204
D'ALO, 180, 191, 193
LUCENZ, 195, 196, 197, 198, 199
DI BIASE, 200, 201, 202

Copertina della **GRAFISER**

Uno scultore
passa alla parola

POESIA D'ARTISTA

di Emilio GRECO

In quanti hanno raggiunto eccellenza in un'arte diversa dalla parola — ed è il caso di Emilio Greco, grande scultore contemporaneo — rimane spesso, e direi inevitabilmente, un residuo di ardore e di sentimento, un segreto filo d'angoscia e di speranza che vuole esprimersi con moduli tutti propri. Lo sforzo richiesto dalla trasfigurazione della materia cede perciò a un bisogno di confidenza, sceglie la via più raccorciata della parola. È qualcosa di puro e di elementare che preme alle porte del cuore; e la domanda che per prima si fa sentire è la seguente: di dove è nata, e perché quella vita, distaccata, quella creatura di marmo o di pietra, che andrà in giro per il mondo, oggetto di interesse e discussione, talvolta di rapimento, per tanta gente? Qual è il segreto umano di questa gemma destinata a splendere?

Dopo aver osservato nella teca di cristallo la « compagna dei suoi pensieri », che gli pare « scaturita dalle viscere della terra, come una sorgente », Greco sa di cominciare un secondo dialogo con lei, nel silenzio del suo studio: se l'anima di quella compagna « è chiusa », e il volto di pietra rimane insensibile ai suoi baci, non potrà cessare il discorso d'amore, legato al suo « sorriso eterno ». È un tema, come si vede tipicamente romantico, anzi decadente (Pirandello lo ha fatto passare attraverso il suo filtro dialettico in *Diana e la Tuda*), ma in Greco sembra un motivo assai più antico, una ragione d'ansia e di semplice dedizione: il ripudio del modello umano a cui l'artista si è ispirato per tener fede a un ideale di bellezza.

In un'altra poesia, la statua si erge « bianca e snodata » dinanzi al suo sguardo assorto. Appena un tremito di sfiducia, e la domanda: « Può la mia mano darti la vita / per amore di lei? ». Basta la parola « vita » perché si inserisca nei pensieri dell'artista la funebre prospettiva del tempo, il sentimento di un'offesa prodotta dai secoli futuri, una ferita capace di cancellare quanto la grazia ha espresso. Qui la collocazione ideale che sceglierei è l'Antologia Palatina, nel cui coro anonimo troverebbe posto questa breve e intensa elegia. Solo gli antichi, infatti, conoscevano a fondo il dolore latente della caducità dell'arte, ne erano schiacciati assai più di noi moderni; e per consolarsi affidavano il prestigio dell'arte, e quindi ogni canone di bellezza, alla memoria degli uomini, capace di rinverdirlo di tanto in tanto nella voce della poesia.

Non mancano altri motivi nelle liriche di Greco: sono pause meditative e richiami sentimentali, che ci rimandano alle sue origini e agli affetti familiari (si vedano « A Nino », « Voce », « Siracusa »); ma a me pare che la scelta di questi due esempi sia indicativa: giacché la posizione dell'artista nei confronti del tempo scaturisce netta, la sua malinconia, in vista del segno dell'arte, acquista una consapevolezza maggiore, che può far da premessa a tutto il mondo dei suoi sentimenti.



Misura Umana e artistica di Emilio GRECO

Se un artista oggi è celebrato in tutto il mondo, com'è il caso di Emilio Greco, se la fioritura di saggi critici sul maestro diviene ogni giorno più imponente, una sorta di giudizio positivo e ottimistico diffuso in rapporto alle sue opere può frenare la spinta, innata nel critico, di un desiderio di analisi e addirittura indagine sulle premesse umane e comportamentali, che regolano in stretta armonia consequenziale i risultati artistici.

Mai come nel caso di Emilio Greco invece, ad un'analisi attenta e rigorosa delle opere (disegno, scultura) si scopre una profonda connessione che regola — quale qualità del valore e sostanza imprescindibile — la necessità del rapporto tra l'uomo e l'artista.

Una sorta di autentica relatività dei modi investe la relazione espressività-psicologia nei risultati compiuti. Greco rinnova il miracolo (ormai sentito miticamente e acriticamente come tale) di una realizzazione all'unisono (nelle opere e nella persona) delle nostalgie e iperbolicamente istintive forze dell'ES e di una capacità di cosciente supervisione e assimilazione dell'EGO, quale ci viene incontro dalle opere plastiche dell'antico Ellenismo greco.

Già Leonardo Sciacia aveva rilevato, con diverse parole e forse lievi sfumature di concetto, nello scultore il sentimento di una profonda identità con se stesso, che gli venga non da autocontemplazione, ma da interiore maturazione attraverso un non ricusato ma limpido e netto possesso del mondo. Questa piena comprensione dell'esterno, questo rapporto continuamente teso e sempre risolto con le cose del mondo trasposte nella sua opera, sono l'attestazione rivelatrice di un castissimo e disinteressato equilibrio raggiunto dall'artista, tra disposizione temperamentale e scelta espressiva.

Anche se, in realtà, sulla scia di un solco critico aperto (recentissimamente) da Silvano Giannelli, si può affermare che ciò che appare meraviglioso e spontaneo dono di natura di quell'equilibrio imperscrutabile, altro non è — agli occhi di una metodologia espressiva — che «una ininterrotta successione di scelte riduttive del proprio talento alla vibrante variabilità dell'esigenza espressiva».

Una scelta riduttiva quindi espressiva — si potrebbe dire, continuando sul filo di un serrato ragionamento filosofico-estetico — attuata da Greco con dolcezza e abbandono, con morbidezza e rigore, elementi che fanno di lui l'esponente di una classica e insieme tutta moderna misura etica nell'arte.

SANDRA GIANNATTASIO

Viareggio, maggio 1964

« ANTICO DESIDERIO »

Sentire la mente inerte
su questo azzurro
dove solo gabbiani danzano.
Antico desiderio di pace
questo placarsi dell'anima.
Laggiù, sulla battigia,
giovani corpi corrono nel sole:
di perdita giovinezza
m'assale improvviso rimpianto.

AUTUNNO 1967

« Livido s'alza il giorno sul mare »
Livido s'alza il giorno sul mare
nel dileguarsi delle tenebre
senza speranza quest'approdo appare.

COLLOQUIO CON LA MIA SCULTURA

Sei raccolta nella teca di cristallo
come una gemma nel suo scrigno.
Io ho fermato questo istante della tua bellezza
per averti sola con me, compagna dei miei pensieri.
Sembra tu sia scaturita dalle viscere della terra
come una sorgente,
e il cammino dei secoli abbia appena sfiorato
le tue guance di pietra per levigarle.
L'altra, quella che ha posato per te
e mi ha donato il tuo sorriso eterno,
non m'appartiene.
La sua anima è chiusa al mio sguardo
anche se ho baciato la sua bocca meravigliosa.
Ma tu sei una creatura mia
e ti tengo, qui nello studio,
per amarti in silenzio.



BIANCA E SNODATA T'ERGI...

Bianca e snodata t'ergi.
Può la mia mano darti vita
per amore di lei?
Se le vicende umane
o il bulinare del vento
cancelleranno dalla terra
il tuo volto, il tuo sorriso di pietra,
forse di te resterà il ricordo,
e i poeti porteranno nei secoli
l'eco della tua bellezza.

PRIMAVERA CHE TARDA

Queste notti insonni trascorse in attesa dell'alba,
gli occhi smarriti nel vuoto e le tempie roventi.
Se l'aurora è nascosta dietro le nubi
e il vento o la pioggia m'impediscono
d'incontrarla,
oh, allora si fa buio nella mia anima
e intorno a me crolla l'Universo.
Questa primavera che tarda!
Il mio pensiero si adagia sui prati fioriti
e sogno di sentire il suo corpo caldo.

CAMMINARE CON TE...

Camminare con te tra siepi di canne
lungo il fiume che fluisce alla foce,
nell'aria la tua voce sommessa,
il rumore delle draghe che scavano
il letto del Tevere,
le canzoni dei pescatori nella calura.
Oh, potersi sdraiare sull'erba secca
e guardare le cime delle canne
che danzano contro il cielo
quando accanto c'è la tua anima!





A NINO

La sabbia logorava la tua gola,
fratello mio.
Forse pensavi ai gelsomini
che coprivano la tua casa di Sicilia
quando il petto ti si squarciò.
Intorno l'aria bruciava

e germogliavano croci
nel deserto.
Ho desiderato baciare
la sabbia che copre le tue ossa
ma il vento ha cancellato
il tuo sepolcro.

VOCE

Potere restare in questa casa
dove mio figlio vedrà la luce.
Tutto per lui s'infiorirà in autunno,
d'oro si coprirà la grande acacia.
Destarsi tutte le mattine
con l'idea di una nuova statua
e dallo studio sentire la voce
della mia carne.

« LIVIDO S'ALZA IL GIORNO SUL MARE »

Livido s'alza il giorno sul mare.
Nel dileguarsi delle tenebre
senza speranza quest'approdo appare

Autunno 1967

« NON SPARIRE SOLE DALLE CIME DEGLI ALBERI »

Non sparire sole dalle cime degli alberi
non lasciarmi nelle tenebre:
è come morire ogni giorno.

CORRO VERSO IL NORD

Corro verso il nord
dove non volano rondini
e i pini non splendono
nel cielo turchino.
Il mio corpo, solo il mio corpo
è in cammino verso il nord
strappato da te come un lembo di carne.
Resta con lei, laggiù, cara anima:
custodisci il suo cuore.

18 In quest'ansia, solo questo corpo





I disegni sono di Emilio Greco

cammina verso nord
dove non volano rondini.

SIRACUSA

Nel loro alveo calcinano
queste pietre che l'erba solleva
con cunei lenti.

Attorno un antico silenzio
sfiora la mia fronte come una grande ala.
Qui son vissuto per millenni:
la saggezza m'è stata compagna
in questo lungo viaggio.

Torna Jacques LEENHARDT
il collaboratore di Lucien Goldmann
all'ECOLE PRATIQUE DES HAUTES ETUDES
di Parigi con un nuovo scritto

PER UN'ESTETICA SOCIOLOGICA

SAGGIO DI COSTRUZIONE DELL'ESTETICA DI GOLDMANN

Nel numero 12, dell'ottobre-dicembre del 1969 pubblicammo, tradotto da Luigi Pascutti il primo saggio scritto per « Carte Segrete » da Jacques Leenhardt, il giovane collaboratore di Lucien Goldmann all'Ecole pratique des Hautes Etudes di Parigi, un saggio che apriva nuove prospettive alla sociologia della letteratura: « Le microstrutture ». È passato tempo e critica sulla sociologia della letteratura e sulla letteratura della sociologia, e Lucien Goldmann è morto, pianto anche da quanti, in vita, non avevano riconosciuto a Goldmann ciò che era dovuto a Goldmann. Pubblichiamo ora questo nuovo saggio del « discepolo testamentario » che riapre il discorso dell'estetica sociologica e tenta un saggio di costruzione dell'estetica goldmanniana. Nella speranza, ovviamente, che le irritazioni pseudo-pratiche cedano il passo a una discussione sul merito, il più approfondita possibile. Goldmann e il suo ancêtre, Lukács, sono morti, ma restano più vivi di tanta sottosociologia e sottoletteratura. Facciamo qualche conto con loro... 21



Lucien Goldmann

L'interruzione brutale e tragica dell'opera di Goldmann, quando ancora si attendeva da lui quella sintesi teorica che egli contava di formulare un giorno, ci costringe a tornare su testi sparsi che trattano problemi estetici per cogliervi i lineamenti di una salda teoria sulla qualità delle opere.

L'assenza di una formulazione teorica da parte di Goldmann stesso costituisce già di per sé un immediato problema. La fonte più ricca cui possiamo attingere resta infatti l'articolo « L'estetica del giovane Lukàcs », apparso in « Mediazioni » nel 1961, e ripreso in « Marxismo e scienze umane ». Ora, in questo saggio nel quale egli esamina le tre prime opere di Lukàcs (1), Goldmann pone subito il problema del saggio come genere, quale Lukàcs l'aveva sviluppato dal
22 1910. Nello specchio nel quale si riflette, Goldmann si pone

degli interrogativi circa il proprio lavoro e ci informa sulla articolazione del proprio discorso. Parlando dell'estetica di Lukács, egli definisce la propria, tanto è vero che « il saggio resta una forma intermedia in quanto non pone i suoi problemi se non con riferimento ad una realtà particolare ». Si tratta così sempre di un'opera a due dimensioni: quella dell'oggetto di cui parla e quella dei problemi che pone » (2). Il fatto che Goldmann abbia preferito enunciare il problema della sua estetica sociologica con riferimento all'estetica di Lukács piuttosto che farne un esposto teorico autonomo, definisce di per sé una delle dimensioni di questa estetica. L'estetica non ha autonomia teorica, non potrebbe essere oggetto di una scienza particolare.

Questa constatazione si fonda sulla determinazione del suo oggetto specifico. L'estetica, in effetti, ha per oggetto non il Bello, ma la qualità, il che conduce inevitabilmente a una teoria della funzionalità di questa qualità, sempre provata in rapporto a uomini, contrapposta a una definizione del Bello, necessariamente considerato « in sé ». Certo, e lo vedremo più oltre, l'oggetto esteticamente valido rivela caratteri propri, in sé, ma questo non è che uno dei poli della definizione, inseparabile e in definitiva non conoscibile al di fuori del polo funzionale.

Se all'estetica si nega un'autonomia, ciò implica che si teorizzi i suoi rapporti con le altre discipline e per conseguenza che si definisca il suo oggetto. Goldmann precisa dunque, fin dal 1955, che « per noi, la letteratura, come pure l'arte, la filosofia e, in gran parte, la pratica religiosa, sono anzitutto *linguaggi...* » (3). Così, considerare l'opera d'arte come linguaggio rimanda al processo globale di comunicazione all'interno del quale trova posto ogni forma d'espressione. Ma se la letteratura e l'arte sono linguaggi, non sono i soli a poter essere considerati tali e conviene allora chiedersi che cos'hanno di *specifico*. E' qui che interviene una prima definizione dell'opera d'arte: « Questi linguaggi sono riservati all'espressione e alla comunicazione di certi contenuti particolari, e noi partiamo dall'ipotesi (che può giustificarsi solo attraverso delle analisi concrete) che questi contenuti sono precisamente delle visioni del mondo » (4).

Ipotesi che si rivelerà feconda ne « Il dio nascosto » dove il concetto di visione del mondo appare come strumento concettuale di primaria importanza: « Una visione del mondo è esattamente quell'insieme di aspirazioni, di sentimenti e di idee che riunisce i membri di un gruppo (di solito, di una classe sociale) e li oppone ad altri gruppi. E' senza dubbio una schematizzazione, una estrapolazione dello storico, ma anche l'estrapolazione di una tendenza *reale* dei membri di un gruppo che partecipano tutti di quella coscienza di classe in modo più o meno cosciente e coerente » (5).

Così l'opera d'arte ha la funzione, all'interno della società, di dare una forma alla visione del mondo e sarà tanto più importante e valida quanto più la sua forma sarà coerente. Ritornando ad una formula di Goldmann, potremmo scrivere: la ragione per la quale la coerenza è un valore estetico è la stessa secondo la quale il sociale dovrebbe essere sempre realmente o virtualmente coerente (6). Siamo al punto di contatto del giudizio estetico con l'analisi sociologica. E' qui che si basa ciò che Goldmann chiama l'estetica sociologica alla quale si dedicherà.

Due concetti appaiono essenziali allo sviluppo che ne consegue: quello di *coerenza* anzitutto che rimanda alla tradizione kantiana e collega Goldmann alla filosofia classica tedesca. « L'idea centrale del mio lavoro è che la *coerenza*, non logica ma funzionale, è insieme alla *ricchezza* e al *carattere concettuale* dell'immaginario uno dei tre elementi costitutivi del valore estetico e che caratterizza come tale le grandi opere letterarie o artistiche » (7). Poi, quello di *funzionalità* che non è separabile dal primo in quanto fa parte integrante della sua definizione e ne qualifica la natura. E tuttavia Goldmann distingue due tipi di coerenza e, di conseguenza, di funzionalità differenti: l'uno può essere detto individuale o, con riferimento alla psicanalisi, libidinale. Esso non partecipa evidentemente che in misura limitata alla strutturazione dei fatti storici e implicitamente dei fatti culturali e estetici. Questa tesi, che alimenta tutta la polemica condotta da Goldmann contro la psicanalisi della letteratura, assume la forma più elaborata nel suo articolo « Il soggetto della creazione culturale » (8). E' fondata su questa duplice constatazione:

a) Che le grandi opere rimandano a visioni del mondo senza le quali rimangono incomprensibili; b) che nessun individuo può creare per sé solo una visione del mondo, che questa è necessariamente elaborata da un gruppo sociale prima di essere attualizzata da uno scrittore.

Così dunque il campo dello studio esplicativo attraverso la psicanalisi è ridotto sia a frammenti di testo, ciò che lo squalifica nei confronti di una comprensione globale, sia a opere mediocri, lontane di conseguenza dalla coerenza della visione del mondo. A questa duplice invalidazione può sfuggire soltanto il caso eccezionale in cui la problematica individuale aderisca esattamente alla problematica della visione del mondo del gruppo (9). L'altro tipo di coerenza distinta da Goldmann è la coerenza sociale legata al soggetto transindividuale. Il concetto del soggetto transindividuale opera a questo punto a due livelli: 1) il gruppo sociale in cui si elaborano le categorie mentali attraverso le quali l'opera si costruisce, appare come soggetto come origine reale della creazione; 2) il concetto stesso di soggetto, tale come ci è stato consegnato dalla tradizione filosofica individualista si manifesta come apparenza ingannevole come concetto ideologico che maschera la vera origine del funzionamento della creazione.

Il soggetto della creazione consiste dunque nella *intersoggettività dei soggetti organici* e, come soggetto, è da considerare all'interno di ciò che Goldmann chiama altrove una intrasoggettività, volendo significare con ciò che la sua attività si svolge all'interno di un campo di soggettività creato dalla pratica sociale del gruppo.

Due tipi di coerenza fondati su due tipi di funzionalità definiscono dunque per Goldmann il rapporto tra l'opera e il suo soggetto. Si possono precisare ad ogni modo dicendo che la funzione della creazione consiste nel portare questa coerenza di cui gli uomini sono frustrati nella vita reale « esattamente come sul piano individuale i sogni, i deliri e l'immaginario procurano l'oggetto o il sostituto dell'oggetto che l'individuo non aveva potuto possedere realmente » (10). La differenza si nota pertanto nel fatto che la creazione culturale *rafforza* le tendenze della coscienza mentre il sogno 25

elude la censura e agisce attraverso l'inconscio contro la coscienza.

Tutto ciò che abbiamo ricordato dimostra che Goldmann situa la creazione letteraria nel pieno centro della vita sociale e spiega di conseguenza come non possa esserci per lui una autonomia dell'estetica. Questa posizione offre d'altronde il vantaggio di rompere definitivamente con ogni teoria del riflesso poiché non vi è più separazione tra processo creativo e il resto della realtà sociale. Il legame deterministico risulta trasceso dall'esercizio effettivo della dialettica che è caratterizzato, sul piano metodologico, dalla distinzione tra *comprensione* e *spiegazione*.

La grande opera e il genio

Se gli esponenti della critica letteraria tradizionale si sono sempre arrestati alla spiegazione sociologica, i sociologi dal canto loro non hanno mai accettato la scelta dichiarata da Goldmann delle grandi opere come oggetto privilegiato della sociologia della letteratura. Avvezzi a lavorare sul grezzo degli atti sociali, hanno criticato l'esclusiva riservata alle opere di grande consumo e alle opere minori. Con qual diritto, pensavano, dobbiamo stabilire un privilegio della grande opera? Come soprattutto, giustificare questa scelta apparentemente arbitraria o per lo meno ideologica perché fondata su una tradizione scolastica di classe e di conseguenza inadatta come base di una pratica scientifica? Per giustificata che essa possa apparire questa obiezione ha suscitato nondimeno una certa incomprendimento dell'estetica goldmanniana. La ricostituzione del ragionamento si presenta nel modo seguente:

1) Il lavoro preliminare di ogni sociologo consiste nel costituire un oggetto significativo, una struttura sulla quale la ricerca possa operare in maniera fruttuosa.

2) Non è affatto probabile che i prodotti della coscienza quotidiana costituiscano un tale oggetto, non più della maggior parte delle creazioni culturali medie.

3) In cambio, il privilegio del sociologo dell'arte e della letteratura deriva dal fatto che le grandi opere presentano una

26 strutturazione molto avanzata.

4) Che le grandi opere cioè quelle che ci sono tramandate come tali dalla tradizione presentino questo spiccato carattere strutturale si basa sul fatto che la loro sopravvivenza ha precisamente per condizione epistemologica e psico-storica questa coerenza stessa.

« (...) Se i fattori sociali che determinano il successo di uno scritto al momento della sua pubblicazione e ancora durante la vita del suo autore qualche anno dopo la sua morte sono molteplici e in gran parte accidentali (moda, pubblicità, posizione sociale dell'autore, influenza di certi personaggi, per esempio del Re nel XVII sec. ecc.) spariscono tutti con il tempo per lasciar posto all'azione sempre più esclusiva di un solo fattore che continua ad agire all'infinito (anche se la sua azione è periodica e non ha sempre la stessa intensità): il fatto che gli uomini ritrovano in certe opere del passato ciò che essi stessi sentono e pensano confusamente. In altre parole, se si tratta di opere letterarie, il fatto che vi trovano individui e rapporti il cui insieme costituisce l'espressione delle loro proprie aspirazioni a un grado di coscienza e di coerenza che il più delle volte nemmeno essi stessi hanno raggiunto » (11).

Di conseguenza, senza che ciò costituisca un imperativo, sembra preferibile e più utile, stabilendo un certo metodo, ricercare una visione del mondo là dove ha qualche probabilità di essere espressa piuttosto che là dove l'incoerenza di un pensiero mediocre non le lasci che difficilmente la possibilità di manifestarsi.

Da parte nostra aggiungeremo che più un'opera è mediocre e più si presenta come riducibile a un codice che il sociologo può spiegare senza aver bisogno di comprenderlo, ciò che fa meglio capire perché tali opere sono scelte di preferenza dagli specialisti delle forme letterarie consolidate.

Scopriamo così l'esistenza di due campi estetici. Il primo, che abbiamo brevemente delineato, costituisce ciò che potremmo chiamare un'estetica sociologica il cui scopo è rilevare i rapporti tra la visione del mondo come struttura concettuale costruita e l'opera come universo formato da esseri e cose. Il fatto che rappresentazioni molteplici si manifestino come

l'unicità di un'opera fa pensare effettivamente a una disciplina capace di spiegare i caratteri propri di questa « messa in opera ». Il problema della strutturazione di un universo, reale o onirico, fantastico o verosimile, appartiene dunque a un'estetica sociologica dal momento che, come abbiamo visto, tale strutturazione non potrebbe essere, in fin dei conti, se non collettiva.

In cambio bisogna riconoscere che ciò che noi potremmo chiamare estetica pura è un obiettivo specifico che anche la critica letteraria o artistica perseguono e che sfugge all'estetica sociologica. La strutturazione si vale, in effetti, della mediazione di tecniche particolari letterarie, pittoriche, la cui conoscenza è necessaria per comprendere correttamente il rapporto tra l'universo interno dell'opera e i mezzi d'espressione usati. Se l'estetica sociologica indaga tale universo, l'estetica propriamente detta si sforzerà da parte sua di descrivere la natura dei mezzi (lessicali, grammaticali, tropologici). Il suo compito si limita pertanto a tale descrizione, poiché l'evidenza in cui è messa la *specificità dell'impiego* appartiene di buon diritto all'estetica sociologica, nella misura in cui la scelta dei mezzi espressivi fa parte della strutturazione dello universo immaginario, fa parte, infine, di questo universo. L'estetica sociologica pensa dunque di poter estendere il suo campo d'azione al « come » dopo aver determinato il « perché ». Separare i caratteri interni di un'opera dal suo senso sarebbe, d'altra parte, contrario all'idea stessa dello strutturalismo genetico di Goldmann.

E' interessante osservare a questo proposito lo sviluppo che ha subito la pratica goldmanniana tra « Il dio nascosto » e « Strutture mentali e creazione culturale ». Nella prima opera Goldmann notava: « Quanto alla relazione tra questo universo e i mezzi d'espressione propriamente letterari, la sfioreremo solo qualche volta, di passaggio, senza alcuna velleità di analizzarla in profondità » (12).

Quindici anni più tardi la riserva estrema di questo testo lasciava il posto a un tentativo dichiarato di prendere in considerazione ciò che appariva chiaramente come l'aspetto specificamente letterario. Sotto il termine di microstruttura, 28 Goldmann analizzava così le venticinque prime battute di

« Negri » di Jean Genêt, dimostrando che vi si condensavano quattro micro-modelli del modello globale esposto fin da prima. Infatti non si potrebbe affermare che così facendo Goldmann abbia veramente rifiutato il suo metodo abituale poiché egli continua a mettersi sul piano del significato e non affronta, propriamente parlando, né la semantica né la linguistica. Per contro, è essenziale misurare la serietà di questa nuova attenzione che è provata dalla ripresa di uno stesso tipo di lavoro sugli « Elogi » di Saint-John Perse. Anche qui, pertanto, mancandogli i collaboratori linguisti o semantici, Goldmann non si allontanerà dal piano del significato che rimarrà per eccellenza il suo piano.

Si potrà certamente rimpiangere che questa apertura non abbia potuto portare a una ricognizione più approfondita della maniera letteraria ma, per contro, accettare che la letteratura si riduca alla struttura dei significanti che produce avrebbe portato a volger le spalle definitivamente ad ogni definizione della letteratura come creazione umana e Goldmann avrebbe in qualche modo rinnegato se stesso. Non è quindi da considerare del tutto fortuita questa mezza misura, così contraria, d'altronde, a tutta la sua attività scientifica. Vi si troverà, al contrario, il punto di flessione dell'estetica sociologica alla quale egli si riferiva e dell'estetica propriamente detta cui egli, alla fine, rinunciava senza rimpianto.

Ci troviamo di fronte al punto centrale, il più irriducibile, della estetica goldmanniana. La tesi secondo la quale ogni pratica umana è significativa, tesi che è come un frontespizio alla sua teoria, segna i limiti della autonomia del significante nella sua funzione letteraria (senza riferimenti beninteso, al problema di questa autonomia nel funzionamento della lingua in quanto tale).

Lo statuto del significante rinvia dunque al carattere significativo delle forme. Invece di concepirlo in sé, in una autonomia che lo rinvierebbe verso l'arbitrario, il significante appare come legato. Riflettendo su « L'anima e le forme » di Lukács, Goldmann dimostra in effetti che la forma della opera, nel senso di forma di contenuto, fa sì che la disarmonia dei contenuti sia superata come opera dalla tecnica lette- 29

raria. Partendo da un contenuto, da un dato reale o immaginario che caratterizza la rottura, la disarmonia ecc. lo scrittore elabora una forma — cioè una struttura unitaria — che gli permette di oltrepassare attraverso il lavoro letterario l'eterogeneità del suo oggetto grezzo, di oltrepassare cioè un problema vitale per avviarsi a una formulazione nuova e più coerente.

L'opposizione a ogni formalismo, avvertibile in questa teoria, non è valida, beninteso, che nel quadro preciso che essa traccia. L'estetica goldmanniana in realtà non comprende che le grandi opere, definite dalla elaborazione di una visione del mondo. Al di fuori di queste, nei racconti popolari ad esempio, non è affatto escluso che la forma aumenti di autonomia nell'esatta misura in cui ciò che vi si descrive non è una visione del mondo ma il conferimento di una forma a un problema (di natura religiosa, secondo Propp) (13). Ora, ciò che distingue una visione del mondo è il fatto di costituire una risposta globale non a un problema ma all'insieme dei problemi esistenti per un gruppo o una classe sociale. Un problema appare sempre come universale-astratto mentre una problematica è necessariamente concreta. Ne consegue che la risposta a un problema può essere data attraverso formule universali-astratte, le forme del racconto fantasioso, per esempio, mentre le visioni del mondo richiedono sempre la comprensione e la spiegazione d'una problematica concreta, inserita nella storia dei gruppi sociali che le esprimono.

Infatti, per quanto elaborata per l'opera di Lukács, questa teoria è come dicevamo all'inizio, propriamente goldmanniana. Qualcosa, d'altra parte, potrebbe far pensare che Goldmann parli di una estetica lukacsiana già esistente. Ciò che espone si fonda su una sintesi originale delle tre prime opere di Lukács. In effetti, soltanto dopo aver abbandonato per un certo tempo i problemi estetici, quest'ultimo svilupperà la sua teoria sociologica in « Storia e coscienza di classe », teoria sulla quale Goldmann fonderà la propria estetica. Il richiamo al ruolo epistemologico di « Storia e coscienza di classe » permette a Goldmann di situare il proprio contributo all'estetica entro il suo vero quadro teorico. Soltanto dopo

aver dato al concetto di *coscienza possibile* (Zugerechnetes Bewusstsein) l'importanza che acquista con Lukács si può capire una teoria estetica per cui nella creazione culturale si esprime, con approssimazione, il massimo di coscienza possibile.

Per « massimo di coscienza possibile » Goldmann intende il minimo di adeguamento alla realtà che la coscienza di un gruppo è capace di raggiungere senza cambiare struttura. Ora, nella pratica quotidiana, le coscienze individuali e i gruppi per lo più non sono coscienti di ciò verso cui tendono. Le grandi opere appaiono dunque come la strutturazione più coerente di queste aspirazioni, la manifestazione di ciò che i membri del gruppo « pensano senza saperlo ». La prospettiva tradizionale che mirava a ridurre le opere sia allo stato presente della coscienza collettiva, sia a riflettere la realtà, viene ad essere così rovesciata e invalidata poiché l'opera, punta estrema della coscienza dei gruppi, appare essa stessa in veste di creatrice, portatrice di una rivelazione interna al gruppo del quale promuove la presa di coscienza.

Il problema della creazione ci rimanda a questo punto alla funzione creatrice dell'opera in rapporto al gruppo, ciò che permette a Goldmann, di affermare, rivolgendosi ai sociologi: « Tali creazioni sono molto più facilmente accessibili a uno studio strutturalista che non la realtà storica che le ha generate e della quale fanno parte. E aggiungiamo che una volta stabilita la relazione tra queste creazioni culturali e certe realtà storiche e sociali, esse costituiscono indici preziosi nei riguardi degli elementi costitutivi di quelle realtà ».

Si può dunque parlare di funzione rivelatrice, più propriamente profetica dell'opera d'arte e Goldmann lo ha illustrato nel suo articolo su « Il teatro di Genêt » nel 1966 dove, a proposito dei « Paraventi » vi vedeva « la prima importante commedia che ci ha rivelato la forza e le possibilità ancora intatte dell'uomo e che, per quanto paradossale possa apparire questa affermazione, mette in scena un eroe — nella sua negatività e attraverso la sua negatività — in ultima istanza positivo » (15). In conclusione, Goldmann si poneva il problema di sapere se la pubblicazione di questa commedia 31

« oggi » era soltanto un caso o se si trattava del « primo sintomo di una svolta storica ». E' evidente che i fatti della storia non tardarono a dare a queste domande risposte vibranti, designando nella negatività uno dei caratteri propri dei movimenti che li determinavano. Così come invitava a fare Goldmann nello stesso articolo: « (...) il sociologo della cultura (...) deve non soltanto comprendere la letteratura a partire dalla società ma anche la società a partire dalla letteratura », il che distrugge il vecchio determinismo sociologico.

Ecco un altro punto in cui l'estetica sociologica di Goldmann si riattacca, ritornando alla base della sua epistemologia, alla sociologia generale. La questione al centro del dibattito abbraccia sia la posizione delle opere culturali in seno alla vita sociale sia le teorie attuali su queste produzioni. Non si può in effetti non accorgersi di un movimento che tende sempre più a staccare le opere dal loro inserimento socio-storico per conferir loro quell'autonomia, quella dinamica propria interna di cui parlavamo più sopra. Ora, ciò che esprimono queste teorie trae precisamente le apparenze della verità dal fatto che « (...) lo sviluppo della produzione per il mercato comporta necessariamente l'esistenza di una vita economica autonoma (e, come corollario, la scienza dei fatti economici, l'economia politica) che obbedisce alle proprie leggi e che diviene sempre più indipendente da ogni processo etico, intellettuale o artistico » (17).

Bisogna guardarsi tuttavia dal concludere con un accostamento tra l'autonomizzarsi della sfera economica e l'autonomia dei mezzi d'espressione. Si deve all'apporto specifico dell'« introduzione ai problemi di una sociologia del romanzo » se si sono messi in evidenza nei dettagli e in modo programmatico i problemi sollevati dall'attuale stato di studi sul romanzo. Si rileva in Goldmann una svolta teorica importante conseguente alla scoperta di un oggetto di studio nuovo. Fino a quel momento, essendosi occupato essenzialmente di opere non romanzesche del XVII secolo, egli aveva semplicemente adattato la teoria marxista tradizionale per cui la creazione deve passare attraverso la mediazione della coscienza collettiva. Così facendo aveva scoperto una corrente di pensiero collettivo propria del gruppo di giansenisti estre-

misti, coscienza collettiva alla quale aveva rapportato gli scritti di Pascal e di Racine. Con il romanzo però Goldmann si trova davanti a una situazione differente: è impossibile rapportare la forma romanzesca alla coscienza sempre possibile, di alcun gruppo esistente. « Il romanzo analizzato da Lukács e Girard non sembra più essere la trasposizione immaginaria delle *strutture coscienti* di uno o dell'altro gruppo particolare, ma sembra esprimere, al contrario, (e forse questo è il caso della maggior parte dell'arte moderna in generale) una ricerca di valori che in effetti nessun gruppo sociale difende e che la vita economica tende a rendere impliciti in tutti i membri della società » (18).

Così il romanzo, come forma conferita a una visione del mondo, non può essere rapportato a un gruppo sociale preciso di cui indica i valori. Per lo meno è escluso di poterlo rapportare in questi termini sia alla borghesia (cui è legato senza esprimerne né la coscienza reale né quella possibile) sia al proletariato occidentale il cui ruolo storico è stato esagerato dal pensiero marxista e che « (...) lungi dal restare estraneo alla società reificata e di opporvisi in quanto forza rivoluzionaria, si è invece in larga misura integrato e la sua azione sindacale e politica, lungi dallo scuotere questa società e dal rimpiazzarla con un mondo socialista, le ha consentito di assicurarsi una posizione relativamente migliore di quella che gli studi di Marx lasciavano prevedere » (19).

Di fronte a questa situazione nuova per lui, Goldmann sviluppa un'argomentazione nettamente diversa da quella valida in « Il dio nascosto ». In realtà, se il romanzo come visione del mondo non è più legato a un gruppo reale con vedute universali, bisogna pure trovare un altro modo di stabilire il rapporto tra il piano della pratica politico-economica e quello della pratica culturale. Ed ecco che il concetto di *omologia* fra le strutture della vita economica e una certa manifestazione letteraria — il romanzo — viene a bastare a se stesso con la scomparsa della mediazione collettiva. L'uso di un tale concetto comporta pericoli evidenti nella prospettiva di una comprensione unitaria del fenomeno sociale, in particolare quello di implicare l'esistenza di strutture quasi autonome che possono essere legate tra loro soltanto da un

rapporto omologico. L'ambiguità del concetto ha permesso, secondo molti critici, l'assimilazione del concetto di *omologia* a quello di *analogia*, contribuendo in questo modo a distruggere la vera prospettiva in cui il concetto era nato. Disgraziatamente è troppo tardi per intravedere il suo rimpiazzamento nella teoria goldmanniana e dobbiamo limitarci a esporre le giustificazioni avanzate da Goldmann per far capire che il processo economico ha agito *direttamente* sul piano culturale. L'argomentazione di Goldmann si articola in quattro punti. Non potremmo riassumerli meglio che con le sue stesse parole:

a) La nascita nel pensiero dei membri della società borghese, a partire dal comportamento economico e dall'esistenza del valore di scambio, della *categoria della mediazione* come forma fondamentale e gradatamente sviluppata di pensiero, con la tendenza implicita a sostituire questo pensiero con una falsa coscienza totale in cui il valore mediato diventerà valore assoluto e in cui il valore mediato scomparirà interamente o, in termini più chiari, con la tendenza a pensare l'accesso a tutti i valori sotto l'angolo visivo della mediazione con la propensione a elevare il denaro e il prestigio sociale a valori assoluti, non considerandoli più come semplici mediazioni che assicurano l'accesso ad altri valori di carattere qualitativo.

b) Il sussistere in questa società di un certo numero di individui essenzialmente *problematici* in quanto il loro pensiero e il loro comportamento restano dominati da valori qualitativi, senza che possano però interamente sottrarli alla esistenza della mediazione degradante la cui azione è generale nell'insieme della struttura sociale.

Fra costoro si trovano in primo luogo tutti i creatori, gli scrittori, gli artisti, i filosofi, i teologi, gli uomini di azione il cui pensiero e il cui comportamento sono regolati anzi tutto dalla qualità della loro opera, senza che essi possano sfuggire completamente all'influenza del mercato e all'accoglienza che loro riserba la società reificata.

c) Poiché nessuna opera importante può essere la espressione di un'esperienza puramente individuale, è probabile che il genere romanzesco non ha potuto nascere e

svilupparsi se non nella misura in cui una insoddisfazione affettiva *non concettualizzata*, un'aspirazione affettiva tesa direttamente ai valori qualitativi si siano sviluppate tanto nel complesso della società quanto forse soltanto negli strati medi, in seno ai quali sono stati reclutati la maggior parte dei romanzieri (...)

d) Esisteva, infine, nelle società liberali produttrici per il mercato un insieme di valori che, senza essere trans-individuali, avevano nondimeno una portata universale e, all'interno di queste società, una validità generale. Erano i valori dell'individualismo liberale legati all'esistenza stessa del mercato concorrenziale (libertà-eguaglianza-proprietà in Francia, *Bildungsideal* in Germania, con i loro derivati, tolleranza, diritti dell'uomo, sviluppo della personalità, ecc.). Partendo da questi valori, si è sviluppata la categoria della biografia individuale, che è divenuta l'elemento base del romanzo in cui essa ha tuttavia assunto l'aspetto dell'individuo problematico, a cominciare:

1) Dall'esperienza personale degli individui problematici, già menzionati più sopra al punto b);

2) Dalla contraddizione interna tra l'individualismo come valore universale prodotto dalla società borghese e le limitazioni importanti e penose che questa società stessa in realtà impone alle possibilità di sviluppo dell'individuo (20) ».

Sarebbe dunque — e il condizionale intende che per lo stesso Goldmann non si tratta che di un'ipotesi — l'importanza assunta dall'economia nella società borghese che consentirebbe di comprendere l'impatto diretto che le si riconosce quando si parla di omologia non mediata. E' da notare tuttavia che Goldmann prospetta qui ugualmente l'ipotesi di un legame privilegiato del romanzo come genere con certi strati medi della borghesia, il che riporterebbe alla teoria della coscienza collettiva mediatrice.

Questa nuova ipotesi deve d'altronde attirare in modo particolare la nostra attenzione, nella misura in cui si accompagna a un interrogativo sul ruolo della "cassa armonica" collettiva affettiva e non concettualizzata che ha consentito lo sviluppo della forma romanzata » (21). E' chiaro che 35

attribuire una funzione propria a questa « cassa armonica » conduce allo studio sociologico del pubblico di queste opere e a scorgere in quest'ultimo un fattore non trascurabile per spiegare lo sviluppo del romanzo. Anche in questa direzione Goldmann apriva delle nuove vie che non ha potuto esplorare lui stesso, ma il cui esame condiziona lo sviluppo di qualsiasi ricerca sul romanzo attuale.

Si può alla fine costruire l'estetica goldmanniana? Il genere del saggio nel quale Goldmann ha sparso tutte le sue riflessioni sull'arte è caratterizzato, secondo lui, dal fatto che esso pone più domande di quanto non dia risposte. Al termine della nostra inchiesta, possiamo fare tuttavia due constatazioni. Da una parte, l'insieme dei testi teorici sui quali ci siamo basati costituisce sì una teoria dell'estetica, non certo come teoria del Bello ma come teoria dell'atto creativo, prendendo questo termine nel suo senso più elevato. A questo punto, l'estetica di Goldmann si fonda su di una antropologia (tendenze degli individui e dei gruppi alla coerenza, resistenza alla reificazione eccetera). D'altra parte, in cambio, dobbiamo constatare una plasticità costante di questa teoria, che non esita a criticarsi nel momento in cui sorge e si pone un problema nuovo (problema della mediazione attraverso la coscienza collettiva), come pure a rimettere in discussione il principio della sua epistemologia, della sua antropologia (cfr. « Per una sociologia del romanzo », sulla resistenza alla reificazione).

Man mano che la pratica sociologica si estende nell'opera di Goldmann, passiamo dal solido al fluido e, inversamente, i concetti si modellano ogni volta su di un reale la cui diversità non è mai stata negata. Il fatto che la teoria della coscienza collettiva mediatrice sia stata abbandonata nel momento in cui Goldmann abbandonava il 17° secolo per entrare nel 20° deve far comprendere che forse non vi è un'unica teoria, applicabile sempre e dovunque, vale a dire che l'ordinamento della creazione può aver subito delle variazioni nel tempo. Le opere più recenti di Goldmann, e specialmente « La rivolta delle lettere e delle arti nelle civiltà avanzate » (22) mostrano che la situazione attuale
36 dell'arte e degli artisti implicava da parte del teorico una

revisione profonda dei suoi concetti, se voleva ancora una volta portare a termine il suo discorso.

Questo riconoscimento della modifica dell'ordinamento della creazione non distrugge tuttavia affatto i fondamenti teorici posti da Goldmann. Meglio ancora, questi si dimostrano esatti davanti ad ogni problema suscettibile delle necessarie correzioni, dando così la prova della profonda aderenza al reale al di là delle variazioni delle forme.

E' proprio perché l'estetica di Goldmann è sempre suscettibile di formulare nuove domande ai suoi fini che essa si dimostra sempre più in grado di darvi una risposta. La forma aperta che ha assunto senza fissarsi in un sistema chiuso risponde a questa esigenza scientifica fondamentale di piegarsi alla realtà e di riconoscerne la preminenza.

Jacques Leenhardt

(1) « L'anima e le forme », « La teoria del romanzo » e « Storia e coscienza di classe ».

(2) « Marxismo e scienze umane », Gallimard, Paris, 1970, p. 231.

(3) « Il dio nascosto », Paris, Gallimard, 1956, p. 347.

(4) Ibid. p. 348.

(5) Ibid. p. 26.

(6) « (...) la ragione per cui il sociale è sempre realmente o virtualmente coerente essendo la stessa che fa della coerenza un valore estetico ». « Strutture mentali e creazione culturale », 1970, p. 416.

(7) « Strutture mentali e creazione culturale », Paris, Ed. Anthropos, p. 451.

(8) In « Marxismo e scienze umane » pp. 94-120.

(9) Abbiamo d'altra parte dimostrato che questo era precisamente il caso di Racine accostando lo studio psicanalitico di Mauron all'analisi sociologica di Goldmann in « Il dio nascosto ». Cfr. J. Leenhardt: « Racine: psicocritica e sociologia della letteratura », « Etudes Françaises » vol. 3, n. 1 Montréal, 1967.

(10) « Marxismo e scienze umane », p. 114.

(11) « Il dio nascosto », p. 350.

(12) « Il dio nascosto », pp. 350-351.

(13) « La morfologia del racconto », Paris, Seuil, Collection Po.nts, p. 183.

(14) « Marxismo e scienze umane », p. 85.

(15) « Strutture mentali e creazione culturale », p. 337.

(16) Ibid., p. 339.

(17) « Marxismo e scienze umane », pp. 235-236.

(18) « Per una sociologia del romanzo », Paris, Gallimard, 1964, 3ª ed. nella Collezione « Idées », p. 43.

(19) Ibid., p. 44.

(20) Ibid., pp. 46-49.

(21) Ibid., p. 48, nota.

(22) In « Libertà e organizzazione nel mondo attuale », Bruxelles, Desclée de Brower, 1969; Publications du Centre d'Etudes de la Civilisation Contemporaine.

Una La poesia



di Ernest
HEMINGWAY

À MISS MARY

disegno di Dante Ricci

ritrovata su un esemplare del romanzo
di Nelson Algren « L'uomo dal braccio d'oro »
da MARY CRUZ investigatrice letteraria fra
le carte di Hemingway donata dalla vedova
al popolo cubano

Una poesia di Hemingway? Sì, se così possiamo chiamare queste linee, queste note, queste parole — come volete — scritte (e siglate E.H.) ai lati di un libro, The Man With the Golden Arm, (« L'uomo dal braccio d'oro ») di Nelson Algren, con la data del 26 novembre del 1949, Hotel Ritz, Parigi. A un psicologo, queste linee — si è detto — offrono testimonianza di un certo disordine mentale: ma un poeta-lettore o un lettore-poeta può trarne spunti ambigui e inquietanti per l'immagin-in-azione del the brown, the yellow and the green » (il bruno, il giallo, il verde: i colori della perfezione, dell'irritazione, della novità? o che altro?) come per i country lice o the louse (gli insetti, i pidocchi, i pidocchiosi, i fetenti) o per la zappa kind, sweet e good che cut sufficient deep (« che scava abbastanza a fondo », anche: ma la zappa è la propria? la maneggia il padrone?

o altri?). Comunque sia, è una testimonianza poetica in cui aleggiavano nere la consapevolezza e l'ironia della morte, sfarfallando nella più strana demenza letteraria, una sarcastica demenza senza metrica, da risvolto della mente, ap.

(a cura di g. t.)

POESIA PER MISS MARY

di Ernest Hemingway

Adesso, Mary, puoi affrontarlo
e bene
affrontarlo nella tua
vedovanza:
che dove andiamo siamo
sempre stati,
così tutte le cose che abbiamo
visto,
il bruno, il giallo e
il verde,
era piccolo e grande e impreciso
o molto chiaro e completamente preciso.
Però era molto, ma molto
gradevole,
e ci si intrudeva nel corpo come un insetto.
Finché cacciavamo i pidocchi a rotolare coi dadi
che venivano da qualsiasi parte:
adesso qualsiasi parte è un amabile luogo
per i partecipanti alla corsa umana.
In questa corsa, se
hai pagato ciò che devi
porti sempre con te la tua
zappa.
Una zappa è buona e tenera e dolce
anche se può scavare sufficienti
profondità.
Perciò dormi bene, cara,
dormi bene, per favore,
sapendo che io sto
a mio agio.

SUSAN SONTAG

Risponde

su

IL TERZO MONDO DELLE DONNE

Susan Sontag è nota nel nostro paese per essere scrittrice di romanzi (entrambi tradotti: « Il benefattore », 1965; « Il kit della morte », 1973) nonché sensibile saggista e autrice di reportages (« Viaggio a Hanoi » è stato edito in Italia nel 1969).

Ai lettori di « Carte segrete » è stata già presentata con un racconto (nel n. 5, gennaio-marzo 1968). Ora torna alle pagine della rivista non come narratrice ma quale ideologa attiva del « femminismo » internazionale.

L'intervista, che qui si riporta, è la risposta a una serie di domande poste alla Sontag (e ad altre cinque « personalità », tra cui Simone de Beauvoir e la nostra Rossana Rossanda) da « Libre », una rivista politico-letteraria quadrime-



« RADICALI » POSIZIONI (DA DISCUTERE)
SUL « FEMMINISMO » E SULLA
« LOTTA DELLE CLASSI » PRESENTATE DA
GIULIANA MORANDINI SACCHETTI

strale, di orientamento marxista, che si pubblica a Parigi in lingua spagnola, nella traduzione dello scrittore Goytisolo.

Le caratteristiche del pubblico a cui « Libre » si rivolge spiegano perché le risposte della Sontag diano per scontata l'impostazione rivoluzionaria e socialista del problema e perché invece tendano a una sua elaborazione politica « spe- 41

cifica ». Il testo non è quindi stato modificato. Se ne è solo ritenuta opportuna una certa riduzione per ragioni di proporzioni conservando solo i temi più nuovi e meno abusati della polemica corrente.

Una precisazione integrativa va invece posta, crediamo, per quanto concerne la « questione femminista » in Italia. Contrariamente a quanto forse accade per altre linee di « liberazione », il femminismo italiano non è d'importazione recente e ritardata, ma può vantare una lunga, nobilissima originalità di sviluppo, dagli avvii risorgimentali alla continuità della tradizione progressista prima dal socialismo e poi dal comunismo (cfr. Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia [1848-1892]*, Einaudi). Lo sviluppo di questo « femminismo » nostrano appare dunque strettamente legato alle interrogazioni generali della maturazione politica.

A partire dagli anni '60 si distingue comunque un nuovo femminismo, aperto alle sollecitazioni mondiali e, soprattutto, all'area anglosassone. Sul vecchio moncone « rivendicativo » si innestano precise consapevolezze, non più solo socio-politiche ma scaturite da un'attenta informazione nell'ambito delle scienze umane: psicologia e psicanalisi, teorie della comunicazione nella famiglia e nei gruppi, antropologia, sessuologia, etc. Parallelamente e concordemente ad altre istanze affrancatrici il motivo dominante di queste nuove posizioni femministe s'incentra sulla denuncia della natura intrinsecamente repressiva del sistema: citiamo per tutti l'esempio del gruppo « Demau » del '66.

Gradualmente si definisce così la specificità della questione femminile e si elaborano momenti di lotta peculiari alla liberazione della donna. Questo progressivo, faticoso distinguersi dagli obbiettivi perseguiti a fianco dei maschi compagni di fede politica conosce un'intensa precipitazione soprattutto a seguito dell'ondata contestativa del '68. Il fenomeno è in Italia del tutto sovrapponibile a quello qui descritto dalla Sontag per gli Stati Uniti. Dalla presa di coscienza di una strumentalizzazione immotivatamente autoritaria da parte dei maschi prendono vita i gruppi universitari di Ro-

ma, 1969, di Trento, 1971, i movimenti di « Rivolta femminile », 1970, e di « Lotta femminista » (quest'ultimo gruppo, per la dichiarata ortodossia marxista, ha un'estensione notevole: Padova, Ferrara, Milano, Venezia, Verona, Modena, Reggio Emilia, Firenze, Napoli, Gela).

Mentre la prassi organizza questi campi ideologici d'avanguardia, vengono rapidamente ad integrarsi alle esperienze nostrane le fondamentali riflessioni anglosassoni; quelle di Kate Millet (1969-70), di Shulamith Firestone (1971) e, soprattutto, di Juliet Mitchell (1966-71).

Il panorama del moderno femminismo italiano (dunque dal 1970 circa) si configura come area di cultura e di lotta informatissima, in continuo e organizzato sviluppo, in tutto all'altezza degli altri movimenti internazionali. E l'aggiornamento non si limita certo alle letture e alle iniziative di studio e di proselitismo ideologico. L'impegno a livello popolare e di fabbrica, le manifestazioni per gli anticoncezionali e per l'aborto del '71, la fiera della protesta romana dell'8 marzo '72 (dispersa dalla polizia) dimostrano quanta voce si sian conquistate, battendosi coraggiosamente, le femministe italiane.

Tracciato l'orizzonte d'impegno anche per l'Italia vi sono risaltate, ingrandite per la più stringente messa a fuoco, le diverse prospettive.

Le alternative consistenti possono essenzialmente essere ridotte a tre, cui accenniamo secondo una scala di crescente radicalizzazione.

Vi è anzitutto una linea « riformista » che risponde a un atteggiamento genericamente « liberale » e che è maggiormente interessata alle proposte d'estrazione borghese: divorzio, equiparazione professionale, problemi di autogestione del corpo. Tale linea conta sulla pubblicizzazione presso l'opinione pubblica e sulle battaglie parlamentari.

La linea « socialista », (o socialista-comunista, se si vuole) che s'ispira all'iter Fourier-Marx-Engels-Bebel, si sforza di connotare antropologicamente e di incanalare storicamente i fermenti potenzialmente rivoluzionari, dimostrando particolare interesse per i problemi posti dalle donne delle classi proletarie e del sottoproletariato; limitazione delle nascite, 43

legalizzazione dell'aborto, retribuzioni del lavoro salariale e domestico, assistenza all'infanzia e sua istruzione, ecc.

Vi è infine una linea « pura », oltranzista che vede in ogni messa in comune generica dei vari problemi un agguato della cultura maschile e si batte invece, in teatrale anarchia, per un sessismo di intransigente separazione. Questa linea è particolarmente impegnata nelle rivendicazioni omosessuali (in Italia il libro di Germaine Greer, « L'eunuco femmina » circola dal '71).

Ovviamente, a una considerazione più attenta, queste varie impostazioni si distinguono non tanto per la natura degli obbiettivi, quanto piuttosto per la metodologia scelta ai fini del loro conseguimento: puramente legalitaria per le riformiste-liberali, consapevolmente rivoluzionaria per le « marxiste », spesso ingenuamente terroristica e spontaneistica per le « pure ».

Il saggio di Susan Sontag definisce con chiarezza queste tre alternative, si sofferma sulle differenti metodologie di lotta, le analizza con una sagacia che s'attaglia benissimo anche agli affari nostrani. Anche se Ella parteggia poi, con il radicalismo immanente alla mentalità americana, per il femminismo oltranzista (in Italia testimoniato da « Effe », dalla rivista omosessuale « Fuori », etc.).

Al sostanziale inasprimento di posizioni sostenuto anche dalla Sontag e molto comune all'attuale movimento internazionale, si può dire che le donne italiane rispondano oggi riallacciandosi al senso più autentico e vitale della loro tradizione femminista. Si consideri ad esempio, e proprio in Roma, la recente promozione di iniziative del gruppo « La Maddalena ». L'apertura entusiasticamente accettata nei riguardi degli estremismi appare temperata dall'esigenza di incarnarne le denunce nella concretezza della nostra società e della nostra storia e, soprattutto, di educare le donne, e non solo su testi femministi, a convincersi che la loro liberazione deve essere sì autonoma, e specifica, ma che non può certo disgiungersi, se non disastrosamente, dalla liberazione di tutte le componenti sociali sfruttate (insomma, dalla lotta delle classi).

Tuttavia, pur nella distanza che l'analisi delle situazioni per noi d'immediato e vitale interesse (sembra che ogni paese debba avere anche una sua via al femminismo) ci suggerisce di mantenere rispetto a certe prospettive, il testo della Sontag non può non stimolarci intense emozioni e meditazioni. Dalla sua matura, non importa se a volte contraddittoria, convinzione, possiamo trar partito per strappare i veli di quella stessa cecità che Susan Sontag ha magistralmente rivissuto, e tragicamente, nei personaggi del suo romanzo, in Diddy e in Ester: una cecità, per tornare dal simbolo al concreto, che ha permesso per secoli che la donna sia oppressa dall'uomo e che entrambi siano oppressi da chi sull'ignoranza fonda, tradizionalmente, la gestione arbitraria del potere.

Giuliana Morandini Sacchetti

FEMMINISMO E LOTTA DI CLASSE

Le risposte di Susan SONTAG

D: *A che punto si trova oggi la lotta per la liberazione della donna?*

R: Per migliaia d'anni è stata universalmente accettato che « per natura » l'umanità si dividesse in esseri superiori, destinati a fare da padroni, e inferiori, destinati a essere schiavi. Solo circa centocinquanta anni fa cominciò a farsi strada il sospetto che la schiavitù non fosse un fatto « naturale »... Il movimento di liberazione della donna si trova oggi più o meno allo stadio del movimento per l'emancipazione degli schiavi due secoli fa... La millenaria oppressione della donna viene giustificata facendo ricorso a una presunta « naturale » ineguaglianza della specie e la maggior parte dell'umanità è ancora convinta che la donna sia diversa per natura dall'uomo, e che la « diversità » si traduca nell'essere inferiore all'uomo. Fra le persone istruite nei paesi sviluppati, si sente spesso dire che le differenze naturali tra uomini e donne non significano che la donna non sia pari all'uomo; ma questo è un discorso altrettanto disonesto di quello 45

che s'esprimeva nella formula « eguali ma separati », perché il contenuto specifico di queste presunte « differenze congenite » implica una scala di valori, secondo la quale le qualità attribuite alle donne sono chiaramente meno apprezzabili di quelle attribuite agli uomini. Al concetto di « virile » corrispondono abilità, autonomia, autocontrollo, ambizione e capacità d'affrontare i rischi, indipendenza di giudizio e razionalità. « Femminilità » è sinonimo, per contro, di debolezza, bisogno di protezione, incapacità, irrazionalità, mancanza d'iniziativa. Le donne vengono allevate a diventare *adulti di seconda classe*; e gran parte di ciò che viene tanto apprezzato come comportamento « tipicamente femminile » altro non è che un comportamento infantile, servile, debole e immaturo... Certe donne geniali, o quanto meno decisamente fuori del comune, sanno conquistarsi una posizione « speciale » nella società: ma la constatazione della realtà delle sorelle Trung, di Giovanna d'Arco, di Santa Teresa, di Mademoiselle Maupin, di George Eliot, di Louise Michel, di Harriet Tubman, di Isabelle Eberhardt, di Marie Curie, di Rosa Luxemburg, di Amelia Earhardt, o di altre dello stesso tipo, porta solo a concludere che possedevano qualità di cui le donne solitamente sono prive, e si dice di loro che han dato prova di energia, intelligenza, decisione, coraggio « maschili »... Storicamente, o, meglio, nella preistoria, l'oppressione della donna è stata probabilmente il risultato di determinate misure d'ordine pratico, intese a proteggerne la specifica missione biologica, cioè la gravidanza: tutte le complesse forme di oppressione della donna — psicologica, politica, economica e culturale — si rifanno alla divisione biologica dei ruoli... La stessa « natura » fisiologica non è tuttavia per nulla un fatto immutabile, con conseguenze immutabili: è parte della storia e si evolve con essa. Se tutta la differenza tra uomini e donne sta nel fatto che son le donne a portare in grembo i figli, allora bisogna dire che le circostanze nelle quali si esplica questa « vocazione » sono oggi radicalmente mutate. E se la « natura » ha offerto il pretesto per asservire le donne, è la storia che offre ora le condizioni oggettive per la loro emancipazione sociale ed econo-

mica... Proprio come la rivoluzione industriale ha portato a riconsiderare la « naturalità » della schiavitù, così la nuova era ecologica iniziata a metà del XX secolo (aumento della longevità, esplosione demografica, rapido esaurirsi delle risorse energetiche) rende non solo possibile ma necessario che le donne vengano affrancate in larga misura dal peso della funzione biologica di riproduzione della specie. Una volta ridotta la missione riproduttiva della donna a due, una o nessuna gravidanza (con la probabilità che quasi tutti i bambini che nascono raggiungano l'età adulta), viene a cadere la motivazione razionale su cui si fonda la concezione repressiva della donna come creatura servile, domestica, essenzialmente fatta per allevare figli. La « femminilità » della donna e la « virilità » dell'uomo sono concetti moralmente sbagliati e storicamente sorpassati... Tuttavia, per quanto anacronistica sia la sua oppressione, la donna non riuscirà a liberarsi senza una lotta dura, una lotta che veramente merita d'essere definita « rivoluzionaria »... In polemica con tutte le più accreditate interpretazioni correnti della rivoluzione, io sono del parere che la cosiddetta « questione femminile » non solo sia una realtà, ma una realtà indipendente dai problemi generalmente sollevati dai progressisti. Marx, Engels, Lenin, Trotsky, la Luxemburg e Gramsci ritenevano che l'oppressione delle donne non fosse un problema separato, ma un problema da riassorbire nell'ambito più generale della lotta di classe e da risolversi con il socialismo. Io non sono d'accordo... In nessuna delle dichiarazioni edificanti sull'emancipazione della donna fatte dai teorici della rivoluzione proletaria sembra essere stata pienamente afferrata la complessità del problema: i marxisti non hanno valutato fino in fondo la portata del « sessismo », allo stesso modo come, nell'accingersi a combattere l'imperialismo, non hanno valutato appieno la portata del razzismo.

D: *Che cosa significa per lei il concetto di liberazione della donna?*

R: Si sente dire spesso che la liberazione della donna non può avvenire senza la liberazione dell'uomo: e questo 47

è vero, ma solo fino a un certo punto. È vero cioè che le donne e gli uomini hanno in comune lo stesso obiettivo finale, quello di conquistarsi una reale autonomia, una società in cui sia possibile essere partecipi — e non condizionati — e che non sia basata sull'alienazione e sulla repressione. Ma è anche vero che la ripetizione acritica di questa verità è pericolosa in quanto nega implicitamente che vi siano tappe nella lotta per la liberazione della donna... e finisce per disarmare il pensiero e attenuare il risentimento, portando a un atteggiamento passivo e solo riformista nei riguardi del problema... Non c'è dubbio che, in questo imperfetto mondo, ogni creatura abbia bisogno di liberazione: i padroni come gli schiavi, gli oppressori come gli oppressi. Ma non si può concepire, e condurre, la lotta per una società giusta in una maniera così generalizzante e confusionaria. « Liberazione » per un contadino thailandese non vuol dire la stessa cosa che per un operaio bianco di una fabbrica di Detroit. E, nella sua struttura fondamentale, l'oppressione della donna non è affatto eguale a quella dell'uomo... Agli uomini è concessa una varietà di comportamenti molto più grande che alle donne... Un uomo è sempre in una posizione più vantaggiosa rispetto a una donna in quanto non deve sempre stare in guardia contro attacchi e aggressioni. Fondamentalmente una donna è sicura solo « a casa » o quando è protetta da un uomo... Gli uomini (e le donne) sono oppressi da altri uomini: ma tutte le donne sono oppresse da tutti gli uomini... Il dominio degli uomini sulle donne è un vantaggio per l'uomo e la liberazione della donna non potrà avvenire che a discapito del privilegio maschile. Può ben darsi che in un secondo tempo anche gli uomini si sentiranno liberati dall'obbligo noioso di comportarsi in modo « virile »; ma quello di mettere in grado gli oppressori di alleggerirsi dei propri pesi psicologici, è un aspetto successivo, e secondario, di ogni processo di liberazione... Tutte le donne vivono in una situazione di tipo « imperialistico », nella quale alle donne tocca la parte degli indigeni e agli uomini quella del colonialista. Nei paesi del Terzo Mondo la condizione è

48 brutalmente tirannica e colonialistica; nei paesi sviluppati in-

vece la situazione è piuttosto del tipo neocolonialistico, liberalizzata... ma al fondo c'è sempre lo stesso rapporto da superiore a inferiore — potere e mancanza di potere, sottosviluppo culturale e privilegio culturale. Un serio programma di liberazione della donna deve partire dalla premessa che, quando si parla di liberazione, non si parla solo di « uguaglianza » (impostazione liberale) ma di « potere ». L'affrancamento della donna non può che avvenire a scapito del potere dell'uomo... Una trasformazione che non fosse un cambiamento sia in *chi detiene* il potere sia in *che cosa* è il potere, non potrebbe essere chiamata liberazione, ma solo pacificazione... Invocare un fronte comune tra uomini e donne per la liberazione reciproca vuol dire stendere un velo sulla cruda realtà del rapporto di potere che condiziona qualsiasi dialogo tra i due sessi. Non sono le donne a doversi assumere il compito di liberare gli uomini, quando devono *prima* liberare se stesse, il che significa prendere coscienza dei motivi di dissidio, non addolcirli con sogni di riconciliazione. Le donne devono trasformarsi: devono trasformarsi influendo le une sulle altre, reciprocamente, senza preoccuparsi delle ripercussioni sugli uomini. Ci sarà un mutamento reale nella loro coscienza solo quando esse penseranno a se stesse dimenticando quello che va bene per i loro uomini... Se le donne cambieranno, gli uomini saranno costretti a cambiare: ma ciò non avverrà senza una notevole resistenza... Un mutamento radicale — non solo cioè in senso liberale — nella condizione della donna dovrà mettere fine alla mistica della « natura ». Le donne devono concentrarsi sull'obiettivo d'abolire ogni stereotipizzazione, sia in senso positivo che negativo, che parta dall'identità sessuale. L'abolizione delle leggi discriminatorie nei confronti delle donne in campi specifici (voto, accesso all'istruzione, lavoro) non può bastare. Bisogna cambiare i modi di organizzazione del lavoro, il costume sessuale, la concezione della vita familiare. Perfino il linguaggio non può restare inalterato, perché, ogni volta che parliamo, anche se le nostre idee sono le più avanzate, continuiamo a rendere omaggio alla superiorità del *maschile* (elemento attivo) nei confronti del *femminile* (ele-

mento passivo), dal momento che è « grammaticalmente corretto » supporre che chi compie l'azione, il soggetto, appartenga al genere maschile. La grammatica, che è lo stadio finale del lavaggio del cervello sessista, nasconde, in generale, l'esistenza stessa delle donne. Così si *deve* usare il maschile quando ci si riferisce a un insieme composto di elementi dei due generi: diremo *gli* studenti, i lavoratori, intendendo studenti e studentesse, lavoratori e lavoratrici; e parleremo di *essi* se vorremo, appunto, parlare di essi e di esse. « L'uomo » è il termine accettato per riferirsi a *tutta* l'umanità: « gli uomini » riassorbe in sé la nozione — bisessuale — di « la gente ». Il linguaggio non è naturalmente all'origine del pregiudizio che identifica « l'uomo » con la razza umana e la maggior parte delle attività umane con gli uomini soltanto: esso si limita a rispecchiare fedelmente l'ordinamento sessista che ha prevalso in tutto il corso della storia... Più in generale un profondo misoginismo si esprime a tutti i livelli dei rapporti umani, non solo delle leggi, ma in ogni dettaglio della vita d'ogni giorno: nelle formule di cortesia come nelle convenzioni (vestiario, gesti, ecc.) che focalizzano l'identità sessuale, e nel flusso di immagini (nell'arte, nei notiziari, nella pubblicità) che perpetuano gli stereotipi sessistici. Questi atteggiamenti cambieranno solo quando le donne si libereranno del pregiudizio della discriminante biologica e cominceranno a creare, e a vivere, un'altra storia.

D: *Secondo lei, nel processo di liberazione della donna, la liberazione economica e la liberazione sessuale sono ugualmente importanti?*

R: Senza chiarire ciò da cui e per cui le donne si liberano, non ha senso chiedere se questi due aspetti della « liberazione » siano egualmente importanti. Il concetto di « liberazione economica » può benissimo essere adoperato come copertura per nascondere il vero problema. Non c'è dubbio che l'accesso delle donne a una gran varietà di attività lavorative extradomestiche, adeguatamente retribuite, è una rivendicazione fondamentale e irrinunciabile: la chiave del

sottosviluppo culturale e psicologico delle donne risiede nel fatto che la maggior parte di esse non sono in grado di mantenersi, né in senso letterale né in senso metaforico... Il lavoro non deve essere una scelta opzionale, un'alternativa alla « carriera » di donna di casa e madre di famiglia: si deve chiedere alle donne di lavorare, di essere economicamente indipendenti (siano esse sposate o no), esattamente come lo si chiede agli uomini. Senza il lavoro le donne non romperanno mai il loro legame di dipendenza dall'uomo... I mezzi di pressione psicologica, per i quali le donne vanno famose, — le lusinghe, lo *charme*, le lacrime — sono il surrogato (di carattere servile) di una influenza effettiva e di una reale autonomia. Il fatto che una donna lavori però non significa affatto, di per sé, che essa sia libera... Questo è dovuto al fatto che anche l'attività lavorativa è organizzata in termini sessistici... Innanzi tutto non c'è parità retributiva, inoltre le donne hanno nell'economia un ruolo del tutto subalterno e quello che fanno « nella società » ricalca tendenzialmente la funzione loro attribuita di creature « casalinghe », che servono e allevano, inadatte a grosse responsabilità di direzione. Mentre è del tutto chiaro che la donna non potrà mai dirsi economicamente affrancata sino a quando non potrà svolgere *tutte* le attività oggi riservate agli uomini, e sullo stesso piano degli uomini sotto ogni aspetto, da quello retributivo a quello della responsabilità o della esposizione ai rischi... Sino a che le donne non diventeranno essenziali per l'economia — non solo come riserva di manodopera ma per la loro attività in tutti i campi professionali e di direzione — non avranno potere politico... Una volta ancora: o liberazione significa potere, o non significa niente. Il concetto di « liberazione sessuale » sembra anche più sospetto... Rivendicare per le donne la stessa libertà sessuale di cui godono gli uomini non basta, perché è il modo stesso come la sessualità è concepita che è uno strumento di repressione. In generale nel rapporto sessuale si riproduce l'atteggiamento di oppressione della donna e di perpetuazione di privilegio del maschio. Limitarsi a togliere il veto all'esprimersi sessualmente delle donne è una vittoria priva di significato se la sessualità che esse di-

ventano libere di godere rimane quella solita, che le trasforma in oggetto... Per godere di *quale* sessualità le donne devono affrancarsi? La sola etica sessuale capace di liberare la donna è un'etica che contesti la priorità dell'eterosessualità genitale. Una società non repressiva, una società nella quale la donna sia oggettivamente e soggettivamente pari all'uomo, sarà necessariamente una società androgina. Perché? La sola altra condizione ipotizzabile per porre fine all'oppressione della donna è che donne e uomini decidano di vivere separati, e questo è impossibile... Creare un rapporto non repressivo tra donne e uomini significa cancellare il più a fondo possibile le linee convenzionali di demarcazione che sono state erette, in modo da ridurre le tensioni tra uomo e donna che nascono dall'« alterità »... Negli ultimi anni i giovani hanno limitato sino ad annullare le differenze tra i sessi nel vestiario, nella pettinatura, nel gusto e negli atteggiamenti (« moda » unisex)... Ma una più autentica depolarizzazione dei sessi deve svilupparsi nel mondo del lavoro e, in sempre maggior misura, negli stessi rapporti sessuali. Riducendosi l'« alterità », diminuirà anche, in parte, la forza dell'attrazione sessuale reciproca. Naturalmente uomini e donne continueranno a fare l'amore e a formare delle coppie, ma non si considereranno più *essenzialmente* come potenziali partner sessuali. In una società non repressiva e non sessista, la sessualità avrà in un certo senso un ruolo più importante di quanto non avvenga oggi, perché sarà più diffusa: la scelta omosessuale sarà altrettanto valida e degna di rispetto quanto la scelta eterosessuale; ambedue saranno il risultato di una vera bisessualità... Ma, sotto un'altro profilo, sarà meno importante di oggi, perché il rapporto sessuale non verrà cercato istericamente come sostituto di una vera libertà e di molti altri valori (intimità, intensità, il senso di appartenere) attualmente frustrati.

D: *Secondo lei, qual'è il rapporto tra lotta per la liberazione della donna e lotta di classe? Crede che la prima debba essere subordinata alla seconda?*

52 R: Il duplice contenuto della politica della sinistra ri-

voluzionaria — l'abbattimento del dominio di una classe da parte di un'altra all'interno di un paese, e la liberazione dei popoli coloniali dal controllo imperialista — non ha molta incidenza sulla lotta delle donne come donne. Le donne non sono né una classe né una nazione. Le donne progressiste potranno anche scegliere di partecipare ai movimenti rivoluzionari attualmente in corso piuttosto che sprecare le loro energie — così sembra a loro — nella lotta femminista: ma se lo fanno debbono rendersi conto che tutto quello che otterranno da questa politica rivoluzionaria (come anche dalla politica parlamentare dei partiti) sarà qualche beneficio di tipo riformista, e la promessa di una eguaglianza formale. Quale delle due lotte deve avere la priorità?... Varia da paese a paese, da un momento storico a un altro, e dipende anche, all'interno di una data nazione, dall'appartenenza a una certa razza o a un certo strato sociale... La liberazione della donna richiede una rivoluzione culturale che contesti costumi e atteggiamenti mentali che altrimenti potrebbero facilmente sopravvivere alla trasformazione dei rapporti economici che è l'obiettivo della lotta di classe... Marx ed Engels hanno denunciato l'oppressione della donna in regime capitalistico perché erano umanisti, eredi dell'Illuminismo... Il socialismo non porterà inevitabilmente alla liberazione della donna, e tuttavia solo in una società che si chiami per mancanza di un nome più appropriato socialista sarà *possibile* creare e istituzionalizzare un modo di vita che liberi la donna... Il femminismo militante ha dunque buone ragioni di allearsi, pur senza identificarsi, con il movimento di rivoluzione socialista, proprio come ha ogni motivo per opporsi a tutti i movimenti eversivi di destra e fascisti, i quali, sempre, teorizzano il rafforzamento del privilegio maschile e la subordinazione della donna.

D: *Ritiene che il fatto che il lavoro domestico non sia retribuito e non abbia valore di scambio sul mercato della manodopera faccia delle donne una classe a sé separata dalle altre classi economiche? Considera che l'oppressione patriarcale sia una contraddizione primaria o secondaria nella società moderna?*

R: Che il lavoro « domestico » sia un lavoro fisico e non sia pagato, non fa delle donne una classe economica separata. Le donne non costituiscono una classe più di quanto la costituiscano gli uomini... Le strutture costruite intorno all'esistenza dei due sessi, come quelle attinenti all'esistenza di razze diverse, non possono essere ricondotte alle strutture costruite intorno all'esistenza di classi sociali... La colpa dell'oppressione della donna non può essere ascritta a una particolare forma di società, ad una particolare struttura classista... Le donne sono sempre state trattate da inferiori e sono state sempre emarginate, politicamente e culturalmente. L'oppressione della donna costituisce la forma basilare di repressione nelle società organizzate; è, cioè, la più *antica* forma di oppressione, preesistente all'oppressione fondata sulle classi, caste e razze; è la forma primordiale di gerarchia... L'attuale società poggia proprio su questa « oppressione patriarcale », eliminando la quale risulteranno trasformati i costumi più radicati nel campo dell'amicizia e dell'amore, le strutture del lavoro, la bellicosità (alimentata nel profondo da ansietà sessiste) e il meccanismo del potere. La natura stessa del potere si basa su modelli di comportamento sessisti; il potere viene concepito in termini di « maschiismo » e trae alimento da esso... Il movimento delle donne deve portare un assalto critico alla natura stessa dello stato, perché la millenaria dell'oppressione patriarcale è il modello in chiave minore della specifica tirannia moderna dello stato fascista, condizione *normale* dello stato moderno, condizione alla quale tendono i governi di tutti i paesi di avanzata industrializzazione. Il fascismo in altre parole è lo sviluppo naturale dei valori dello stato patriarcale applicati alle condizioni (e alle contraddizioni) della società « di massa » del ventesimo secolo. Virginia Woolf aveva interamente ragione quando sosteneva, alla fine degli anni '30, nel saggio « Three Guineas », che la lotta di liberazione della donna è una lotta contro il fascismo.

D: *Come vede la lotta per la liberazione della donna? Nell'ambito di un'organizzazione politico-rivoluzionaria o*
54 *esclusivamente nel movimento femminista?*

R: Ogni lotta rivoluzionaria ha il risultato, di solito, di affrancare le donne e di trasformarle in soggetti attivi della storia, infrangendo gli stereotipi sessisti in modo repentino e drammatico. Pensiamo a quello che le donne hanno fatto — « è stato loro consentito » di fare — durante la Rivoluzione russa, nelle Resistenze di Italia e di Francia, nella lotta per creare lo Stato d'Israele, durante la rivoluzione cubana, nei trent'anni di liberazione del Vietnam, nella guerriglia palestinese e in quella urbana dell'America Latina. Ma è una liberazione solo temporanea. Quando la lotta finisce, sia vittoriosamente che con una sconfitta, le donne vengono rapidamente smobilitate e incoraggiate a ritornare al loro tradizionale ruolo, passivo e a-storico.... Malgrado le opinioni « femministe » spesso reclamizzate, nella vita interna di quasi tutte le organizzazioni progressiste — dai partiti comunisti ufficiali ai gruppi di nuova sinistra e di tendenza anarchica degli anni '60 — si ammette acriticamente e s'incoraggia ogni tipo di « costume » sessista. L'attuale ondata di femminismo è nata dalla dolorosa presa di coscienza da parte delle donne, nelle più forti organizzazioni studentesche radicali in America negli anni '60, della realtà d'essere trattate come individui di seconda classe. È quindi importante che imparino a darsi da sole un'organizzazione politica e a stabilire legami con altre donne. Gli sbagli che faranno avranno almeno il vantaggio d'essere i *loro* sbagli... Infatti un'azione integrata, quella cioè che si porta avanti a fianco degli uomini, necessariamente limitata la libertà delle donne di pensare in modo « radicale »... La coscienza si matura solo in uno scontro senza compromessi... Gruppi di donne potranno differenziarsi nella tattica, ed essere sufficientemente « estremiste ». Dovranno fare pressione sul Parlamento, marciare, fare dimostrazioni; dovranno prendere lezioni di karatè, fischiare agli uomini per la strada, fare irruzione nei saloni di bellezza, fare picchetti davanti alle fabbriche che producono giocattoli sessisti, convertirsi in numero abbastanza grande da farsi notare al lesbismo militante, gestire le proprie cliniche psichiatriche e per l'aborto, fornire assistenza legale femminista per il divorzio, adottare il 55

cognome della madre, strappare i manifesti pubblicitari insultanti per la donna, mandare all'aria cerimonie e manifestazioni pubbliche inneggianti alle docili mogli di maschi celebri o di uomini politici, raccogliere firme per la rinuncia agli alimenti, fare causa per diffamazione contro i giornali femminili a gran tiratura, perseguitare telefonicamente quegli psichiatri che hanno rapporti sessuali con le pazienti, organizzare concorsi di bellezza per uomini, presentare candidate femministe per tutti gli incarichi pubblici... Per quanto molti possano sostenere di sentirsi scandalizzati e sconcertati da tali azioni, tuttavia proprio il loro carattere retorico avrà un indubbio effetto sulla maggioranza silenziosa... Questa « guerriglia da teatro » obbligherà milioni di persone ad adottare un atteggiamento difensivo circa quelli che sono i comportamenti sessistici inconsci, e li abituerà all'idea che questi comportamenti sono per lo meno non indiscutibili. Non escluderei nemmeno l'utilità di un'autentica attività di guerriglia... Le donne devono impegnarsi in un comportamento che violi apertamente gli stereotipi della femminilità, disprezzando l'intimidazione camuffata da consiglio amichevole di agire « dignitosamente » e in modo « carino ». Riusciranno molto più efficaci sul piano politico se saranno villane, importune, e, secondo gli standard sessisti, « poco attraenti ». Verranno messe in ridicolo, ma dovranno sopportarlo non solo stoicamente, ma con piacere. Solo se le sue azioni vengono descritte come « ridicole » e le sue rivendicazioni liquidate come « esagerate » e « irragionevoli », il movimento femminista militante può essere sicuro d'essere sulla giusta via.

D: E in questo caso quali sono gli obbiettivi a breve scadenza e quelli a lunga scadenza?

R: È importante distinguere non obbiettivi a lunga e obbiettivi a breve scadenza, ma obiettivi riformisti (o liberali) e obiettivi radicali. Dalla rivendicazione del suffragio quasi tutti gli obbiettivi rivendicativi sono stati di carattere riformista. Un esempio della differenza: chiedere uguale paga per uguale lavoro è una rivendicazione riformista, chiedere

l'accesso a tutti i lavori e a tutte le professioni, senza eccezione, è un obbiettivo radicale; la richiesta della parità retributiva non intacca infatti il sistema di stereotipizzazione sessuale... Non voglio con questo dire che le conquiste riformiste siano trascurabili, gran parte sono del resto ben lungi dall'essere già state conquistate. Nel lento progresso verso l'accoglimento di tali rivendicazioni, i paesi comunisti sono nettamente più avanti. Vengono secondi, certo con minor apertura « liberale » dei pubblici poteri, i paesi capitalistici di matrice protestante: specialmente Svezia, Danimarca, Inghilterra, Olanda, Stati Uniti, Canada, Nuova Zelanda. Ultimi, a gran distanza, si trovano i paesi di tradizione cattolica come la Francia, l'Italia, la Spagna, il Portogallo, il Messico e le Americhe latina e centrale; dove le donne sposate non possono comprare o vendere nessuna proprietà senza l'assenso del marito, e dove il diritto al divorzio, e soprattutto la legalizzazione dell'aborto, sono fieramente contrastati. Ancora più indietro, quasi fuori vista, i paesi musulmani, nei quali le donne sono ancora oggetto di forme feroci di segregazione sociale, di sfruttamento, economico e di divieti sessuali... È prevedibile che gran parte delle rivendicazioni riformiste siano accolte nel mondo entro la fine del secolo: saremo allora all'inizio della lotta... Le donne devono imparare a sentire, e a esprimere la loro rabbia; devono avviare rivendicazioni concrete, prima nei confronti di se stesse poi nei confronti degli uomini. Possono esternare la volontà d'essere pienamente adulte con atti simbolici, come quello di non cambiare il cognome quando si sposano. Devono porre fine alla schiavitù imposta dalla preoccupazione per il proprio aspetto, attraverso cui accettano d'essere trasformate in oggetti; rinunciando al trucco e all'opera rassicurante dei saloni di bellezza, simbolicamente rifiutano il narcisismo e la vanità che, in modo offensivo, sono considerati normali nella donna. Devono respingere il rituale della galanteria maschile che ne accentua la posizione d'inferiorità. Ogni volta che possono, devono accendere la sigaretta agli uomini, portar loro la valigia e cambiare per loro la gomma a terra. Anche gli atti più insignificanti di rifiuto del « ruo-

lo femminile » hanno peso, in quanto educativi sia per la donna che per l'uomo... Questo nuovo modo di pensare deve accompagnarsi con la creazione di istituzioni sperimentali per le donne, gestite da donne: comuni femminili, collettivi femminili di lavoro, scuole, centri per la cura dei bambini durante il giorno, centri d'assistenza medica... Il mutamento della condizione della donna non solo è un obbiettivo politico in sé, ma è anche una preparazione (e costituisce una parte) di quel mutamento, nella coscienza e nella società, che io intendo per rivoluzione socialista... Non penso che il socialismo possa trionfare, se non sono state vinte prima grosse battaglie femministe. La liberazione della donna è preparazione necessaria per la costruzione di una società giusta, non viceversa come sostengono i marxisti...

D: *Lei, che è appunto una donna « libera », quali esperienze ha avuto per quanto riguarda l'atteggiamento degli uomini nei suoi confronti?*

R: Io non mi definirei mai una donna « libera »; naturalmente le cose non sono mai così semplici. Ma sono sempre stata una femminista. Quando avevo cinque anni, sognavo a occhi aperti di diventare una biochimica e di vincere il premio Nobel (avevo appena letto una biografia di Madame Curie). Sono rimasta fedele alla chimica fino a dieci anni, quando decisi di diventare dottoressa. A quindici sapevo che sarei diventata una scrittrice. Fin dal principio cioè non mi era mai balenata l'idea che poteva essermi impedito di fare ciò che volevo « nel mondo », per il fatto d'essere nata femmina. Ero stranamente ignara dell'esistenza stessa di barriere, forse per aver passato gran parte dell'infanzia malaticcia leggendo e nel mio laboratorio di chimica in un garage vuoto, allevata nel fondo di una provincia degli Stati Uniti, con una vita familiare così minima da non potersi neanche chiamare « molecolare ». Dopo essere uscita di casa per andare all'Università a quindici anni, e in seguito quando ho intrapreso varie attività, i miei rapporti con gli uomini nella vita professionale mi sono sempre sembrati (con qualche eccezione) cordiali e distesi. Così ho continuato a ignorare l'esistenza del problema. Non mi resi conto d'essere

una « femminista », tanto poco di moda era quella posizione a quel tempo, neanche quando, sposandomi a diciassette anni, ho conservato il mio cognome; e mi sembrò una questione di principio egualmente « personale » quando, divorziando sette anni più tardi, rifiutai indignata la richiesta di alimenti automaticamente avanzata dal mio avvocato, anche se in quel momento ero senza un soldo, senza una casa e senza lavoro e con un bambino di sei anni da mantenere... Il mio caso non è infrequente. Non è poi tanto paradossale che la posizione di una donna « emancipata » in una società liberale, dove la maggior parte delle donne *non* è libera, possa essere imbarazzantemente facile... si possono anche ottenere certi vantaggi sul piano professionale dall'esser donna, per esempio una maggior notorietà... Ogni raggruppamento liberale (sia politico che professionale o artistico) ha bisogno delle sue donne-emblema... Una donna « emancipata » che accetta con compiacimento la sua posizione di privilegio, partecipa all'oppressione di altre donne. È proprio di questo che io accuso la stragrande maggioranza delle donne nel mondo artistico e scientifico, nelle libere professioni e nella politica. Mi ha sempre colpito come la maggior parte delle donne affermate siano misogine. Di solito le donne che vengono considerate « libere » non sono altro che tanti spudorati Zio Tom, ansiose di adulare i loro colleghi maschi, complici di questi ultimi nel reprimere altre donne meno dotate, e sempre pronte a minimizzare le difficoltà che hanno incontrato anche loro per il fatto d'essere donne...

NOTA. Naturalmente, non è qui il caso di discutere quanto è « discutibile » delle « opinioni » sontaghiane da diversi punti di vista (fra quelli ospitati da C.S.). Alcuni di noi considerano per esempio ingenue e radicalistiche (non « radicali » o soltanto tali nell'accezione americana) le illusioni circa la possibilità di « liberare le donne » prima delle trasformazioni strutturali della società o circa la « liberazione della donna » quale « preparazione per la costruzione di una società giusta ». E altri sostengono frettolose e superficiali le tesi polemiche anti-gramsciane o genericamente rivolte ai « marxisti » come coloro che sosterrrebbero il rovesciamento delle priorità tra lotta per il socialismo e liberazione della donna.

Lo stesso si dica per la singolare affermazione secondo cui « l'oppressione delle donne » non è dovuta a strutture classiste (come se esistesse una storia che non sia « storia delle lotte delle classi »). Torneremo su tutte queste contraddizioni, naturalmente. (C.S.)

Roma, 11 agosto 1954.
Via Tuscolana 21.

Carissima

da molto tempo, da mesi, poco
ammalato: e me ne vergogno
dicendo basta a te e ad Ho
ricevuto le tue lettere, e i gentilissimi
miei saluti e notizie per cartolina.

La realtà è che le condizioni
della mia salute sono molto peggiorate:
e la fatica inevitabile, l'ufficio,
non mi lascia poi altre forze disponibili.
Il cuore è malato: e per meglio
dire le cose occorrerebbero immobilità,
digiuno, cure energiche, degenza. =

Da qualche giorno ho avuto le mie
ferie, te l'ho avuta, che passerò a Roma
e, in parte, a letto. Forse sarò costretto
a lasciare la R.A.I. o almeno a decidere
un periodo di aspettativa.

Non mi sono mai recato a Milano,
da anni: (l'ultima volta, credo, nei
primi mesi del '52, quando contavo

*Da un « possibile »
ma ancora « impotuto »*
ROMANZ-EPISTOLARE

DUE ANTE-LETTERE

di
Carlo Emilio GADDA

a cura di FEDERICO RONCORONI
(e anche PIERO CHIARA)

Sono passati pochi mesi dalla morte di C. E. Gadda e forse è prematuro parlare della sua « fortuna ». Certo anche lo scrittore lombardo sta attraversando il periodo di mezzo che, si dice, ogni scrittore attraversa l'indomani della sua morte: quel periodo di silenzio, non si sa quanto lungo, che intercorre tra la morte dell'artista e la sua « riscoperta ». In effetti uno scrittore, quando è vivo, ci pensa lui a farsi ricordare, non foss'altro stando zitto. Poi, quando muore, è in prima pagina: i giornali parlano di lui nei soliti necrologi — quelli già pronti nel cassetto del redattore letterario di turno, quando l'artista fa alle redazioni il favore di 61



lasciar sperare che presto morrà: e Gadda l'ha fatto —, la televisione gli dedica la replica di qualche vecchio pezzo che lo riguarda, e qualche amico trova l'occasione per tirare fuori libri di memorie, magari già pronti da tempo, o elzeviri di circostanza. Poi viene il silenzio, quello vero: non quello dello scrittore, ma quello sullo scrittore: i suoi libri non si sa se si vendono, certo non si ristampano: forse vengono letti, certo non sono « richiesti ». Poi, qualche volta, qualche cavallo di razza supera l'incaglio e il suo nome di scrittore risuscita: viene riscoperto: la sua « fortuna » comincia con qualche tesi di magistero e prende il largo con il grosso tomo di qualche critico blasonato, e il gioco è fatto: biografie edizioni critiche, edizioni economiche, pubblicazioni di inediti e così via.

Forse Gadda, a giudicare dagli echi che hanno circondato la sua morte e dal silenzio che sembra circondare adesso il suo nome, è nel suo periodo di buio. Un periodo che durerà pochissimo, c'è da immaginare, dato il suo livello di scrittore, ma forse, adesso, anche lui c'è dentro. È quindi editorialmente presto per tirar fuori gli inediti che certo ha lasciato numerosi o per pubblicare le lettere che certo ha scritto anche se, pare, in numero non molto rilevante. Naturalmente è editorialmente presto perché non è ancora economicamente vantaggioso, ma un'anticipazione può essere interessante e, soprattutto, piacevole per gli « affezionati ».

Attraverso vicende che lascio a lui di raccontare, Piero Chiara è venuto tempo fa in contatto con un parente di Gadda, il quale gli ha regalato un certo numero di lettere che il Gadda aveva inviato a lui e alla moglie.

Altre lettere questo signore, ha voluto dare a me, in più riprese, sempre perché fossero pubblicate insieme con quelle che aveva dato a Piero Chiara.

Le uniche condizioni erano che la pubblicazione avvenisse dopo la sua morte, e possibilmente prima di quella di Gadda, e che nel volume in cui le lettere sarebbero state pubblicate si facesse, almeno una volta, il suo nome per esteso. La prima condizione potremo osservarla solo in parte, giacché lui è morto ma è morto anche Gadda; la seconda 63

condizione invece non avremo difficoltà ad osservarla: il signore che Piero Chiara mi fece conoscere pochi mesi prima che morisse e di cui ricordo con piacere la figura alta e distinta, nonché, nei momenti di lucidità che la malattia gli lasciava, la vivacità intellettuale, avrà il suo nome citato più volte nel lavoro.

Queste lettere gaddiane, sono in tutto 88 (esattamente 72 lettere vere e proprie, 15 cartoline postali e un telegramma): un epistolario piuttosto sostanzioso, anche numericamente, giacché è nota l'avversione dello scrittore per questo genere di comunicazione. Esso copre un arco di tempo che va dal 22 giugno 1915 (una data molto bassa, soprattutto se si tiene conto del fatto che il primo scritto del « Giornale di guerra e di prigionia » è di due mesi dopo, cioè del 24 agosto 1915) al 6 aprile 1966, con un infittirsi delle lettere tra il 1954 e il 1960, nel pieno del cosiddetto periodo romano dello scrittore.

Dalle lettere, indirizzate in parte al signor X.X. e in parte a sua moglie Y., esce un'immagine che per il momento ci limiteremmo a definire particolare dell'autore della « Cognizione del dolore » e del « Pasticciaccio »: un'immagine, certo, di cui i biografi e i critici dovranno tener conto per illuminare l'uomo e lo scrittore e per penetrare nel mondo dell'uno e dell'altro. L'osservazione può parere banale, anche perché vale in genere per tutti gli epistolari, ma nel caso di Gadda ha un significato del tutto particolare, soprattutto se si tiene conto del valore autobiografico che quasi tutta la sua opera presenta. E, appunto, il valore autobiografico delle opere note, non solo è ampiamente confermato, talvolta al di là del prevedibile, in queste lettere, ma spesso, come è ovvio, superato nella confessione, sempre faticosa, di aspetti anche meschini della propria personalità e umanità. Senza dire, ovviamente, dell'importanza che l'epistolario tutto riveste per le anticipazioni e per le considerazioni e le riflessioni del Gadda sulle proprie opere.

Ma questo si vedrà a suo tempo.

Piero Chiara e io stiamo preparando l'edizione integrale
64 di queste lettere che, tra l'altro, hanno fatto a chi le ha

recararmi a Stresa e la febbre mi bloccò).
Se fossi stato bene avrei profittato delle
presenti ferie per un po' di riposo in
montagne, magari al Campione o al Bosco.
Il giornale che crede di avermi veduto
a Milano dice che sono uno dei 3000
cretinoschi che aggrittano a confonder
mi con Piero Sada. Neppure lui (per)
veduto di tante, sebbene con molta
gentilezza ^(egli) mi ricordi qualche volta
per lettera.

La R.A. non brilla per eleganza di
uffici, ne ^{tra} riguarda verso i suoi funzio-
nari. Adesso, oltre a tutto, s'è messa
in mente di tirar la cinghia, e lo
operato « miglior trattamento » non
arriva. Tutti i mesi io devo rimetterci
50.000 lire, per vivere, modestamente, a
Roma. Quando il gruzzoletto, (grà di un
20%) del premio sarà finito, non so come
mi caverò dai pasticci.

Tra i "collegii", oltre a molti zuzzuruli
con qualche pecunia perfetto, c'è anche

lette l'impressione di trovarsi davanti a una « storia » incompiuta (una delle tante « storie » incompiute di Gadda), a un vero e proprio romanzo di cui conosciamo i personaggi (Gadda, il destinatario e la di lui moglie), ma di cui ci sfugge la conclusione, perché forse una conclusione non ci fu. Una storia « difficile » in cui fanno da vivaci comparse gli « amici » della R.A.I., i letterati, i critici e gli editori di uno dei periodi più vivaci della nostra storia culturale, quella degli anni '50.

Ecco due di queste lettere, scelte non fra le più importanti per evidenti ragioni, ma tuttavia molto indicative.

Federico Roncoroni

I

*Roma, 11 agosto 1954
Via Innocenzo X, 21*

Carissima Y.,

da molto tempo, da mesi, sono ammutolito: e me ne vergogno: e chiedo scusa a te e ad X. Ho ricevuto le tue lettere, e i gentilissimi saluti e notizie per cartolina.

La realtà è che le condizioni della mia salute sono molto peggiorate: e la fatica inevitabile, l'ufficio, non mi lascia poi altre forze disponibili. Il cuore è malato: e per migliorare le cose occorrerebbero immobilità, digiuno, cure energetiche, degenza.

Da qualche giorno ho avuto le mie ferie, tre settimane, che passerò a Roma e, in parte, a letto. Forse sarò costretto a lasciare la R.A.I., o almeno a chiedere un periodo di aspettativa.

Non mi sono mai recato a Milano, da anni: (l'ultima volta, credo, nei primi mesi del '52, quando contavo recarmi a Stresa e la febbre mi bloccò): se fossi stato bene avrei profittato delle presenti ferie per un po' di riposo in montagna, magari al Sempione o al Toce. Il giornalista che crede
66 di avermi veduto a Milano deve essere uno dei 3.000 creti-

noschi che seguitano a confondermi con Piero Gadda. Neppure lui, Piero, ho veduto di recente, sebbene con molta gentilezza egli mi ricordi qualche volta per lettera.

La R.A.I. non brilla per eleganza di uffici, né per riguardi verso i suoi funzionari. Adesso, oltre a tutto, s'è messa in mente di tirar la cinghia, e lo sperato « miglior trattamento » non arriva. Tutti i mesi io devo rimetterci 50.000 lire, per vivere, modestamente, a Roma. Quando il gruzzoletto, (già dimezzato), del premio¹ sarà finito, non so come mi caverò dai pasticci.

Tra i « colleghi », oltre a molti zuzzurulloni e a qualche scemo perfetto, c'è anche qualche brav'uomo, padre di famiglia noiosissimo. È un serbatoio da cui non posso cavare speciali conforti o speciale compagnia: in complesso buona gente, escludendo dal mazzo le spie di professione, che, nel mio caso, non hanno nulla da spiare; in quanto esprimo fin troppo apertamente le mie idee.

Spero di voi bene. Non angustiatevi di quanto vi ho detto, e ve l'ho detto per giustificare il mio silenzio: qualche santo aiuterà sempre: e, se non aiuterà, peggio per lui.

Gli anni della guerra e del dopoguerra, dieci anni circa nel pieno dell'età, sono stati deleteri per la salute e le finanze. Prima si era dovuto tacere. Oggi le conseguenze hanno raggiunto il fisico, the kern of heart, the heart of heart. Il mio sogno di imparare l'inglese da te rimarrà un sogno vano, hélas!: come tanti altri.

Perdonami dunque, Y. carissima, e credi che soltanto la malattia e la fatica sono state la causa del lungo tacere: quell'arrivare a casa sfinito e dire « scriverà domani », « oggi non ne posso più ». E così l'indomani e il dopodomani.

Comunque, arrivederci: se le cose miglioreranno, affronterò un viaggio in Lombardia, dopo avere affrontato quello in Spagna² (Credo che sto pagandolo caro.).

¹ Il Premio Viareggio, che Gadda ottenne nel 1953 con le *Novelle dal Ducato in fiamme*.

² Gadda si recò in Spagna, a Salamanca, dell'estate del 1953: era stato invitato insieme con Ungaretti a un congresso di scrittori e poeti.

Coi più affettuosi saluti e con un abbraccio per te e per X. sono il vostro

Carlo.

P.S. - L'abitazione, pur carissima, non è male: se non fosse quella « porca di sopra », come io la chiamo, che sbattachia seggiole tutto il giorno. I miei ardenti voti perché il Padreterno le tiri il collo al più presto non sono ancora stati esauditi: anche adesso si abbandona a un pazzesco remue-ménage, e sono le 18 di sabato.

II

Roma 22 febbraio 1956

Giovedì

Via Blumenstibl n. 19

Carissima Y.,

ti sono infinitamente grato delle tue gentilissime ed interessanti lettere del 14 gennaio e del 14 febbraio di quest'anno 1956 (il numero 14 e il mio numero, nascita, laurea, ecc.): una vera consolazione per me. Tu hai il vivo e giudizioso spirito lombardo che conobbi in tuo padre, e sei, nello scrivere, sempre concreta, efficace, misurata pur con affettuosa cordalità! Mentre io sono smodato: e vivo in mezzo a degli « astratti » (che io chiamo cretini) i quali si servono solo di verbi e nomi astratti, e sarebbero incapaci, assolutamente incapaci, di descrivere un party o un tè in giardino, o una mangiata di fichi ad autunno in un orto di Toscana. In te funzionano la stirpe (lombarda), l'intelligenza personale e gli studi e l'ambiente in cui hai trascorso l'epoca formativa della vita. Sei una « contaminatio » (è questo il termine tecnico) Lombardia-America delle più felici e vive. Molto mi afflige la lontananza da voi e, in questi giorni, il sapere che sei stata indisposta di influenza, malanno « carogna », almeno per me. Ora lo « stroncano » con gli antibiotici, in 48 ore, così che il male perde l'unico vantaggio

68 che aveva, cioè quello di immunizzarti per 2 o 3 anni. Spero

che a quest'ora, dopo otto giorni dalla data della tua lettera, ti sarai ripresa. Abbiti grande riguardo e riposa, riposa: il riposo è il principe delle medicine; e mi tormento di non poterne usare quanto vorrei.

Io fin'ora l'ho scampata, facendo tutte le corna che il caso merita. Il gelone di questo orrendo febbraio *non* è stato così fiero come da voi, in Roma città: orribile anche per i 3-4 metri di neve, nell'alto Abruzzo, nel Molise, in Basilicata, e sui monti stessi del Lazio. Ho seguito le tabelle delle temperature, e una volta ho visto Stresa citata all'ordine del giorno con -8 , se ricordo. Qui la minima è stata -6 , ma il gelo è durato a lungo, fino a tre giorni fa, si può dire. Il guaio è che la mia nuova abitazione, costruita da uno speculatore per uno strozzino, è collocata in zona « periferica » e si può dire in campagna. Non ti dico il freddo, il vento ululante per casa dalle fessure degli infissi mal costruiti: e la mota e il piacciduccio per le strade, con gli schizzi di fango delle automobili fino sopra i ginocchi.

Il mio tormentoso « herpes Zo-ster » sembra, facendo milioni di corna, declinare. Per indicazione del mio bravo mediconzolo, lo curo con un preparato polivitaminico e mineral-salino americano (confetti), costosissimo, ma che mi sembra efficace. I miei tormentosi dolori sciatico-reumatici li curerò prossimamente (un male alla volta) all'intiepidirsi della stagione. Un male alla volta, per non procurarsi quelle indigestioni di medicine, che mi fanno tanta paura. Il mal di cuore vorrebbe soprattutto riposo e calma, che non posso concedermi. Dovrei non scrivere, e sono sempre a lavorare scrivendo o leggendo.

Ti parlerò in altra mia, prossima, della mia situazione. Bloccato sull'Himalaja della Camilluccia (così chiamano la località) ben 130 metri s.m. (Roma bassa è a 50 metri s.m.), ho passato un inverno buio e triste, senza vedere nessuna delle molte persone che mi vorrebbero molto bene, se non mi odiassero perché non vado a trovarle. Ma credi, è una spedizione; ci vogliono ore di bus, e fatica, e pediluvii nel fango. Unica distrazione un pranzetto bimensile (cioè ogni due settimane circa) con amici (professori, critici, o soggetti- 69

qualche brava donna, padre di famiglia
non si direbbe. È un serbatoio da cui
non posso cavare speciali comfort o speciale
consolazione: in compenso buona gente, che
deriva dal ricordo le spie di proffessione, che,
nel mio caso, non hanno nulla da spiarci;
ris quanto espresso fin troppo apertamente
le mie idee.

Spero di voi bene. Non angustiativi
di quanto vi ho detto, e se l'ho detto per
giustificare il mio ribellismo: qualche
sarcasmo aiuterà sempre: e, se non aiuterà,
puzziccherà. Gli anni della guerra e
del dopoguerra, dieci anni circa nel pieno
dell'età, sono stati deleteri per la salute e
le finanze. Prima si era dovuto tacere.
Oggi le conseguenze hanno raggiunto il
fisico, the burn of heart, the heart
of heart. Il mio sogno di imparare
l'inglese da te ricadrà nel sogno vano,
relax: come tanti altri.

Perdonarmi dunque, caris
sì, e credi che soltanto le malattie

e la fatica sono state la causa del
lungo stare: quell'arrivare a casa sfinito
e dire « briserò domani », « oggi non
ne farò più ». E così l'risolvere
e il dopodomani. =

Comunque, arriverai: se le cose
miglioreranno, affronterò un viaggio in
Lombardia, dopo avere affrontato quello
in Spagna (tiedo che sto pagandolo caro.)

Con più affettuosi saluti e con un
abbraccio forte e per
il vostro
Carlo. =

P.S. L'abitazione ^(pura) carissima, non è male:
è non fosse quella « porca di sopra », come
io la chiamo, che ha rochia peggio tutto
il giorno. I miei ardenti voti perché il
Padreterro le tiri il collo al più presto non
son ancora stati esauditi: anche adesso
abbandona a un parruccone verme-ménage,
e sono le 18 di sabato. =

sti cinematografici): pranzetto nel quale si beve un po' di Chianti e si mangia una costoletta e una minestra un po' meglio del solito, sempre pagando alla romana, con grandi conteggi sulla tavola e con i camerieri che ci mandano a morì ammazzati, tanto è infelice questa migragnosa contabilità fatta al dessert. A proposito di amici, il Contini ha preso moglie! È stato più bravo di me! Ha sposato una tedesca (?) che si chiama Piller. Speriamo che la Piller gli abbia portato dei pilleri. È stato qui a tenere una lezione (molto acuta, molto difficile per gli ascoltatori pacchiani) sulla poesia del Pascoli. Festeggiatissimo, credo che sarà chiamato alla Università di Roma, per la cattedra di filologia neolatina che si rende vacante ad anno nuovo per il ritiro di Monteverdi. Ora Contini è ordinario a Firenze, da diversi anni.

La tua gentile amica Parodi-Delfino è sorella o moglie dei Parodi-Delfino fabbricanti di esplosivi e proprietari del giornale romano « Il Messaggero »? Credi che potrebbe facilitare un invito per me a collaborare al Messaggero? Non dire nulla in proposito; dimmi solo se è della famiglia.

Non è, alle volte, quella gentile e bella attrice che io *non* andai a trovare anni fa? Ero troppo occupato e malato. Spero che *non* sia proprio quella.

Di quanto, con molta gentilezza e intelligenza, mi riferisci di Clara nei miei riguardi, ti sono veramente grato. Sono lieto che pensi qualche volta a me, come io penso sempre a lei, sperando di rivederla. Quanto all'Accademia, per ora non se ne farà nulla, *faute de graine*, ossia per mancanza di grana, come dicono a Firenze e a Roma: ma se anche si facesse, io sarei l'ultimo ad essere chiamato... dai preti!

A presto, Y. carissima. Ti riscriverò presto e farò in modo, assolutamente, di vedervi entro la primavera. Vi ricordo sempre; abbraccia per me X.

Vi scriverò presto. Grazie!

Con molto affetto sono

Il tuo Carlo.

CINQUE ANNI PRIMA
CHE IL LIBRO SIA FINITO

la prima stesura del
PRIMO CAPITOLO
del nuovo libro
di Fidia GAMBETTI



Fidia Gambetti
Disegno di Dante Ricci

DOPOGUERRA

un diario della memoria
che è testimonianza di futuro

Queste pagine, in primissima stesura, fanno parte del primo capitolo di un nuovo libro che Fidia Gambetti sta scrivendo e che si propone di consegnare al suo editore, per ovvi motivi, non prima del 1978. Si tratta di un diario della memoria e non è che la continuazione cronologica e ideale 73

de « Gli anni che scottano » '1917-1942) e « Né morti né vivi » (1942-1945). Comprenderà gli anni dal 1945 in avanti, fino a che anno non ha ancora deciso. E, come nei due precedenti libri, si occuperà di fatti, luoghi, personaggi non immaginari e quindi ogni riferimento a persone e vicende è tutt'altro che casuale. Poiché Gambetti resta convinto che se è vero che l'allegoria si addice all'opera d'arte, è altrettanto vero che per le testimonianze è di rigore la massima chiarezza.

Con un salto a pie' pari scendemmo dal carro merci, cavalli otto uomini quaranta, sulla pensilina della stazione prima che il convoglio si fermasse. Eravamo a Pescantina, piccolo centro agricolo a pochi chilometri da Verona, già famoso per la produzione di pesche e ora anche come luogo di quarantena prima per reduci dal fronte orientale, ora per reduci dai lager della Siberia, della Mordovia, dell'Asia centrale.

Contrariamente a quanto era successo alle precedenti stazioni di sosta dal Brennero in poi, gremite di uomini e donne di ogni età con bambini in braccio e per mano, a guardarci in faccia, a scrutarci negli occhi, a mostrarci fotografie, a farci mille domande, qui non trovammo che soldati sottufficiali ufficiali del nuovo esercito in servizio per il nostro arrivo.

La prospettiva della quarantena ci prometteva poco di buono, specie dopo la nausea di un viaggio già durato per l'appunto quaranta giorni; e cioè altri quaranta giorni (e quaranta notti) di attesa quasi davanti alla porta di casa o pressapoco, senza potervi entrare.

Fortuna volle che quel giorno il comandante del centro attraversasse un momento di buon umore (ma forse più semplicemente non aveva posto per ospitarci), sì che gli bastò accertarsi del nostro effettivo passaggio dal centro di disinfezione organizzato dall'esercito U.S.A. presso la frontiera austriaca. Dove soldati americani bianchi e negri per la durata di alcune ore ci avevano spruzzato Diditi, liquido e in polvere, dai capelli alle piante dei piedi, dai peli delle ascelle a quelli del pube, nudi e vestiti. Il che rappresentava indubbiamente, per il responsabile della quarantena a corto di

posti-letto, la migliore garanzia per lo sterminio dei miliardi di germi, bacilli, parassiti che, presumibilmente, ci eravamo portati addosso lungo gli itinerari di mezza Europa post-bellica.

Così, niente quarantena. Poche, sorprendentemente rapide ore di sosta all'aperto, un rancio di bontà e abbondanza mai visti e via, fuori dai piedi. Montai su un camion scassato e aperto ai quattro venti. La fortuna continuava persino sfacciatamente: era il primo a partire, per Verona-Brescia. Per quel pomeriggio ne sarebbero partiti soltanto due altri, se fossero riusciti a trovare gli autisti, uno per Vicenza-Padova e uno per Mantova-Cremona. Il grosso avrebbe bivaccato da qualche parte fino all'indomani, in attesa dei primi treni di linea o di fortuna diretti al centro e al sud.

Seduti per terra con le ginocchia in bocca, il viaggio a bordo di quel carcassone chissà dove e chissà come recuperato, comincio a non più di trenta all'ora. L'asfalto delle strade non conosceva restauro da almeno dieci anni; anche senza vederlo lo sentivamo, buca dopo buca, dalla bocca dello stomaco all'estremità del retto. Verona-Peschiera-Desenzano, quanti e quali ricordi di altri viaggi inverosimili, in una vita tra realtà e sogno. L'opera all'Arena, gite pranzi bevute pomiciate nei tanti incantevoli luoghi della costa veronese e di quella bresciana tutto intorno al grande specchio del limpido lago di Catullo, idilliaci peripli in battello, occhi negli occhi, mani nelle mani, gaia gioventù di anni non tanto lontani ma irrimediabilmente perduti e remoti come secoli.

Tutti parlavano o, meglio, urlavano per sopraffare il rombo del motore e, soprattutto, l'assordante fracasso prodotto da longheroni, traverse, assali, crociere, balestre, ponti, ruote più o meno sbullonati o squinternati. Stretti uno contro l'altro, con le spalle a ridosso delle basse pareti del cassone per proteggersi dalla frizzante aria invernale, quasi tutti sprovvisti di pastrano, venduto a suo tempo nei bazar di Orel, Kursk, Smolensk, Minsk, tappe ingloriose del nostro ritorno, per pochi copeki o un bicchiere di tabacco makorka. A pezzi per la stanchezza, ma incapaci o, forse, paurosi di tacere. Eccitati da tutto, persino dallo spettacolo continuo 75

Ritratti di uomini e di natura disegni di Carlo Levi

«...il passato era morto, il presente incerto e temibile, il futuro misterioso, si sentiva bisogno di fare il punto...». Così Carlo Levi dichiara l'esigenza essenziale della sua poetica, precocemente, 1939, dalla spiaggia d'esilio di La Baule.

Da questo nucleo primigenio, sino al fondo senza riserve patito, sono successivamente scaturite tutte le esperienze letterarie e figurative, all'unisono pulsanti: «lingue e pennelli si rivolgevano naturalmente alla preghiera, perché il mondo continuasse...».

Le tappe sono note, troppo note per essere partitamente considerate: esemplari tutte di un'esistenza afferrata nelle verità piene, anche se sconvolte e conturbanti, capaci di crescere negli anni con la tenacia di eventi naturali. Sino alla rassegna recente, alla Barcaccia, di commozione raffrenata appena ed estrema.

A cogliere il divenire, di progressiva tensione e di scioglimento, di queste complesse, magmatiche, emozioni, a penetrarne l'intima alternanza di coagulazione e corrosione e rifusione degli inquieti valori, valori viventi e immanenti disvalori, può comunque riuscire particolarmente illuminante la fluidità della sua matita, rivelatrice in assoluto di ogni trepida sollecitazione e sofferenza, interprete per eccellenza, nella pulverulenta grassa traccia, di un inesauribile processo d'organizzazione.

Basterebbero questi cinque volti del reale per comunicare tutta l'autenticità di un impegno, la linearità di un'attenzione alle vicende degli uomini e delle cose che li circondano e con loro costituiscono la possibilità stessa della storia.

Un bacio, «sacro e profano» a un tempo, le cui due stesure segnano le pressoché impalpabili ma certe differenze tra la levità e il peso della passione. Un abbraccio di alberi empito dallo stesso panico desiderio, lo stormire di sconfitte di secoli ma anche il quotidiano rinnovarsi nella luce abbacinante. L'intenso silenzio di un reperto biologico, con meraviglia osservato, scoperto, consapevolezza nucleare di una natura che si fa faticosamente cultura. E, infine, l'assoluta ma non inaridita fermezza di un volto duramente sociale che sembra racchiudere in sé, in immobile atemporalità, la dialessi tra struttura e storia.

Testimoni questi ultimi inediti fogli di Levi del rigore di uno sguardo, quanto terribilmente provato!, che sempre più caparbiamente sa affiggersi sulle contraddizioni del mondo e poi con tanta serenità sollevarsi a un canto generale inesaurito e inesauribile di amore e di vita. Compiuto che sia, ben s'intende, l'esorcismo poetico.

Filippo Maria Ferro



delle case sventrate, dei muri in equilibrio instabile, delle montagne di macerie, nel mezzo dei paesi e nell'aperta campagna, grazie al lago limpidissima e senza un filo di nebbia fino a perdita d'occhio. Ripetutamente qualcuno, probabilmente sempre lo stesso, aveva tentato l'attacco di una canzone di radiofonica memoria, poi di un'aria alpina. Invano, nessuno lo seguì. Dovette accontentarsi del suo stonato zufolo fra le labbra a cuore, un ritornello da indovinare appena.

Io solo avevo ancora la forza di tacere, rispondendo appena con monosillabi e mugugni; tanto più facilmente, non conoscendo proprio nessuno dei miei compagni di viaggio, gli amici del lager rimasti a Pescantina e smistati verso altre destinazioni. In silenzio, con le spalle premute contro la spalliera della cabina di guida, fra la folla dei ricordi e dei pensieri: una vita vissuta, non ho più vent'anni io, una vita da ricominciare interamente da capo.

Imbruniva, si accendevano le prime luci quando riconoscemmo la periferia della città: la fabbrica della birra Wüh- 77

rer, apparentemente intatta, il campo sportivo, i Ronchi della Maddalena, porta Venezia. Tracce della guerra non se ne vedevano ancora, tutto sembrava al suo posto. Soltanto dentro la cinta urbana apparvero i palazzi sventrati, vuoti dentro come scenari di teatro e montagne di macerie tuttora da rimuovere. Per la prima volta sentii i muscoli del cuore contrarsi, quello che si dice « una stretta ». La paura di ciò che poteva aspettarmi, tutto il peggio del peggio finora vissuto e sofferto, dopo tre anni e senza notizie da casa.

Attraverso il portone dell'Arcivescovado il camion entrò nella vasta corte porticata adibita a comando di tappa della Pontificia commissione d'assistenza. Ci scaricammo. Mentre i reduci residenti in provincia si mettevano in nota per un posto di pernottamento, noi residenti in città fummo lasciati liberi su due piedi, senza formalità alcuna, neppure nome e cognome, limitandosi alla raccomandazione di presentarci al più presto, nel nostro interesse, agli uffici del Distretto militare. Dopo tutto quello che è accaduto fuori e dentro di noi, ci sono ancora distretti, comandi, gradi, superiori, inferiori, attenti, riposo, saluto?

Feci la coda davanti a un telefono gratuito. Non ricordavo il numero di casa mia e poi, probabilmente era cambiato. Nell'elenco era ancora là al suo posto, lo stesso numero, quattro cifre nella rete di una piccola città, lo stesso indirizzo. Senza darmi il tempo di soffocare, dopo il primo squillo all'altro capo del filo la voce di mia madre, un grido, il mio nome, parole strozzate. « Sarò a casa tra dieci minuti » e giù il cornetto per precipitarmi attraverso la città.

Gli autobus urbani viaggiavano regolarmente, ma non possedevo un centesimo e così mi avviai a piedi per l'ultima scarponata. Non erano ancora le diciotto, la notte già fonda, tutte le luci accese, anche quelle delle vetrine, come prima della guerra. Dopo la piazza del Duomo imboccando San Faustino e fino a Porta Trento, i segni dei bombardamenti a tappeto apparivano sempre più vistosi. Non camminavo sul marciapiedi, ma nel mezzo della strada. Poche erano le macchine, bastava stare attenti alle biciclette. Volevo evitare l'in-

glia. Anche se, credo, non sarebbe stato facile riconoscermi così conciato, un pastrano estone, una bustina tedesca, un tascapane russo a tracolla, la barba di una settimana con i primi peli bianchi. Del resto nessuno sembrava osservarmi con particolare curiosità, questa gente doveva aver visto ben altro.

Non ebbi bisogno di suonare il campanello. La porta era spalancata e mi corsero tutti incontro a braccia aperte senza una parola. Mia madre piangeva felice. Appena potei staccarmi dalle sue braccia e guardarla bene negli occhi e carezzarle il viso vidi, con gioia, che, nonostante tutto ciò che doveva aver sofferto, non era né cambiata né invecchiata. In fondo non aveva che cinquantasei anni. Mio figlio, che l'aveva aiutata a sopravvivere, andava a scuola da quest'anno; cercava di scoprire in che cosa, come e perché ero suo padre.

Soltanto dopo un bagno vero e il provvidenziale intervento del barbiere, sentii che tutto era finalmente finito, finito sul serio. Mi sentivo a casa e questo solo, per ora, contava.

Seppi e capii subito perché mia madre non era invecchiata. Dopo la rituale comunicazione del ministero della Guerra che mi dava « disperso sul fronte russo in data 18 dicembre 1942 », tutti mi avevano creduto e pianto morto, fino a un anno fa. Tutti, eccetto mia madre. Lei mi sentiva e mi sapeva vivo. Vivo, nonostante le testimonianze di comilitoni che giurarono di avermi visto cadere sul campo (di girasoli), nella sacca di Zapkovo, la mattina del 17 dicembre, travolto da un carro armato russo. Testimonianze in buona fede. Ma io non ero morto.

Fino a un anno fa, dicevo. Da quell'epoca, infatti, erano cominciate a pervenire lettere e telefonate di anonimi amici, ascoltatori clandestini di radio Mosca, i quali comunicavano di avere udito ripetutamente il mio nome compreso negli elenchi di prigionieri di guerra italiani trasmessi dalla stazione della capitale sovietica. E, infine, a guerra finita, negli ultimi mesi e fino a pochi giorni fa, cartoline della Crocerossa internazionali, equivalenti a una conferma ufficiale che risultavo vivo in un lager sovietico.

Del resto gli epicedi, a suo tempo, non erano mancati. 79

Anche se gli amici ancora vivi e in attività di servizio avevano ben altre gatte da pelare. Molti tuttavia erano stati gli estremi addii e i compianti dei colleghi « settimanalisti ». Un lungo articolo *in memoria* aveva scritto Alberto Giovannini nel quotidiano di Zara che dirigeva « in prima linea ». E poi, manco a dirlo, il mio giornale con questo lapidario trafiletto, grondante lagrime e retorica, intitolato « Fidia Gambetti - poeta e soldato »:

« Era doveroso e naturale che *La Provincia di Asti* risorta, dedicasse il suo primo pensiero a Te che le desti vita e che per sette anni la sorreggesti e la abbellisti col tuo ingegno, col tuo slancio e la tua fede.

« Ma abbiamo volutamente procrastinare il doveroso omaggio perché desideravamo che questo coincidesse con l'epoca in cui le tue — Cartoline in franchigia — al giornale furono bruscamente interrotte e di Te non seppimo altro che la guerra nella gelida Russia lontana, ti aveva disperso e travolto.

« A novembre del '42 la voce lontana che settimanalmente ci portava l'anima tua, o Fidia, tacque; e l'ignoranza più impenetrabile si fece da allora sulla tua sorte.

« Ma il tuo spirito è con noi, oggi, in questo frangente tragico per la patria: i tuoi scritti, la tua poesia ne sono la più sicura testimonianza.

« Il monito che con il tuo pensiero e le tue opere ci hai lasciato, o Fidia, sarà per noi insegnamento sacro.

« Seguiremo, Fidia, o eroe poeta, il tuo esempio, perché se un giorno il destino ti farà tornare tra di noi, tu ci possa trovare degni di te ».

Il destino mi aveva fatto tornare e aveva voluto anche che, purtroppo, mi toccasse di leggere fregnacce come queste e simili a queste.

Fra la posta chissà come recuperata dall'unico ufficiale superstite del mio battaglione, il comandante della compagnia mortai, nella vita insegnante elementare in una sperduta scuola di campagna, trovai una cartolina del comando romano nella quale, a nome del generale-poeta Auro D'Alba, 80 mi si comunicava che ero stato reintegrato nel grado di uf-



ficiale (al quale avevo rinunciato il 10 giugno del 1940 partendo per il fronte occidentale come volontario) e che era in corso il mio richiamo in patria per un incarico confacente alla mia professione di giornalista.

La cartolina recava la data del 20 dicembre 1942. Quan- 81

do da tre giorni avevo varcato il Don, prigioniero dell'Armata rossa. Destino anche questo.

Dalla lettera inviata dallo stesso ufficiale a mio fratello, in data 2 luglio 1943:

« Ai primi del mese di dicembre si sapeva che i russi avrebbero attaccato con ingenti forze, ma nessuno sospettava che sarebbero state tanto superiori alle nostre. Fidia, con me parlando confidenzialmente, intuiva invece e prevedeva il disastro. Il giorno 14 alle ore 8 entrammo in combattimento a quota 192 sul Don. Passarono i giorni in un'alternativa vicenda di assalti e contrassalti. Di notte, venendo la calma, dormivamo insieme. Non ci parlavamo più, ci capivamo al solo guardarci. Avevamo entrambi la febbre a più di 38; io ero congelato nelle ultime falangi delle dita delle mani e agli alluci. Si resisteva alle fatiche, al freddo, al gelo, al sonno mangiando una volta al giorno poco e male. Lo comandavo sempre per i servizi più delicati: ordini, munizioni, rancio. Nonostante la nostra eroica difesa e i nostri disperati contrattacchi, la pressione russa si faceva sempre più minacciosa. Il giorno 17 verso mezzogiorno il nemico sfondò con centinaia di carri armati sulla nostra destra in un altro settore, aggirandoci. Secondo gli ordini di morire sul posto, ci preparammo a resistere ad oltranza sulla quota. Facemmo uno schieramento anticarro. Mandai Gambetti, quale capo pattuglia a riconoscere la provenienza dei carri armati avversari. Sotto l'infernale fuoco dei mortai e delle katiuscie, assolse egregiamente il suo compito. Verso sera venne però l'ordine di ripiegare su Zapkovo dove si sarebbe dovuto spezzare l'accerchiamento. Dovemmo abbandonare in quota tutti gli automezzi per mancanza di carburante; alcuni carichi di feriti urlanti. Dopo aver marciato l'intera notte sulla neve ghiacciata della steppa, alle prime luci del mattino fummo presi fra due fuochi. Non avevamo più armi automatiche, ma solo moschetti, pugnali, bombe a mano. Ci distendemmo a ventaglio ma ci dovemmo arrestare subito per le furiose e ininterrotte raffiche nemiche da posizioni dominanti, avanzare carponi e strisciare col ventre sul gelido strato di neve.

82 Caddero molti ufficiali e con loro il comandante del batta-

glione. A questo punto Gambetti era ancora vicino a me perfettamente illeso. Quando irrupero su di noi i carri armati che ci divisero e ci dispersero in tanti piccoli gruppi disperati, disarmati, senza guida. Dopo essermi battuto con pattuglie di sciatori, riuscii a riparare nella notte presso un comando tedesco in Ivanowka. Ero l'unico ufficiale superstita e mi restavano nove legionari. Più che lo sfinimento, più che la febbre e il congelamento, mi accasciava il dolore per la perdita di tanti cari camerati fra i quali, il più caro, Fidia Gambetti.

« Pochi giorni fa ho inoltrato al comando del Corpo d'Armata la proposta per il conferimento della medaglia d'argento al valor militare sul campo. L'ho inoltrata contrariamente alle disposizioni vigenti sui combattenti dispersi ai quali non si può concedere alcuna ricompensa al valore. Senonché la motivazione si riferisce a fatti del 14-15-16 dicembre a quota 192, quando cioè Fidia era indiscutibilmente in vita. Spero che il Corpo d'Armata non se ne accorga e possa concedere tanto onore a chi lo merita. Anche se si tratta di un tasto scottante e nauseante.

« Vi prego di diffidare assolutamente del reduce C. È un uomo indegno. Non per togliervi ogni speranza per Fidia, ma per farvi ben conoscere con chi avete avuto a che fare. Innanzi tutto il C. non si è mai trovato in linea ed è rimasto fuori sacca in Orobinski; e non può aver veduto Fidia il giorno 26 in quanto si era già unito a noi a Bjeloje Tarasowka prima del giorno di Natale. Corre voce anzi, che il C. sia stato arrestato per aver truffato diverse famiglie dei dispersi, facendosi dare del denaro in cambio di notizie false e inventate di sana pianta ».

Tra la posta pervenuta in questi ultimi quattro anni, rimbalzata di indirizzo in indirizzo « sconosciuto al portalelettere », almeno un foglio ebbe il potere di provocarmi un quarto d'ora di incontenibile ilarità. Si trattava di una cartella della Esattoria comunale di Asti con l'imponibile della tassa sul celibato per i decorsi anni 1942-'43-'44. Avrei potuto ricorrere e dimostrare la materiale impossibilità di contrarre regolare matrimonio, per ovvi motivi, e anche per pro- 83

cura, durante il suddetto periodo (così come per tutto il 1945). Il che mi avrebbe costretto a fare proprio ciò che in cuor mio avevo giurato di evitare: vale a dire varcare la soglia del distretto militare. Quindi la cosa più semplice, anche perché si trattava di qualche decina di lire ormai ben svalutate, era quella di pagare la modesta somma, se non altro come compenso ai momenti di buon umore che la cartella aveva avuto il merito di suscitare.

Ero a casa, finalmente. Frastornato e confuso senza dubbio, ma col cuore e il cervello in ebollizione, sano e maturo. Con addosso una vera febbre di parlare, di raccontare, di testimoniare. Ero a casa, ritrovato tutti coloro che mi avevano pianto e atteso, in mezzo ai miei libri, vestito nuovamente da uomo. Tutti i miei abiti in fila nell'armadio, sempre in ordine e spazzolati regolarmente. Persino lo smoking. Che strano effetto vedere sopravvivere, dopo tutto quello che si era passato, un simile nero fantasma. Servirà ancora? Ero convinto di no. Ma potevo sbagliarmi.

Il giorno successivo al mio ritorno, il 18, era domenica. Non uscii di casa. La tavola restò apparecchiata fino alla sera come a Natale. Mi portarono i quotidiani. Non costavano più trenta centesimi come nel '42, ma ben tre lire ed erano di due pagine appena. *Il Popolo di Brescia*, il giornale che, a suo tempo, era stato donato e poi ritolto ad Augusto Turati, ora si chiamava *Il Giornale di Brescia*, formalmente, mi dissero, ancora diretto dal CLN, ma di fatto già nelle mani e agli ordini del Banco di San Paolo, cioè della Curia. Graficamente, per quanto si poteva giudicare da due facciate, era fatto come prima. Le firme, per me, tutte nuove. Secondo giornale, sapevano già come la pensavo, *l'Unità*. Anche qui le notizie del giorno giravano intorno alla crisi del governo Parri. Questa « edizione dell'Italia settentrionale », stampata nell'ex tipografia dell'ex *Popolo d'Italia* era diretta da Gian Carlo Pajetta, nome per me assolutamente sconosciuto. Il fondo era firmato da Luigi Longo, del quale invece sapevo tutto o quasi tutto dalla prigionia. Di spalla, la prima puntata del colonnello Valerio:

84 « Come giustiziai Mussolini ». Una notizia a una colonna che

non avevo letto nel quotidiano locale: Telesio Interlandi fuggito ieri dalle carceri di Canton Mombello a Brescia. Nel colonnino di risvolto della seconda (e ultima) pagina, un racconto di Giuseppe Tortorella, altro nome nuovo.

Il primo giorno della mia « libera uscita » avevo le tasche piene di monete delle quali sconoscevo il potere d'acquisto. Prima l'unità di misura base era il centesimo, ora la lira. Qualche difficoltà sui bus urbani, dai tabaccai per i francobolli, nelle edicole dei giornali. Spedii una cinquantina di vecchie cartoline illustrate della città ad altrettanti vecchi indirizzi di colleghi e amici ritrovati in un taccuino gelosamente custodito fra le altre mie reliquie. Chissà quante di esse sarebbero veramente giunte al destinatario. Senza una parola, la sola firma, come un messaggio dall'aldilà.

Oltre *l'Unità* acquistai anche *Milano-sera*, molto ben fatto, con le prime note firme di vecchi e cari amici, giornalisti e scrittori, a cominciare dal direttore Corrado De Vita. Trovai, ancora in edicola, il numero in data 7 novembre del settimanale di Elio Vittorini, del quale avevo sentito parlare, *Il Politecnico* e il numero di ottobre della rivista fondata e diretta da Palmiro Togliatti, *Rinascita*.

Nelle pagine del settimanale, edito da Giulio Einaudi, per la verità impaginato in modo alquanto velleitario e confuso, orrendamente stampato, stimolanti pezzi di Vittorini per una nuova cultura, una poesia di Louis Aragon tradotta da un certo Franco Fortini, un racconto del mio vecchio e carissimo Giorgio Caproni, il romanzo, a puntate, di Hemingway: « Per chi suonano le campane ».

Nella rivista di Togliatti trovai, con sorpresa, la mia libera versione dal russo della poesia di Kostantin Simonov « Salva la tua patria », evidentemente ripresa da *L'Alba*, giornale dei prigionieri italiani in Russia, dell'ottobre 1944. (...Nessuno ucciderà il tedesco se tu non lo uccidi ... Che le gravi colpe di cui si è macchiato — brucino la sua casa e non la tua, che la sua donna — e non la tua rimanga vedova; che sua madre — pianga e non la tua; che non la tua ma la sua famiglia — attenda invano il ritorno del figlio soldato... Uccidine uno soltanto, ma più presto che puoi — quante volte lo incontri tante volte uccidilo... »).

Rileggendo questi versi non miei — quasi miei, pensavo se era normale o no aver « combattuto » per anni in prima linea e poter dire, con assoluta certezza, come davanti ai giudici di un tribunale: non ho mai ucciso nessuno. Posso affermarlo con « assoluta certezza » perché *non ho mai sparato un colpo*. Non volevo uccidere. Eppure chissà quanti altri non avrebbero voluto uccidere e tuttavia vi saranno stati costretti *per non essere uccisi*. La guerra è guerra. Ebbene io mi considero un uomo fortunato anche perché non solo sono riuscito a ritornare dall'inferno, ma anche e soprattutto perché ho potuto fare a meno di uccidere.

Cominciarono a giungere le prime risposte al mio laconico messaggio di redivivo. Dunque la posta funzionava abbastanza celermente. La primissima lettera, era giusto, veniva da Asti. Era di un giovane tipografo al quale avevo sempre affidato i lavori più delicati, sia per il settimanale sia per *Poeti d'oggi*. Eccola, nella sua semplice autenticità:

« Ho appreso con gioia vivissima del suo arrivo a Brescia, dopo il pauroso periodo di incertezza riguardo al suo lungo e forzato silenzio.

« È tornato salvo e sano, e questo è l'essenziale; il resto ha una importanza relativa, sebbene abbia speso lunghi anni inutilmente.

« Gli uomini di fede, a qualunque partito appartengano, sono sempre degni della massima considerazione e stima; e lei è di questa tempra. Sia nella lieta che nell'avversa vita, i galantuomini si riconoscono sempre ed io, personalmente, posso dire a voce alta a suo riguardo tutto il bene ed il rispetto che un uomo deve avere.

« Il periodo oscuro che tutti, più o meno, abbiamo dovuto giocoforza passare, è di ordinaria amministrazione; ora possiamo guardare con fiducia al nostro avvenire senza tema di essere sottoposti a quella oligarchia di infausta memoria.

« Le parole che mi sgorgano dal cuore in questo momento sono infinite; ma molteplici ragioni mi inducono a
86 vergare queste affrettate righe solo a tratti più o meno bene;

a viva voce spiegherò meglio tutta la storia del nostro riscatto.

« Io personalmente ho lavorato a fianco dei « veri » partigiani e posso dirmi veramente soddisfatto del poco lavoro che ho svolto.

« La riconoscenza, caro Gambetti, è immensa, quando si trovano uomini nel vero senso della parola. Per mio conto l'amico Gambetti è e rimarrà sempre l'amico del tempo passato, presente e futuro.

« La storia di questi tre anni passati dal giorno della sua partenza è lunga da enumerare, per il vertiginoso ritmo degli avvenimenti. Ecco, in succinto, la storia della *Provincia di Asti*. Venuto il 25 luglio il colpo al regime, è balzato fuori il partito liberale il quale, ad onta delle difficoltà del momento, ha voluto far uscire il vecchio giornale locale *Il Cittadino* ma, dopo un periodo abbastanza lungo per ottenere l'autorizzazione da Roma, si giunse all'8 settembre con l'occupazione da parte tedesca di tutta la città e provincia. Nel frattempo, a cura del console della milizia Arnao Ruben, vennero riprese le pubblicazioni de *La Provincia*. A redigere tale foglio venne dapprima chiamato un giovane del G.U.F., presto sostituito da un giornalista milanese, F. C. Antoniotti il cui primo lavoro fu di cambiare la vecchia testata con una nuova: *Asti repubblicana*.

« Si andò avanti alla meno peggio, sempre controllati fino alla nausea dai tedeschi, ma in seguito al trasferimento del prefetto Celio ad altra provincia, la direzione del giornale passò nelle mani del federale Zeno Ricci e di un certo Alberto Guadalaxara, genovese. Poi venne il "tonfo".

« Se conosco delle famiglie di militi cui lei possa dare notizie dei loro cari, darò loro il suo indirizzo e così accontenteremo questi infelici che vivono nel dubbio.

« Ha saputo di Davide Lajolo? È stato un partigiano coi fiocchi. Dalla visione dei giornali avrà saputo della sua odissea prima di entrare nella famiglia partigiana. Il suo nome di battaglia era « Ulisse », attualmente è redattore capo de *l'Unità* di Torino e tutti i numeri scrive un corsivo a 87



sfondo politico firmato appunto « Ulisse ». È anche uscito un suo libro, edito ad Asti, intitolato « Classe 1912 ».

Appena ricevuta questa lettera inviai la solita cartolina anche a Lajolo del quale, prima di allora, ignoravo la sorte e il recapito.

La seconda lettera veniva dalla Romagna. Mi scriveva un amico d'infanzia, rivenditore di giornali e libri. Eccola:

« Se avessi avuto un fratello, il suo ritorno mi avrebbe procurato la gioia provata all'annuncio del tuo. Ti ho sempre ricordato e ho sempre sperato di rivederti.

« Dei cari amici dei bei tempi d'infanzia, sei il primo che torna a casa dopo la triste odissea dovuta alla sfortunata guerra.

Giovanni Patuelli, il caro Zvanò, quello non torna più. L'ingrata terra albanese ricopre il suo corpo e forse, anzi senza forse, la sua tomba non ha visto l'omaggio di un fiore.

« Giannino è ancora in Egitto e, dai suoi scritti, sembra lontano il giorno del suo ritorno; e così Pippo, ancora nel lontano Kenia.

Ho saputo della tua attività in Russia ed ho letto una tua traduzione dalla quale spirava un odio che io non ho potuto concepire come poesia. È vero che la poesia greca ci

ha tramandato scene orribili quali quella di Achille che trascina intorno alle mura di Troia il cadavere di Ettore, ep-
pure non c'è quell'odio che ho riscontrato nella tua tradu-
zione. Non solo, ma quale differenza fra i grandi postulati
che informano tutta la letteratura russa e l'odio che scaturisce da uno dei maggiori poeti viventi da te scelto.

« Io sono un epurato. Poiché non ho creduto e non credo di aver vissuto per venti e più anni sotto la tirannia; poiché non ho mai creduto nella libertà donata, ma solo in quella conquistata; poiché ho la piena convinzione che tutta la vita non è questione di colore ma di atti; poiché sono testardamente persuaso che i valori non si possono capovolgere e che Patria, Dovere, Onestà sono entità il cui senso non può essere cambiato dagli uomini, sono rimasto quello che ero, certo di rendere omaggio ai sacrifici di tanti, all'olocausto dei morti, alla verità, all'onore.

« Se ti rimetti al lavoro, avrei piacere di leggere le tue cose come nel passato. Tutte le tue precedenti pubblicazioni



le ho salvate dai bombardamenti delle artiglierie e degli aerei "alleati" e non è molto che le ho rilette ».

In libreria trovai il primo numero di una nuova rivista di sinistra edita da Einaudi, *Società*. Direttore il caro Romano Bilenchi, anche lui comunista, come Vittorini, come De Vita, come Gatto, come Pratolini, come Quasimodo, come Guttuso, come Barbaro, come Dazzi, come Micheli, come Ferrata, come Debenedetti, come Alicata, come Ingrao, come Cesarini, e come Jacobbi, come Orecchio, come Chilanti e quanti ancora non so.

Da Torino mi scrisse subito Davide Lajolo:

« La tua fredda, laconica firma sulla cartolina da Brescia mi ha fatto un gran calore. Sono tanto lieto di saperti tornato, di saperti vivo.

« Perché amici del tuo stampo, onesti della tua tempra, non è facile trovarne.

Non so, chi ti ha detto di me, della mia situazione.

« Se è stata infiorata delle solite accuse, l'informazione, e se fu un uomo cosciente che sa del mio passato.

« Comunque tu mi conosci e sai che non sono tipo da battere col vento.

« La nostra nausea dei vagabondi imbonitori di ieri non è di oggi ed il mio amore all'Italia ed al popolo mi fu e mi è guida per l'azione e per il lavoro.

« Ho scritto un libro che non so sei hai visto: « Classe 1912 », editore Arethusa, Asti. Lì è il mio processo evolutivo, la sincerità della mia crisi dolorosa, di tutti noi.

« Caro Fidia, so che tu sarai ancora in sofferenza ed in crisi.

« Ti voglio portare quindi, anzitutto, il mio abbraccio affettuoso.

« Poi verrai a trovarmi, ci parleremo, ci scandaglieremo dentro.

« Non hai occasione di venire a Torino? A Brescia conosco gente ma non so se ti possono interessare.

« Scrivimi presto o vieni qui ».

La lettera è firmata « Ulisse ». A sinistra, sotto, più
90 in piccolo, Davide Lajolo.

Anche Eugenio Curiel era comunista. Scriveva nel settimanale del G.U.F. di Padova *Il Bo*, uno squallido foglietto, vivo soltanto per merito dei suoi articoli citati e ripresi da tutti i più attenti giornali di provincia. Dirigevo l'*Unità* clandestina e il Fronte della Gioventù. Fu assassinato dai brigatisti neri in piazzale Baracca a Milano pochi giorni prima della Liberazione. Giaime Pintor pure era comunista, cadde un anno fa nell'attraversare le linee per un incarico di partito. Nel numero 17 di *Poeti d'oggi* nel 1938 avevo pubblicato una delle sue prime traduzioni da Rilke. Allora non aveva che diciannove anni. Mi era stato presentato da Arturo Marpicati, vice segretario nazionale del P.n.f., poi cancelliere della Reale Accademia d'Italia, come un suo lontano parente. Probabilmente Giaime era già in contatto con i comunisti. E tanto più, anni dopo, quando collaborava regolarmente a *Primato*, la rivista di Bottai.

Da Napoli una lettera di Luigi Amadesi, segretario della Federazione comunista. Era a Mosca, uno dei redattori de *L'Alba*. Ma non ci siamo mai incontrati.

« Ho letto con grande piacere la vostra lettera in questa Napoli che voi conoscete bene e che vi ha suggerito le note considerazioni del "Diario". Io mi trovo qui da alcuni mesi e sto prendendo contatto con la nuova realtà italiana, molto complessa e difficile e resa ancor più complessa e difficile da tutti coloro che hanno interesse a conservare privilegi passati, recenti, attuali e a pescar nel torbido. Vinceranno coloro che vogliono andare onestamente avanti e sapranno perseverare e lavorare senza scoraggiarsi, tenendo sempre presente il punto ove vogliono arrivare, sereni e sicuri tra le tempeste piccole e grandi. Anche a Napoli, ove la corruzione ha raggiunto limiti difficilmente superabili, esistono forze numerose che lavorano e lottano senza lasciarsi travolgere.

« La campagna antisovietica si rinnova con la stessa violenza di un passato che era lecito pensare non ritornasse mai più e che comunque non ritornerà, e ha sorpreso e indignato anche me. Sarà molto bene che voi, scrittore e giornalista, prendiate la parola per dire quello che sapete. A questo 91

proposito ho scritto a Ruggero Grieco, il quale lavora a Roma presso la direzione del P.C.I. perché vi metta in contatto con i compagni di Milano i quali hanno giornali quotidiani, settimanali, riviste, pubblicazioni varie di carattere nazionale e non solo locale, nonché vaste possibilità editoriali. Con i compagni di Milano potrete accordarvi su cosa e come scrivere tenendo conto della situazione e delle necessità. Ciò vi permetterà pure di entrare in contatto con il vasto movimento rinnovatore che continua a svilupparsi tra gli intellettuali del Nord e particolarmente a Milano.

« Per quanto riguarda il manoscritto di « Una generazione sbagliata », è ancora lassù, ma provvederò a scrivere perché esso (o una copia). Per le altre cose concernenti i progionieri potrete parlare con qualche compagno responsabile di Milano, possibilmente con Pajetta che è anche direttore de *l'Unità*. Il segretario di redazione dello stesso giornale è Gigi Longo che aveva la stessa funzione a *L'Alba* e che è al corrente di tutti i problemi dei prigionieri ».

L'Associazione della Stampa Subalpina di Torino, cui avevo scritto per aggiornare la mia posizione di giornalista professionista iscritto all'albo dal 17 luglio 1935, mi ha mandato un modulo da compilare con un fottio di dati che dovrebbero servire come base istruttoria per il « processo di epurazione ».

Seconda missiva di « Ulisse »:

« Ho letto la tua carissima lettera e ti ho ritrovato integro ed onesto come ti ho conosciuto sempre, e non puoi intendere la gioia veramente grande che ho provato a sentire che anche tu sei comunista.

« Ti assicuro che attendevo questo tuo chiarimento politico con un'ansia che si rifletteva anche sul mio attuale atteggiamento perché tu eri per me una unità di misura.

« Ho letto le tue traversie tragiche e tristi e comprendo benissimo il tuo stato d'animo nel ritrovarti a vivere in un mondo non molto cambiato rispetto a quello di ieri. Anche per me ci sono state giornate amare e le vivo ancora e sono spesso all'opposizione dichiarata anche contro a cose interne

nostre che non mi soddisfano. Lavoro e cerco di portare il mio contributo chiarificatore e leale.

« Il mio giornale va molto bene ed è il più diffuso di quelli che si stampano a Torino ed anche il più modernamente accetto dal lato immaginativo. Ho subito pensato che tu saresti senz'altro il migliore direttore della terza pagina e faremmo veramente delle buone cose.

« Qui troveresti una redazione di giovani veramente sani politicamente e moralmente e si realizzerebbe forse quel sogno che tu come me avrai sempre custodito dentro di poter lavorare con un idoneo strumento per il bene dell'umanità. Purtroppo la terza pagina non c'è ancora e per ora ti potrei offrire un posto di collaborazione nell'attesa di parlare con l'amministrazione centrale e col partito per vedere la possibilità di farti inviato speciale.

« Questo dico senza conoscere ancora bene le tue determinazioni per l'avvenire.

« Perché non vieni intanto a fare una scappata a Torino per vedere e parlare con me?

« Scambieranno tante idee e potrebbe nascere qualche soluzione concreta.

« Per la tua pratica di « epurazione » ho parlato con Micheletti, mio segretario di redazione e segretario dell'Associazione. Mi ha assicurato che avrebbe provveduto di urgenza. Dopo quello che hai passato ci mancherebbe giusto l'epurazione ».

Pochi giorni dopo *l'Unità* di Torino pubblicava in prima pagina di spalla, riquadrata, la mia poesia « Il canto dei redivivi ». Con il seguente commento certamente scritto da Lajolo:

« Abbiamo dato posto a questa lirica per il suo valore reale e per il significato umano e politico che da essa promana per la generazione dei giovani intellettuali italiani. Il nome di Gambetti, legato al « Canto dei giovani esclusi », scopre quale vuoto nelle coscienze era allora, vuoto che è stato misurato dopo, attraverso il sangue versato, la morte appena sfuggita, anni ed anni di prigionia, di sofferenze patite a scontare l'albagia che altri gli avevano cresciuto dentro. 93

Per coloro che misurano gli uomini da personalismi e da grettezze elettorali propagandistiche ci sarà da ridire. Ma dinanzi a queste umane espressioni, a questa onestà, cadono le accuse e le calunnie e si scopre il cuore dell'uomo, di un italiano che vuole ancora lavorare per il suo paese ».

A Brescia conobbi Italo Nicoletto, amico di Lajolo dai giorni della lotta partigiana in Piemonte. Segretario della Federazione comunista, con sede nei locali della ex Federazione fascista. Aveva combattuto in Spagna, naturalmente dalla parte opposta a quella di Lajolo. Un uomo di straordinario equilibrio e di non comune capacità e persuasione. Mi propose di partecipare, in rappresentanza di comunisti e socialisti, all'attività organizzativa ed elettorale dell'Associazione provinciale combattenti e reduci. Dovetti però subito deluderlo perché, dopo i primi approcci in quell'ambiente, preferii ritirarmi in buon ordine. Uno dei primi giorni di dicembre Nicoletto mi telefonò invitandomi ad accompagnarlo a Milano. Il viaggio a bordo di una vecchia millecento, attraverso improvvisi banchi di nebbia, con un fondo stradale indescrivibile, durò poco meno di tre ore. Bastarono al mio nuovo amico per raccontarmi nei particolari le sue esperienze nella lotta di liberazione e quelle del giorno della insurrezione delle forze popolari a Torino dove egli si trovò a comandare la piazza militare. Parlò di cinquantamila morti e credo che senz'altro esagerasse. E non esitò ad ammettere che, purtroppo, mentre tanti noti criminali di guerra erano riusciti a tagliare tempestivamente la corda, molte, troppe, erano state le vittime innocenti e pulite.

A Milano mi accompagnò alla redazione de *Il Politecnico*. Vittorini non c'era. Parlammo con il redattore capo Paolo Succi, più giovane di me, ex fascista di sinistra e redattore di *Rivoluzione*, uno dei settimanali più coraggiosi del periodo immediatamente precedente al 10 giugno. Poi partigiano anche lui in Piemonte con le Brigate « Garibaldi ». Lavorare in redazione non era possibile; erano appena due e i mezzi scarsi. Ne avrebbe parlato con Elio per propormi un lavoro di collaborazione esterna, qualche inchiesta. In



I disegni sono di Carlo Levi

Mangiammo, male, alla mensa del partito in via Filodrammatici, Nicoletto mi presentò molta gente e anche alcuni giovani redattori de *l'Unità*. Nomi nuovi che dimenticai immediatamente. Ripartimmo subito per Brescia prima di rimanere bloccati dalla nebbia sempre più spessa.

Finalmente in viaggio per Torino. I convogli ferroviari tuttora in gran parte composti da carri merci, attrezzati con rudimentali panchine avvitate alle assi del pavimento. Solitamente si viaggiava in piedi, ammassati l'uno contro il corpo dell'altro e quindi senza pericolo di cadere per gli scossoni e le manovre delle bolse locomotive a carbone.

A mezzogiorno ero in via Valdocco, nell'anticamera della redazione de *l'Unità*. Ulisse arrivò di lì a poco. Portava un cappello a larghe tese e due baffetti a coda di sorcio. Stentai a riconoscerlo. Ci abbracciammo a lungo e mi portò nella sua stanza a pianterreno. Sul tavolo le foto di Rosetta, che avevo conosciuto una sera ad Asti, al teatro Alfieri e di Laurana-Lalli, la figlia di due anni o poco più. Mi portò a casa, abitava a poche centinaia di metri dal giornale. Parlammo, parlammo, parlammo. Del passato, del presente, del futuro. Di noi, degli altri, dei morti, dei vivi, di tutti, di tutto. Nella libreria conservava una copia del mio ultimo libro « Controveleno ». Disse di averlo riletto ripetutamente anche negli ultimi giorni. Disse: « Si potrebbe in gran parte ristampare senza cambiare una virgola ».

Per le prospettive di una mia utilizzazione a Torino, mi ripeté quanto aveva avuto occasione di scrivermi. Gli dissi con chiarezza che avrei preferito lavorare a Milano, soprattutto per la vicinanza a Brescia, lo informai dell'interessamento di Amadesi e di Grieco e della intenzione di fermarmi a Milano, al ritorno, per parlare con Pajetta.

Nel pomeriggio ritornai in redazione con lui. Mi fece visitare la tipografia, mi presentò molti redattori, fra i quali Ugo Longhi, Luigi Cavallo, Sergio Segre, Raimondo Luraghi, Martin e Raf Vallone che curava la parte culturale e letteraria, ex giocatore di calcio del « Torino », futuro attore di cinema e di teatro. Micheletti mi comunicò ufficialmente
96 che la mia pratica di epurazione era già chiusa. Le sofferenze

della guerra e della prigionia erano da considerarsi, così commentò, una pena sufficiente per qualsiasi delitto.

Il giorno dopo partii per Milano. Alla redazione de *l'Unità* non trovai Pajetta, ammalato. Gigi Longo non era più segretario di redazione e il vice direttore Italo Busetto non sapeva nulla. Telefonò a Pajetta il quale disse che mi aspettava a casa. Aveva ancora l'influenza, ma mi ricevette alzato, in maniche di camicia, in una piccola stanza nella casa che abitava nei pressi della stazione centrale. Ripensandoci, una stanza non tanto piccola, perché era piena di mobili e con due canapé. Non c'erano sedie, ci sedemmo su quei letti altissimi. Pajetta aveva una barba nerissima non rasata da almeno sette giorni, il viso scavato, gli occhi lucidi di febbre. Parlammo lungamente o, per essere esatti, lui parlò, io ascoltai a lungo ripensando alla mia vita e riflettendo sulla sua, la vita di un coetaneo che si era fatto quindici anni di galera mentre io scrivevo poesie, poi la Resistenza e ora era già uno dei più prestigiosi dirigenti nazionali del partito. Nel congedarmi mi ripeté: « C'è un posto per te alla redazione de *l'Unità*. Cerca di venire al più presto. Ma per ora non iscriverti al partito. Non solo non è necessario, ma è meglio, sia per il partito che per te ».

Dimenticai di dirgli che avevo fatto la domanda nel novembre del 1943 in un lager della Siberia, senza aver saputo più nulla.

Anche Aldo Capasso? Nel 1934, quando vinse il premio *Italia letteraria* era in odore di antifascismo, soprattutto per le sue amicizie con scrittori e poeti della sinistra, francesi belgi spagnoli. Nel 1938 pubblicò « 9 poesie per il Duce », collaborò a *Regime fascista*, il quotidiano cremonese di Farinacci, polemizzando violentemente con gli ermetici (arcanisti) e accusandoli di essere contro la patria fascista. Mi ha scritto:

« Non cesso di felicitarmi della buona sorte per cui hai superato tanti pericoli e sei ritornato alla tua casa! Ti avevo creduto morto, dico la verità; e più volte avevo parlato in casa, con mia mamma, di te, in affettuosa malinconia, rimpiangendoti. Ma tutto è bene quel che finisce bene, e l'alta 97

promessa della tua poesia potrà essere mantenuta. Fra quanti amici godono del tuo ritorno, credi pure che io sono uno di quelli che ne hanno tratto più gioia.

« Spero che *Una generazione sbagliata* apparirà anche in Italia, un giorno o l'altro.... E, soprattutto, che sarà seguito da una nuova fiorente produzione in verso e in prosa.

« Stalin ha dato alla Russia tutta quella forza, materiale e morale, che noi avevamo atteso, per l'Italia, da Mussolini. Ha creato una genuina unità popolare, una concordia capace di combattere e di vincere. Noi che non siamo mai stati dei conservatori, che non ci siamo mai preoccupati di difendere le classi capitalistiche — bensì di difendere l'Italia — possiamo ammirare le realizzazioni russe e desiderare di emularle senza allontanarci dal nostro punto di partenza, tanto quanto possono credere gli osservatori superficiali (o fingere di credere gli osservatori ostili). Noi sentiamo che un'intima continuità logica ha presieduto alla nostra evoluzione spirituale. Abbiamo patito delusioni atroci, abbiamo dovuto senza dubbio rivedere parecchi nostri giudizi affrettati o, soprattutto, ingenui; ma, nell'essenziale, siamo fedeli, proprio nella mutazione, al disinteressato amore che ci guidava sin dal principio: l'amore d'Italia e del suo popolo, l'amore e il rispetto per chi lavora ed è socialmente attivo.

« Eccoci dunque a fianco a fianco, disinteressati come sempre, per la Causa che abbiamo ambedue, contemporaneamente, riconosciuto giusta. Io ho partecipato alla lotta clandestina in tutto il periodo del terrorismo tedesco: sono entrato nel P.C.I. nell'ottobre 1943.

« Sai che anche Ettore Settanni è comunista? è redattore de *La Voce* di Napoli; se vuoi, puoi scrivergli presso quel giornale. E Davide Lajolo, che tu forse avrai conosciuto ad Asti, è, sotto il pseudonimo di *Ulisse*, redattore capo de *l'Unità* di Torino. Anche lui, come te e come me, ha aperto gli occhi tempestivamente. Nel periodo del terrorismo tedesco è stato comandante di Divisione partigiana ».

Nel *Politecnico*, rispondendo a numerose lettere di giovani e meno giovani oppressi da un sentimento di inferiorità
98 per essere stati fascisti, Elio Vittorini scrive:

« Potremmo lasciarli al loro sentimento di inferiorità? Sarebbe lasciare che non diventino mai « uomini ». E che si corrompano; mentre in effetti, sono puri. Io voglio dir loro. Voi non siete mai stati fascisti. Il vostro modo di esserlo, fino a qualunque data lo siate stati, è stato un modo « antifascista ». Siete stati anche deboli? Ma appunto perché siete stati tra i « deboli » e conoscete che cosa sia essere « deboli » voi potete essere oggi dei più forti tra i « forti ».. Non sempre è la più vera forma quella di chi è stato « sempre forte ». Oggi che il fascismo-aggettivo è finito importa essere « forti » contro il fascismo-sostantivo che mai vuol finire: e questo conoscere, questo combattere. Voi non siete mai stati fascisti nel senso del sostantivo; anzi, credevate di combattere, nel vostro combattimento « fascista », proprio il fascismo-sostantivo. E non dovrete combattere da antifascisti quello che pensavate di combattere già nel vostro combattimento « fascista »? Non vi sono più possibilità di equivoci, oggi. Il fascismo è lì: dietro ai Donegani, agli Agnelli, ai Marinotti, e solo chi è per loro, in qualunque modo e con qualunque nuovo aggettivo sia per loro, è fascista. Voi siete per loro? Non lo siete mai stati. Voi avete dunque lo stesso diritto dei più vecchi antifascisti, ad essere, oggi, antifascisti. Avete diritto ad essere « uomini ».

A gennaio del nuovo anno entrai a *l'Unità* di Milano, come secondo redattore agli interni al posto di Gianni Toti, un giovane romano, che passava al servizio economico-sindacale. Il mio capo servizio aveva diciannove anni. Si chiamava Aldo Tortorella.

Fidia Gambetti

Dai "RACCONTI VEROSIMILI"

di Renato Sitti

IL NON RITORNO

una « Provocazione letteraria »
trans-contemporanea
di uno scrittore ferrarese
che « viene da molto lontano »

Renato Sitti oggi è « un organizzatore di cultura », un importante e attivissimo funzionario del nuovo « stato regionale e delle autonomie »: a Ferrara e non solo, è lui che promuove (insieme agli altri, si capisce, insieme agli altri, stà tranquillo che lo scrivo) i convegni sull'Ariosto o che stimola le nuove esperienze audiovisuali della scuola, mirando sempre alle forme sensibili della coscienza sociale, con l'acuzie di un uomo sottile e sorvegliato. Ma Sitti è anche un letterato fine, un narratore, un poeta Modesto, si capisce, come si può dire ancora di qualcuno, discreto, riservato — qualità oggi rarefatte. Ha scritto, pubblicato, vinto premi. Ma senza rumori, clamori, « scandali letterari », senza sfruttamento di echi di silenzi. Sitti, come tanti altri che promisero, negli anni sessanta soprattutto, di operare cultural-politicamente sempre anche nel linguaggio delle prassie-teorie, pensava a una letteratura « popolare-nazionale » non populistica certo, agganciata ai filoni della tradizione umanistico-illuministica italiana e dell'autentica tradizione orale del popolo. Questo racconto, che pubblichiamo e che è strappato a un silenzio di anni (sono i suoi « racconti vero-

simili») può avere il sapore di una provocazione letteraria, tanto è forte nella sua andatura paratattica da racconto popolare, l'impronta di quella promessa, il taglio mentale di una generazione che ancora non ha dato il meglio di sé. La trasparenza e l'apparente semplicità realistica (postrealistica già, piuttosto) dell'episodio non inganni: non faccia pensare a neo-realismo o a narratività epocali. Sotto c'è molto, e incatalogabile. C'è soprattutto un pudore linguistico, che oggi è perduto nella pseudocriticanalisi inconscienziale della sottoscrizione o dell'ipergrafia. Comunque, sia: è una provocazione letteraria, anche se strana e incongrua. Perché no?

Man mano che scendevano per il bosco il rombo degli spari cresceva. Tedeschi e americani con pezzi di piccolo calibro battevano la vallata.

La gente, Agostino domandò dove fosse andata a finire la gente. Il caporale camminava sicuro, prendeva le scorciatoie che anche Agostino avrebbe preso:

— La gente — disse — Finché ci sono i tedeschi non si vede mai nessuno. Appena noi arriviamo sbucano tutti come talpe dalle tane... —

Alle postazioni arrivarono in fretta, scendendo fra gli alberi, curvi sotto i costoni dei vigneti, per i fianchi rosseggianti delle zone di calanchi. Dietro un'altura, sdraiato sull'erba Agostino Furlara sentiva il fresco della terra che gli solleticava la pancia, il ricordo dell'acqua pulita che chiocciava sui sassi del torrente davanti a casa sua. Una voce atterrita dentro gli spari. Come se Rina, la sua ragazza, chiamasse aiuto. Quanto avrebbe voluto fuggire.

E Furio gli gridava.

— Se ti muovi ti buco una gamba —

Ricordava l'arrivo al mattino. Il camion che gli malmenava le reni ad ogni curva. Il raggio di luce improvviso sulle palpebre. Dalle fessure del telone traspariva l'alba. Un martellare di batteria, insistente, come un annuncio di pericolo, dentro la testa. Lo sguardo spaventato a cercare gli altri che dormivano ancora sul fondo coperto di paglia. Un odore acuto di menta che non sentiva da tanto tempo. Stringeva la spalla di Berti. Il suo amico Furio che non voleva svegliarsi. 101

Poi si era messo a chiamare Beney:

— Sergente! —

Batteva sulla parete della cabina, inutilmente. Batteva ancora e si fermava ad ascoltare il ritmo affaticato del motore. Le armi crepitavano. Il motore in salita come un respiro ansante, doloroso, della terra. Il sergente Beney non rispondeva, nessuno rispondeva. Un camion pieno di morti che arrancava, solo, su una strada di montagna, verso la guerra. Lui, Agostino, l'unico scampato destinato a sfracellarsi le ossa dentro il primo burrone.

— Sergente! —

In ginocchio, aggrappato alla sbarra di ferro più alta, allargava con le dita una fessura del telone, per guardare fuori. Il camion prendeva un'altra curva e incontrava il sole occhieggiante da un ripieno coperto di verde. Qualcosa di famigliare. Un ombrello d'alberi sopra un monte che doveva aver visto recentemente. In sogno, chissà! Poi il pendio, verso la strada, tutto disegnato da una geometria fantasiosa di filari. Piante da frutto, vigneti bassi, massicci. Sui più vicini i primi minuscoli grappoli d'uva, verdi, acerbi, luccicanti di guazza. Il ciglio della strada bianco, polvere su un tappeto di menta. Agostino a chiedersi di quel paesaggio. Sicuro d'aver pensato ad esso tante volte, come a una speranza. La fine della guerra, della vita militare. Il ritorno a casa, sulla riva del torrente. Il torrente... già. S'aspettava di vederne comparire il fondo di sassi levigati da un attimo all'altro. Ecco, ora il camion sarebbe disceso, sull'altro versante. E sarebbe apparso nella gola il raccoglitore d'acqua della centrale elettrica. Perdio, non aveva sognato.

Era stato lì migliaia di volte, dalla nascita. Perdio, quelli erano i suoi posti. Piumana, ecco quel colle, quei vigneti erano i dintorni di Piumana, il paese più vicino al suo. Il camion infatti ora scendeva. E c'era il raccoglitore. Non più come un tempo. C'era rimasto solo un muro stroncato dalle granate, immagine disperata in mezzo all'incipiente rigoglio nella vallata. Sdraiato sulla terra sentiva ancora la sua voce che chiamava a squarciagola Furio e Furio ad abbracciarlo e

— Sei impazzito! —

Anche gli altri s'erano svegliati, guardavano Agostino sconvolto nella penombra e cercavano di capire cosa stesse accadendo.

Con le dita Agostino forzava la fessura e voleva mettere fuori la testa per vedere tutta la valle. Le altre colline, le case vecchie disperse sui pendii. Il torrente, ecco il torrente che lambiva casa sua, qualche chilometro più giù. La testa battuta sul ferro Agostino bestemmiava. Ma non cessava di ridere, gridare che era arrivato a casa, che se ne sarebbe andato, sparando a chiunque volesse impedirglielo.

Il camion s'era fermato fuori strada, incastrato nel bosco. L'aveva fermato un caporale che stava parlando col sergente Beney. Il caporale diceva:

— Siete i primi —

E Beney:

— Tutta la notte, in viaggio... —

Incespicava su qualche parola:

— Gli altri essere dietro. —

— Laggiù — indicava il caporale — è il reparto, sotto la collina... Bisogna andarci a piedi... —

Beney s'era girato. I ragazzi scesi dal camion, carichi come muli. Solo gli zaini ancora sull'erba.

— Sergente! —

Occhi dilatati, mani che tracciavano segni disordinati dentro il frastuono che riempiva la valle. Agostino continuava a gridare:

— Casa mia! —

E spiegava che erano arrivati al paese prima del suo, oltre il monte c'era Bologna. Bastava salire per vedere la pianura. La sua casa là, a sinistra, se non ci fossero stati gli alberi troppo alti... E quindi a dire che dovevano dargli un permesso. Due o tre ore, una corsa a casa e sarebbe tornato. Furio accanto a lui ridacchiava, guardando così, felice come se avesse scoperto la luna. Anche gli altri s'erano fatti sotto e ridevano. Lui li fissava meravigliato che non volessero capire. Il caporale diceva:

— Al torrente ci sono i tedeschi.... Li stiamo snidando casa per casa... —

I tedeschi... Quand'era partito nel '42 non c'era ombra di divisa. L'ultimo posto della terra dove avrebbe potuto arrivare un esercito. Strade strette, sui versanti delle colline, la gente seminata qua e là, qualche piccolo paese dalla vita lenta, antica. La vita di sempre. La gente che leggeva appena le notizie sui giornali. Ed ora i tedeschi dentro le case, il paese sossopra, i suoi, Rina, gli amici dove, come trovarli:

— Sergente! —

La gioia esplosa nell'alba improvvisamente sgonfiata in lui. Sommersa dalla paura d'aver perduto tutto mentre lontano aveva buttato via quegli anni inutili; senza pensare mai che potesse accadere una cosa del genere. Merlo, che aveva dato retta a Furio. Più di un anno prima, dopo l'otto Settembre. Finalmente libero, si era subito ingobbato le spalle con lo zaino colmo di scatolame, sicuro di tornare al paese. La casa sbilenca sul pezzo di terra che la sua famiglia coltivava ancora, il suo mestiere di muratore. Il lavoro, gli amici e Rina. Forse non era successo niente. Ma l'aveva preso la smania di mettersi in viaggio, rivedere tutti. Giungerà lassù verso sera, mentre calava il buio. L'avrebbe accolto suo padre seduto davanti alla porta — le ultime giornate calde — a guardare l'acqua che tornava, con l'autunno, a crescere sui sassi seccati dall'estate.

La guerra finita. Rina. Sarebbe andato quella sera stessa a chiamarla dal cortile. La casa in fondo al paese, dove la strada prende a salire fra i castagni.

— E' finita la guerra! —

Furio a sbotterlo maledettamente, a chiamarlo cretino, che l'avrebbero ingabbiato ai primi chilometri, intruppato in un altro esercito comandato dai tedeschi. E lui a dire che la guerra era merda e non l'avrebbe più fatta per nessuno. Il viso di Furio, il suo sorriso furbo, canzonatorio, la sua voce un po' maligna:

— A casa tua! Ci andiamo in automobile... Dà retta, passiamo con gli americani... —

104 Aveva finito per seguire l'amico. Fra quindici giorni

— Furio diceva — gli americani sono a Bologna. Invece erano passati mesi, lunghi mesi di « rieducazione », idee nuove, armi diverse. Col sergente Beney. Beney, un ragazzino italo-americano che una volta si chiamava Benelli. Era andato in America, appena nato, con la famiglia. E ora con loro a fronte, sulla linea gotica, a snidare tedeschi. La voce di Beney, dura, come se lui non avesse parlato:

— Avanti, giù alle postazioni... Seguite il caporale —

Poi era rimasto lì, in piedi sul ciglio della strada, le spalle al camion, ad aspettare gli altri automezzi della colonna. Agostino e gli altri erano scesi assieme al caporale. Ora sentiva lo sguardo di Furio immobile al suo fianco che lo indagava, l'espressione incredula, un po' astiosa. Agostino indovinava ugualmente dentro il suo sguardo ironico un senso di bonarietà paterna, indovinava le domande mute. Perché se la prendeva? Cosa pensava che fosse la guerra? Voleva che lo lasciasse andare a farsi macellare in valle per vedere una casa dove non c'era certamente più nessuno. Morti o scappati tutti che fossero. La guerra. Ora tutto gli pareva puerile, inutile. Ricordava la ritirata sul battello attraverso lo stretto di Messina, mentre cadevano le bombe. E ora a combattere dall'altra parte. Che senso aveva! A chi serviva. Sempre le stesse pallottole, come chicchi di grano, Invisibili, sibilanti. Furio implacava come uno sbirro:

— Resta giù, e mettiti a dormire —

Dormire, un'idea geniale. Poi arrivò il caporale. La voce lo richiamò da fatti lontani:

— Tu! —

Si girò sulla schiena e si mise a guardarlo dai piedi alla testa. Il fuoco s'era calmato. La valle tornata tranquilla sembrava aspettare e temere che accadesse di nuovo qualcosa. Il caporale disse:

— Tu che sei di questi posti, vieni con me. —

A una cinquantina di metri l'altura s'interrompeva. Attraverso una depressione del terreno si vedeva gran parte della valle. Il caporale si fermò. Gli mostrava la casa bianca fra il verde dei lecci. Adagiata sotto una scarpata come se cercasse l'ombra.

— Bisogna farla saltare — disse il caporale — prenditi due compagni, appena si fa sera —

La bianca facciata, mentre ritornavano, dentro le pupille di Agostino come una immagine lieta ritrovata. Una possibilità che gli donava il caso. O forse Beney ci aveva pensato. Si era ricordato di lui, quello che aveva fatto la scena all'arrivo. E lo spediva a valle.

— Vuoi andare a casa? —

Il caporale diceva che tutto dipendeva da quell'azione. Che bisognava eliminare un punto di resistenza e domani mattina il fronte si sarebbe mosso. Allora, di colpo, l'immagine della casa gli apparve di nuovo, vivida, totale, come una cosa concreta, vera. Una fitta acuta in un punto del collo, no più in giù, quasi sul petto. Qualcosa di acre, doloroso che stava per schiacciarlo contro la terra. Il ricordo sommergeva ogni altra preoccupazione, ogni altra speranza. Proprio da quell'immagine della casa. Perché non ci aveva pensato subito. Perché subito non s'era detto: « La ghiandaia », così la chiamavano, perché l'avevano costruita al posto di una grande quercia abbattuta una decina d'anni prima. La casa dei Sarchi, contadini, che s'erano fatti il risparmio con gli ultimi raccolti delle vigne, anni buoni del vino. Per quella casa avevano fatto la fame. Ma ora non aveva importanza. Lui faceva il manovale. Lì per la prima volta l'avevano messo a fare il muro. Le sue mani prendevano le pietre — verso settembre — una a una dalla pila cosparsa d'acqua. La cazzola alzava il gesso dalla tinta di legno. Spargeva lo strato grigio, levigato, sul muro già fatto e vi annidava le pietre rosse, calde per il sole, come fossero vive. Il muro cresceva, mezzo metro, un metro al giorno, e aveva imparato il mestiere. Poi la casa era arrivata ai tetti, finita. L'intonaco sulle pareti, loro appesi all'impalcatura che lentamente si abbassava e mostrava tutto quel bianco al cielo delle colline.

Fu peggio di quando Furio l'aveva fatto rinunciare al viaggio per andare incontro agli americani. Allora aveva del tempo, tutta una notte, per pensare. Capire le ragioni dell'amico, la via migliore da prendere. Ora dovette decidere in
106 un istante. E non sapeva neppure perché sentisse quella ri-

bellione contro il caporale, contro l'azione che non voleva fare. Una negazione istintiva che gli veniva dalle più remote fibre della memoria e della vita. Disse solo:

— Non posso... —

Il caporale si fermò a pochi metri dal punto di partenza:

— Cosa — domandò — non puoi? —

Senza pensare ancora che quelle due parole avessero un significato. Agostino si lasciò andare a sedere sull'erba e ripeté:

— Non posso, non posso... —

Guardava la terra, l'erba tenera che si sgualciva sotto il peso dei corpi, delle armi, i piedi dei soldati ferrati come zoccoli di cavalli. A intermittenze irregolari il fuoco riprendeva, qua e là per la vallata. Esplosioni rade, silenzi e nuove salve più nutrite. Qualche pezzo più grosso sparava dietro le linee. Furio s'era avvicinato, ma Agostino non alzava la testa. Ripeteva ancora non posso e cercava altre parole. Perché capiva che quelle due non bastavano, e doveva spiegare che non era paura, o vigliaccheria. Ma non trovava il coraggio di dire la ragione vera, il sentimento violento che lo dominava. Allora si dovette andare a chiamare Beney. Il sergente arrivò tranquillo, come il maestro di una classe delle elementari. Disse che lo mandavano sotto processo come se promettesse un castigo ad un alunno indisciplinato. Disse che era da ridere e aveva voglia di scherzare. Non aveva fatto altro che urlare che voleva andare a casa. Mentre parlava Beney ricordava il corso di psicologia militare a cui aveva partecipato prima di venire in Italia. Gli insegnanti che dicevano i soldati bisogna capirli, prenderli per il verso giusto. E questo si rifiutava a un'azione da quattro soldi mentre doveva esserne entusiasta. Un pacchetto d'esplosivo, di notte, e la casa non ci sarebbe stata più. Il fronte avanti, verso il torrente. Casa sua. Possibile disse che tu abbia paura e non vuoi morire prima d'aver visto i tuoi. Ma non li puoi vedere se la linea non si sposta. Davanti a Beney Agostino s'era alzato e s'era messo sull'attenti. Disse:

— Non ho paura... —

— Bene — disse allora Beney — preparatevi e non fate storie. Appena sera quella casa per aria... —

Così Agostino partì con Furio e Miserti, un veterano, specialista, perché aveva lavorato sui campi di mine. Portavano solo il mitra, bombe a mano e l'esplosivo; Carponi sotto i cespugli, i rovi nuovi con le spine fragili che appena pungevano la pelle, verso la valle. Scendevano lentamente mentre l'oscurità aumentava. Perché il sole s'era già nascosto dietro le vette più alte e la vegetazione infittiva. L'ombra della sera sempre più fresca. Miserti faceva lo sbruffone sottovoce:

— E' come pescare in una botte... Metto io l'esplosivo, sotto la porta... Salterà... come una vecchia baldracca... —

In realtà Miserti non aveva avuto mai tanta paura. Tutta quella scena di Agostino con il caporale, con Beney. C'era da preoccuparsi. Vatti a fidare di questo fesso. Sul più bello ti pianta in asso o si fa scoprire come un cretino. A Furio sussurrò:

— Lasciamolo indietro a proteggerci le spalle —

A trecento metri dalla casa. L'artiglieria continuava la schermaglia iniziata al tramonto. I proiettili cominciavano a lasciare nell'aria una breve scia luminosa che andava a spegnersi dentro la vegetazione. Agostino arrancava dietro. Il mitra che lo infastidiva. Avrebbe voluto mollarlo, abbandonarlo dentro un cespuglio e che niente stesse per accadere. La frescura, l'odore di menta, della terra, le prime piccole foglie sugli alberi. Si sentiva sempre più lontano dentro un tempo favoloso. Era ancora ragazzo. Camminava su quella stessa radura, verso casa. Appena finita la giornata. Dimenticava di essere stanco, i sacchi di calcina portati sull'armatura. Perché gli piaceva d'essere così solo, per un istante, col senso di una libertà ritrovata. Gli piaceva di crescere insieme alle piante che lo circondavano, le gemme colme di linfa protese nell'aria, certe della vita. Non conosceva ancora Rina. Cercava di indovinare l'amore negli occhi degli altri, quelli più grandi di lui che parlavano di donne sul lavoro, mentre mangiavano pane e salame con la schiena appoggiata ai muri che salivano, pietra su pietra nella valle. Ora arrancava e cercava di pensare. Qualcosa che gli facesse ritrovare il giusto, l'equilibrio perduto. Essere contento di

se stesso. La casa bianca spariva lentamente dentro la sera. I compagni, davanti a lui, avanzavano ancora, in silenzio. L'esplosivo l'aveva Miserti. Non aveva mai legato con lui. Che gliene importava se quella casa l'aveva fatta con le sue mani. Se farla saltare era come si tagliasse le mani con un colpo d'accetta. Gli avrebbe sghignazzato in faccia, avrebbe detto bischero, senza pensarci: va a monache cosa vuoi che conti una casa. Non senti che buttano per aria intere città. L'hai fatta tu, beh! e tua madre che t'ha fatto perché t'ha lasciato andare alla guerra. La legge, caro mio, la legge dei fatti. L'importante è non farsi incastrare e sfruttare le occasioni. Lui era andato a sminare. Che gliene fregava di quelle mine. Avrebbero potuto restare là per secoli. C'era andato per il premio. Un po' di soldi e quando torno a casa metto su un'officina di riparazioni. Al mio paese, passa la statale, posso mettere su anche un distributore. Con la benzina che verrà dall'America, vedrai... S'erano fermati dietro ai dossi, duecento metri dalla casa. Notti come quella, era già giovanotto e aveva conosciuto Rina, tornava a casa tardi. D'estate sua madre alla finestra l'aspettava. Non aveva mai capito di che cosa avesse paura sua madre, perché l'aspettasse e restasse in pena finché non lo vedeva apparire sul sentiero del paese. C'era in lei una paura che non lasciava mai. Come fosse nata così. E a volta era tristezza, ricordi amari della sua giovinezza, in quella valle dove era sempre rimasta. E accadevano a volte, come raccontava lei, cose terribili, ogni due o tre anni. E per tutto il resto del tempo non accadeva mai nulla. Tranne la vita che si svolgeva senza attese, senza speranza che cambiasse. Rina era diversa. Non aveva paura. E rideva di quello che sua madre diceva, quando passavano le sere in casa o uscivano per la strada. La sorellina più piccola che li accompagnava. E Rina diceva mia madre uff, con un senso di sopportazione, d'impazienza. Rina era forte. Lei avrebbe saputo dirgli qualcosa. La casa, e buttala, che te n'importa, non è mica tua, ne farai un'altra. Dobbiamo sposarci, ecco quello che conta. Farci una casa nostra, ma via di qui. Col tuo mestiere andiamo a vivere in un posto migliore, Imola, per esempio, o anche Bologna. 109

Perché no. Ti guadagni da vivere no, di case adesso ne avrai da fare, con tutti i bombardamenti, altroché... Furio, sì, avrebbe potuto parlare con Furio. Gli avrebbe risposto subito con una gran risata. Ma poi si sarebbe fermato e avrebbe detto qualcosa dopo averci pensato. Furio sì, anche se ora quasi l'odiava per come s'era comportato appena era arrivati. Sembrava leggero perché credeva in poca gente. Ma in qualcuno, in qualcosa credeva veramente. Per esempio la persona degli altri. Furio era un uomo che aveva capito alcune cose estraneamente difficili. La differenza che faceva fra combattere per i tedeschi o per gli americani. Quello che avrebbe dovuto venire dopo la guerra, quando diceva la gente non avrebbe più sopportato, e nessuno avrebbe più fatto niente senza una ragione. Che non sarebbero più successe cretinerie come quella guerra lì che nessuno sapeva perché fosse cominciata e perché dovesse continuare. E tanti erano morti. Furio era questo, un uomo curioso che parlava molto, ma era anche capace di ascoltare. Ora Furio era di nuovo accanto a lui. Lo sentiva respirare. Forse avrebbe voluto parlargli; chiedergli cosa era successo. O forse pensava meglio fingere di niente, fingere d'aver dimenticato. Una debolezza può venire a tutti. Dopo quel viaggio tutta la notte in camion. Tanto tempo lontano, nelle retrovie, il fuoco che aveva martellato l'intero giorno. E poi la preoccupazione per la famiglia, il suo paese a portata di mano, come una mela sull'albero, e lui non poteva toccarla. Furio mi capisce certo, Agostino pensava, anche se non sa la verità. Ma non trovò il coraggio di dirgliela. Quando fu sera del tutto invece disse di fargli un favore. Lui sarebbe andato avanti a vedere e loro dovevano proteggerlo coi mitra dai dossi. Miserti si mise a protestare a dirgli di star calmo che era ancora presto e ci avrebbero pensato loro. Lui doveva solo guardarli alle spalle visto che aveva il cuore così fragile. Ma Furio aveva capito subito diversamente. Che per Agostino era importante andare avanti, per aiutarlo a decidere, superare quello che lo torturava, ritrovare se stesso, scrollare sentimenti che non servivano a niente. Miserti si sentì arrivare un calcio in una gamba mentre Furio diceva:

— Certo —

E aggiungeva di andare adagio, tanto del tempo ce n'era. Loro l'avrebbero protetto. A Miserti disse:

— Lui conosce i posti, la casa, bisogna sapere esattamente tutto... —

Agostino s'era già avviato scavalcando il dosso ventre a terra. La casa bianca s'intravedeva appena. Una decina di metri e si fermò. Furio lo distingueva ancora nell'ombra. Chissà a cosa pensava. Miserti sbuffava dicendo che era da cretini fidarsi di quello che gli tremavano le budella come a una recluta. E Furio a ripetere lascialo fare, basta che non si faccia vedere tutto si sistema. Agostino ora fissava nel buio la sagoma della casa e si chiedeva cosa poteva fare. Quattro tedeschi dentro le stanze. Che bisogno c'era di farla saltare. Bastava prenderli di sorpresa. Non avrebbero fatto in tempo a dire ai. Doveva avanzare ancora con la massima cautela, guai a farsi sentire. Arrivare alla porta che guardava giù alla pianura, dall'altra parte. La macchia chiara del fabbricato sempre più visibile. Non era a più di cento metri. Intravedeva le finestre buie, nel silenzio più assoluto, perché da quando era completamente sera l'artiglieria aveva smesso di sparare. Pochi istanti per vedere chiaro, tutto quello che doveva fare. I passi contati, i movimenti, l'attimo che avrebbe deciso tutto. Avanzava sempre più lentamente, ma la casa si avvicinava. Sopra di lui non udiva che uno stormire sommesso dai rami dei lecci mossi appena dall'aria, una notte che già sapeva di primavera. Il sibilar dell'oggetto fu breve, appena percettibile, come un insetto che gli ronzasse un istante accanto a un orecchio. La pallottola lo colpì sotto l'occhio destro. Sentì come la testa gli esplodesse e fece appena il tempo a vedere un'immagine. Lui sulla casa quando era già finita. Guardava da una finestra e vedeva tutta la radura fino ai primi dossi dove erano rimasti Furio e Miserti. Chissà perché aveva dimenticato quel particolare. Un guizzo di coscienza e finì. Strinse forte il mitra con la mano e non si mosse più. Aveva il naso piantato nella terra, ma non avvertiva più quello odore di casa che l'aveva colmato di una profonda, segreta felicità durante 111

tutta la giornata. I compagni avevano udito la fucilata troppo vicina. Stettero immobili in attesa. Passava il tempo, ma non accadeva nulla. E Agostino non tornava. Furio affacciò appena la testa alla sommità del dosso. La radura sembrava dormire. Ridiscese e bestemmì. Miserti disse:

— Scommetto che s'è fatto fregare —

Più tardi aggirarono la casa al largo e la raggiunsero dalla parte opposta. Scendendo come gatti per un tratto scoperto della scarpata. Ma i tedeschi non li videro. Furio volle andare a mettere l'esplosivo, nella cunetta del pollaio dove passavano le galline, quando non c'era la guerra, al tramonto per andare a dormire. Poi fuggirono. La miccia corta bruciò in un attimo e lo scoppio li sorprese a una decina di metri. Si buttarono per terra e Miserti impreccò:

— Miccia di merda! —

La radura s'illuminò come di giorno, poi precipitò nel buio scossa dall'esplosione. Tutta la casa franava rumorosamente. Il pietrisco cadeva sui loro corpi distesi ai piedi della scarpata. A Furio piaceva, anche se sentiva dolore dappertutto. Poi scoppiò a piangere. Risalirono con le ossa a pezzi e tornarono alle postazioni. Azione conclusa, tutto bene, no tutto bene, il soldato Furlara non è tornato alla base. Furio tutta la notte si rimproverò di non essersi fermato a cercare il corpo di Agostino. Lo trovarono il pomeriggio del giorno seguente, quando la linea si spostò per attestarsi sulla riva sud del torrente. Furio trovò la casetta di Agostino, disabitata. Per la settimana che stettero lì, ebbe quasi l'impressione d'essersi fermato a casa sua.

Renato Sitti

Un poeta translinguista

MITTELEUROPA *Poesia*

Bonaventura MENATO

Bonaventura Menato, Boni per gli amici, è già noto ai nostri lettori per traduzioni insquisibili dai più e notazioni acutissime. Ma, pur non ambendo al titolo di incommunicante «poeta sulla montagna», resta per lo più discreto e appartato in una sua linguistica mitteleuropa confutata nella sua stessa frequentazione, interrogata, inquisita, provocata nel suo antico e attuale tessuto di silenzi semantici. La miniantologia di Menato rimanda a noi le sue interrogazioni translinguistiche. Rispondiamo offrendo nuovi «modi di lettura»?

A CENA IN MITTELEUROPA

Azt írja az Odön New Yorkban él
Una meringa ancora, dolci signore?
hogy nehány **dollárért**
Küss-die-Hand! küss-die-Hand!
Párizsban biztos **milliomos** lett
Un cioccolato alla panna! Sachertorte!
Csak! **Mercedesszel** de **amerikai** az autója!
Lo strudel aveva sapore di Vienna
Que est-ce qu'on dit in Germany?
Jézusmária! on l'a vu pleurer Really he cried!
(Rozália hugocskám che caffè deboluccio stassera!)
Vienna, dicevo, aveva sapore
di apfelstrudel e di riesling.
A Vienna ci sono mille finestre.

Al Prater con quel vestito viola di crêpe
poi salta fuori che anche lui era di Pest e così

abbiamo conversato fino all'alba. Certo che
le albe d'una volta drágám! autre-chose tout-à-fait!

ignare, signore, ah! innocenti
testimoni dietro le lenti
di questa sera di dicembre,
affezionate clienti
di maisons de beauté seppellite
sotto ammuffite macerie non vostra
ormai è l'eco
di queste chiacchiere — il Comitato, in seduta ple-
[naria — mentre
il violino s'impenna nel suo assolo — nell'interesse
[delle masse —

e qui tutto si spegne
su una nota in falsetto.

Tutto si è spento. Chiamatemi
almeno per nome! compagno è chi divide
lo stesso pane, attenti all'etimologia.

Sognano vecchie luci d'Ungheria
le portinaie di Buda, e due fiorini di mancia
— altri tre per non vederci di notte —
e ostinate fiutano la scia
di un profumo francese

Vienna aveva sapore di sì,
di morte e di Riesling. Brillavano
mille alberelli di natale sulle tombe
del Sankt-Marxer Friedhof (**les amateurs
de musique ne manqueront pas d'aller
aux tombes des grands musiciens**):
tre candeline anche per Herr Müller
e per Wolfgang Amadeus (**c'est ici qu'il disparut
dans une fosse commune, âgé de trente-cinq ans**)

Violini e sepolcri e **nur du allein**
— non tu! non tu! —
wirst du die Stadt meiner Träumer sein

Fu così
che arrivai a Pest, un pomeriggio di neve,
e le catene reggevano ponti in volo
e il Danubio era un fruscio di ghiacci.



« La cocorna
1973 »
incisione
di Guelfo

Mia madre cantava al balcone
sul lungofiume, e era un tramonto d'aprile
Mio padre era salpato in Abissinia
su un vascello di carta

Oooh, bel Danuuubio bluù!

e adesso, figlio mio, dove sei tu?
Sono ai Giardini lungo il fiume, e mia madre
mi ha comprato un palloncino rosso.
Sono sul ponte delle Catene che si piega
sotto il peso dei carriarmati.
Sono sotto al Castello, presso un fanale a gas,
[e la principessa
dà una festa in onore dell'ussaro
dai bellissimi alamari, che è tornato stasera.

Tutto si è spento. Magda
piange sulla tovaglia, tra calze smagliate
guanti spaiati e luci spioventi, ancora un punch
e dice che la vita ormai è finita.
Ha i capelli delle foglie di un ottobre lontano.

Ha ombre di mare sotto gli occhi.
— Mandami del rimmel dall'Italia
e lacca per i miei capelli puttane
e libri gialli per dormire
Perché i mandorli di Agrigento erano in fiore.
perché a Siena c'erano incantevoli pittori,
perché così la vita ormai è finita.
Piange e si scioglie addosso nostalgie
di una patria perduta tra le pieghe
di broccato di secoli, magie
sotto cieli polacchi e transilvani
fitti d'Orse Maggiori e mezzelune

(Cenammo con potage di lenticchie, omelette
di noci e una bottiglia di seltz
Mentre
tra stucchi di un secolo non loro
sotto il grifo dell'aquila biteste
mangiavano i servi antichi, con antica
fame, le teste
chine sui cibi
degli antichi padroni)

— Tutti quei morti. Quei morti nostri. Voi
non sapete, coi vostri mandorli e le vostre pitture.
Coperti di sputi e di bandiere. Si trattava solo
di trascinarli piano piano fuori scena
perché non venissero a tirarci i piedi nel sonno
Mit tudod te? cosa sai tu? mit, mondd?

Io non so. Io non so. Io non so.
So che mia madre cantava al balcone
sul lungodanubio, e era il tramonto
So che mio padre era salpato
So che la principessa dà una festa stasera

— E' ritornato l'ussaro?
— Sì, è ritornato.

(30 novembre 1971)

IL VIAGGIO

**Steamer balançant ta mâtûre,
steamer balançant ta mâtûre!**

E' al completo l'equipaggio?
chiesi sul molo. E il vecchio
restò immobile a scrutare i gabbiani.

M'imbarco con un fascio di carte geografiche
e un binocolo da teatro. Ridono
dietro di me. Ah, c'est vous,
qui chantiez dans la coupole!

(Sono loro che parlano a me,
oppure io
che li riconosco? — i piccoli ospiti
accettanti, accettanti!
E ridono nascosti
dentro le rose del giardino
E soffiano piano
sulla barchetta di carta che scivola via
tra le ninfee della vasca muschiata
verso le alture del mare
« Siamo noi che pettiniamo le alghe
— no, più in fondo, non vedi?, più in fondo! —
« Siamo noi che tendiamo gli aquiloni di marzo!
— nooo! più in alto, più in altooo! —
« E svegliamo di colpo tutte assieme le cicale,
noi che abbiamo contato tutte le stelle cadenti
di tutte le morenti galassie
intorno al punto che immobile ruota
laggiù, laggiù, laggiù!
qui cioè, qui! — ssst! » e si sforzavano di non ridere
tenendosi in cerchio per mano)
La lista dei passeggeri comprende:
— una contessa giramondo,
reduce dal Carnevale di Rio
— un ammiraglio di Shangai col suo seguito
di geishe dai minuscoli piedi e di dame
russe braccate dai cosacchi, inebetite di

[rivoluzione
(tutti i mobili e i libri bruciamo, a San Pietro-

[burgo!)

- un industriale tessile made in Germany
col suo tasso di sconto, ostpolitik, fluttuazioni
di Borsa, l'embargo del cotone a Bombay e la
[partita
di golf con Mrs. Guinness (proprio quella
della birra good-for-you, proprio lei!)]
- uno specialista in trapianti
di organi interni (reni cuore e così via, così
[delicato!])
col suo dottor Schweitzer a tracolla,
prospetti di cliniche svedesi e transfert diretto
con Karlmarx edizione tascabile
- un ingegnere di ponti in Venezuela
e di arcate sopraccigliari
e di monumenti morali stratificati
almeno dalle Crociate in poi
- e poi quella dell'LSD, un trip
comprende? sì, come dire un viaggio
in quinta dimensione, non so, anche Einstein
con la teoria dell'espansione universale ha di-
[mostrato che

Questo viaggio questo viaggio questo viaggio

La ragazza tace e viaggia in acido.

L'ingegnere non ha più arcate morali da puntellare.

Lo specialista ha perso i contatti

col cuore la milza i polmoni e Karlmarx.

Herr Müller rotola giù per il prato avvinghiato a
[Mrs. Guinness

dietro introvabili palle da golf

schiacciate nel crollo dei diamanti a Johannesburg.

L'ammiraglio è deceduto per ferite al basso ventre a
[Shangai.

Le geishe si sono costituite in sindacato.

Le granduchesse hanno aperto una casa di mas-
[saggi, con balalaike

filodiffuse, per funzionari sovietici obesi.

Alla contessa hanno sparato per sbaglio
al Carnevale di Rio.

Non c'è più dove andare, niente asili
politici da chiedere, tutte le frontiere
chiuse, e ben vigilate.

A Roma, e a Rangoon, ci hanno frugato nelle tasche,

negato il visto d'uscita.

A Masa, Olga e Irina hanno formalmente interdetto di mettersi in viaggio per Mosca.

Insomma, il mondo si è chiuso. Con qualche pia-

[gnisteo. Ma,

per piacere, adesso non mettiamoci a discorrere

[della Luna,

o della Proxima Centauri.

Questo viaggio questo viaggio questo viaggio

Ho visto miliardi di pesci

volare sopra l'Himalaya

e avvolti nuotatore nel Gange oltre Benares.

e pallide vedove in forma di vacche gonfiate

struggersi sulle pire presso il tempio

di Kali, la terribile madre.

(E' stato visto persino, in sogno, un glande
scrivere l'Amleto. E un esercito di ormoni,
in riva all'Egeo, comporre l'Iliade e l'Odissea
E un cervello guidato da uno stomaco malato
folgorar per l'Europa e poi balzare, forse,
da Sant'Elena dritto dritto in cielo)

Oh, **non qui, non QUI!**

Allora, ditemi, DOVE?

oh, voix d'enfants chantant dans la coupole!

Ma **qui**, certo, ma **QUI!** — e risero forte

dentro la rosa — Lasciati solo accogliere!

ssst! vieni! lasciati solo accogliere!

Così sono stato incoronato

Imperatore delle Isole Felici

E ho avuto il mio scettro

di corallo e una conchiglia a tromba

per chiamare i venti a raccolta. Là,

intorno al punto

che immobile ruota.

Nella rosa.

(Oh, non la rosa non vista del giardino,
perché i bambini si nascondevano.

Non la rosa donata, recisa. Non quella,

neppure. Ma **nella** rosa,

non-fiore in forma di fiore)

Mi è stato detto: aspetta senza attesa.
Perché il futuro è qui, oppure
là: ora, una volta, SEMPRE.
Lasciati solo accogliere, mon enfant
chantant dans la coupole; mon enfant chantant,
mon enfant
dove sta scritta
la parola di fiamma
soltanto sulla porta
velata del cuore
IL NOME
segreto e tremendo.

(21 maggio - 21 dicembre 1972)

DA UN'ULTIMA VERSAGLIA

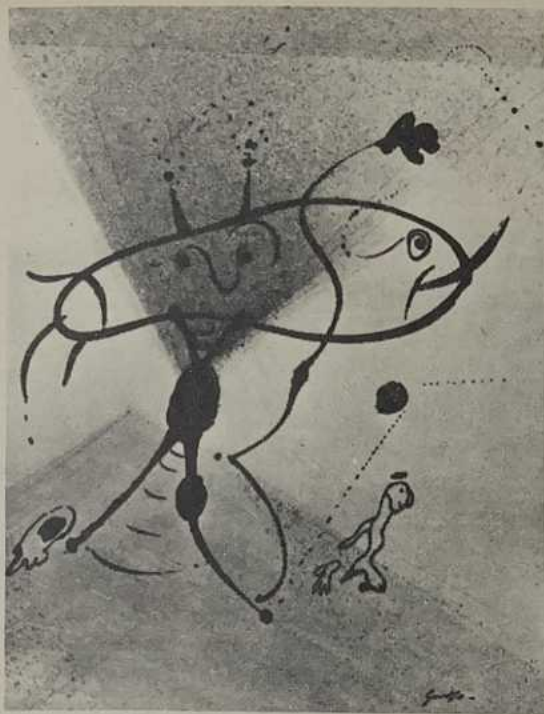
No, qui nessuno è il Principe Amleto,
anche se a volte c'è chi lo interpreta
e attende l'applauso al momento giusto
— essere o non essere? — e scorda così,
finito il monologo, semplicemente d'ESSERE.
Qui non siamo alla Reggia cosparsa di futuri ca-
[daveri]

(eppure dietro ogni tenda si cela,
sorridente, Polonio in scarpe da tennis),
ma tra apparenti corpi semoventi
su un prato all'inglese spruzzato
dalle girandole dell'acqua e accanto
c'è ancora da riempire la piscina (Ma non c'è
acqua. Non c'è acqua).

Perché

NON C'E' ACQUA

E sopra il prato dove abbaiano i cani
guardiani di affollate solitudini
non s'innalza, oh non s'innalza, il cielo
altissimo di Elsinore,
ma pesa la canicola di Roma
sulla festa di dialettica e humour
di un'ultima Versaglia con spaghetti
e girarrosto e mozziconi king-size.



« Perso-
naggio »
disegno
di Guelfo

Orazio non calca la scena stasera:
niente consolazioni da Wittemberga.

La rinsavita Ofelia ha già distribuito
i suoi fiori di carta, e le parti:
tu, per esempio, sarai il Buffone,
tu il cranio di Yorick, tu declamerai quel libretto
che il Principe tiene tra le mani.

Al trono, lo sappiamo in anticipo,
salirà Fortebraccio. Nessuno
intitolerà una piazza al nome di Laerte.
Il Re e la Regina, vittime d'un complotto, di una
[faida

in famiglia, avranno il posto assicurato
sull'albero genealogico e nell'Almanacco di Gotha.

Danimarca, Danimarca, marcito
regno della preistoria, castello di carte,
tuo non è il Regno, tuo non è
non è IL REGNO!

Perché
non crolleranno i muri
d'invetribile materia, le barricate resteranno
misteriose e lo Spettro
non impartirà più disposizioni.

Altra sarà la scena. **Après nous,**
le déluge, in un fruscio di sari e saròg
— Oh, neanche tutti i profumi d'Arabia!

Anche questo fondale verrà arrotolato
e messo via. **Vanitatum**
vanitas Deserta
è la platea. Togli il cerone
e la pelle è maschera (— Oh, neanche tutti
i profumi d'Arabia! —)

Tu, trastullo
di raffinata plebe, tu che brandisci
una spada di latta e porgi orecchio
al dolce veleno dell'applauso, tu **dramatis**
persona Tu che del niente
ne sai più dei morti
Tu maschera
solo.

(27 settembre 1971)

IN MEMORIA DI DOROTHY,

morta suicida nel 1962 o 61
col suo bambino di anni otto
e i suoi tre gatti,
trovata dopo forse sei mesi
perché un vicino s'era lamentato
che nell'appartamento vuoto
di quella straniera un po' strana
doveva esserci una fuga di gas.

C'è il ronzio di un moscone contro il vetro.
E noi sfogliamo rose appena sfatte
posando con precauzione sul tavolo la tazza di
[porcellana,
attenti che la cenere si posi nel posacenere

e le gambe si accavallino al momento giusto,
quello che sarebbe, o **potrebbe** essere, il momento
di una **possibile** verità.

Ci sono tarli che rodono tele di Maestri irripetibili.
E noi abbiamo le formiche nei piedi dopo tutto quel
[camminare
dal Louvre alla Tate Gallery al Kunsthistorisches al
[museo di Boston
dove non andremo mai, perché le riproduzioni per-
[fette costano molto meno
di un'andata-ritorno anche charter, e anche i Maestri
sono ripetibili Eppure
eccoci ad Amsterdam, lungo i canali, a valutare
una prostituta in vetrina, nelle ore dei saldi,
eccoci a perderci nella luce di Rembrandt
che accende la polvere morta del Rijksmuseum.

Eccoci tra la folla che vomita ai crocicchi
negli ingorghi del mezzogiorno deserto
Eccoci ai funerali di prima classe
con cavalli impennacchiati e becchini in redingote
con cadaveri imbellettati dentro bare di plexiglas
Eppure
ci sono icebergs alla deriva nei tropici
e grappoli di datteri sulle palme di Groen-landia
(la Terra-Verde!
ehi! verde

verde!

VERDEEE!)

Abbiamo paura della paura
se nella notte stridono le gomme sull'asfalto
o un clacson suona a lungo perché è scattato il segnale
[d'allarme
contro la violazione della privata proprietà d'un utensile
— no, contro la profanazione del feticcio che ci protegge
(comodo abitacolo, rifiniture extralusso, vinilpelle più vera
di vera pelle, ha anche l'odore) —
Oh, ma c'è il Verde Paradiso dell'infanzia
nel buio milleocchi!
Leggiamo Proust, allora, a patto de ne rien chercher,
e inzuppiamo — se siamo astuti a trovarla in una pasticceria 123

d'altri tempi, con tutti i suoi mogani e le sue vaniglie —
inzuppiano pure una madeleine in una tazza di tè.

S'è uccisa una donna — certo, certo, una squilibrata —
troppo sola, abbandonata chissà da chi, un ex-marito pare
sparito in Africa sicuro un avventuriero
aveva tre gatti il bambino si chiamava Daniel
non Daniël Déniel

ipersensibile troppo maturo per la sua età
non parlava italiano eppure era intelligente frequentava
la Scuola Americana lei lo portava al Cimitero degli Inglesi
sa come sono questi nordici a vedere la tomba di certi poeti
(Byron? no quello è morto in mare il corpo neanche s'è
[trovato

Come quello di Mozart appunto)
Eppure eppure! coi tranquillanti le cliniche d'oggi (soldi
oh soldi ne aveva sa!) e là psicanalisi che ormai mah!
[a Londra

tre anni in cura il migliore nel suo campo
Anche se non c'è da giurarci a occhi chiusi. Certo Freud
ha scoperto che per esempio l'incesto. Niente di scandaloso
insomma e le nevrosi ormai tutti. Da questo però poi
poi?

e noi?

e noi, **pobres hijos de dios?**

salire sulle barricate?

pregare dio che ci faccia il piacere
di esistere?

Calma.

Inspirare ed espirare
profondamente.

TENDERE A UN RITMO.

e, almeno,

**non sporgere denuncia
alle Autorità Competenti.**

(18 maggio 1971)

TRE DOMANDE AI SOCIOLOGI DELL'ALIENAZIONE

Se intorno a noi solo la strage vive,
conosceremo il colore della rosa
macchiata di sangue?
Se la mano non tende
Se intorno a noi solo la strage vive,
conosceremo il colore della rosa
macchiata di sangue?
l'arco che scocca le sue frecce d'aria,
sarà un punto **geometrico** il bersaglio?
Il ronzo delle fabbriche (miele
per sconosciute celle, cieco ricercare
intorno intorno al polline dei fiori)
non servirà che a copule d'oziose
api-regine?

(giugno 1965)

Autoritratto

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

Corrado CAGLI

Luigi MONTANARINI

Bruno CARUSO

Giuseppe MAZZULLO

Giulio TURCATO

Carlo LEVI

Ugo ATTARDI

Pino REGGIANI

Sante MONACHESI

Marcello AVENALI

Pericle FAZZINI

Ennio CALABRIA

*Un cineasta racconta
e anticipa da:*

SMITH a KIOTO

di Vincenzo CERAMI

Vincenzo Cerami è un cineasta o un narratore? Che inattuale domanda. Ma la risposta all'inevitabile interrogativo sta già in questo riproporne l'incongruità. Cerami è soggettista, sceneggiatore aiuto-regista, regista etc. e dunque narratore per immagini e suoni così come narratore per un altro tipo di immagini e suoni mentali, e verbali diciamo (come se quegli altri...). Comunque, inter(in)disciplinas vivimur, e c'è chi propone di chiamarci «operatori culturali» e non più scrittori o cineasti o teleasti o... Tanto, le professioni si confondono sempre, più nell'industria della cultura così da la cultura dell'industria deve rompere le maglie, unificandosi. L'importante sta nelle conseguenze, nei modi produttivi di raccontarsi o di inenarrarsi. Questo, intanto, è un brano di romanzo che potrebbe facilmente sceneggiarsi e ritradursi in prosa di coscienza o in macchina da prosa di... È il lettore-autore che decide: qui deve scegliere tra il gioco dell'immaginazione della realtà, la realtà di questo gioco, l'immaginazione del gioco. È tutto vero. L'infalsimiglianza è reale...

Era la seconda volta che il suo lavoro lo portava a Kioto. Gli era rimasto un ricordo molto piacevole. Smith aveva una quarantina d'anni, era robusto e di aspetto severo: agile, sportivo, vivace.

Appena giunto all'aeroporto non ebbe alcuna esitazione: — Imperial Hotel — ordinò al tassista.

La stanza che gli avevano dato non gli dispiaceva: una camera abbastanza grande, una finestra ampia, una discreta sala da bagno.

Posò la valigia sul letto, l'aprì. Appese tutta la sua roba sgualcita dentro l'armadio, aprì senza una precisa ragione tutti i cassettini che vide in giro, sfogliò il menu e l'elenco dei servizi dell'albergo. Alla fine alzò la cornetta del telefono e parlò con il centralino:

— Girl Massage, please.

— Per che ora, signore? — domandò la vocetta del centralino.

— Subito, se possibile — rispose immediatamente Smith.

— La richiamerò per la conferma, signore - concluse la ragazza.

Smith sentì il bisogno di fumare una sigaretta.

— Si chiamano girl — pensò — ma spesso ti capitano delle vecchie rachitiche alte mezzo metro. E' come alla roulette: ti può andare bene oppure male. Comunque, nella peggiore delle ipotesi, quello che ottieni è un bel massaggio per tre dollari, fatto da mani esperte e leggere.

Suonò il telefono. Non finì il primo squillo che già Smith aveva la cornetta appoggiata all'orecchio.

— D'accordo, signore — disse la voce della centralinista — ma c'è da aspettare un pochino.

— Aspetterò - rispose senza esitare Smith. E chiuse.

Accese un'altra sigaretta mentre la prima era ancora intatta nel portacenere.

Andò, quasi spinto da una forza automatica, nella stanza da bagno: si studiò il viso, gli occhi, si guardò i denti. Non c'era male, nonostante il lungo viaggio.

Tornato in camera da letto, si tolse la giacca, la camicia, i pantaloni, le scarpe, i calzini e gli slip. Rimase nudo.

Raccolse i suoi abiti, li ordinò e li appese nell'armadio.

Ritornò nel bagno, afferrò l'asciugamano e se lo attor-

cigliò attorno alla vita: era troppo grande, strisciava per terra.

Ne prese un altro più piccolo e per agganciarselo dovette tenere il fiato un po' sospeso. Quell'asciugamano gli andava benissimo. Provò due o tre volte a buttar fuori il fiato e ogni volta l'asciugamano cadde a terra.

— Perfetto - pensò.

Si avvicinò allo specchio grande, si guardò bene dalla testa ai piedi e rifecce l'esperimento: vide slacciarsi l'asciugamano intorno alla vita e cadergli ai piedi.

Sentiva il bisogno di fumare ancora, ma riuscì a trattenersi: si era accorto di avere la bocca amara, si avvicinò al water e vi sputò dentro.

Aprì il rubinetto della vasca e l'acqua incominciò a scorrere velocemente. Ne saggì con il polso la temperatura, manovrò con le due manopole, quella rossa e quella azzurra, fino a quando riuscì ad ottenere il giusto calore, quello che tendeva più al freddo che al caldo.

— Troppo caldo — pensò — fa afflosciare le membra. E' meglio piuttosto tiepido.

Afferrò le sigarette da sopra la mensola dello specchio, le poggiò sul bordo della vasca e si immerse fino al collo nell'acqua.

— Chi è? — stava immaginando Smith, mentre si insaponava — Massaggio, signore! Una vocina d'angelo, un tono timido, un accento esotico. Vado alla porta, la apro e subito mi allontanano, senza neanche guardarla in faccia. Questo servirà a metterla subito a suo agio; penserà che sono un signore che di massaggi ne deve avere fatti tanti e che non sta lì a studiarsela bene bene per chissà quali scopi. Dovrà avere l'impressione, insomma, che sono un tipo che bada all'essenziale. Questa sarà la prima, sommaria idea che avrà di me: e il primjssimo ghiaccio sarà rotto così. Ma con la stessa sicurezza e con la stessa autorità farò ben notare alla ragazza che chiudo a chiave la porta. Questo gesto la confonderà un pò e metterà in moto quel meccanismo di pensieri sul quale si fonderanno tutte le mie successive manovre. S'insospettirà, ma si preparerà anche psicologicamente alle improvvise sorprese che seguiranno. Dovrò sempre prenderla alla sprovvista, questo il segreto. Cosa penserà dopo che mi avrà visto chiudere a chiave la porta? Avrà un piccolo conflitto: è un signore serio, come sembravo,

che non guarda le gambe alla massaggiatrice? Forse nello albergo ho degli amici che potrebbero venirmi a disturbare. Oppure è un tipo di cui non aver fiducia, un tipo da tenere subito alla larga? Sarò io che, tempestivamente, le risolverò il conflitto. Dirò: « Facciamo sveltì, per favore, che ho un impegno importante... ». Ecco che, dentro di sé, la ragazza tirerà un profondo sospiro: in fondo non aveva nessun diritto di pensare male di una persona tanto per bene: di una persona — questo è importante — che poteva essere un'altra e invece non lo è... di una persona che, non essendo un'altra, merita tutta la sua simpatia. Entrerà nella stanza senza esitare e quell'attimo di perplessità si trasformerà in una leggera, euforica simpatia per me. Tirerà fuori dalla tasca del grembiule la scatola del borotalco e, con un sorrisino timido, mi farà segno di sdraiarmi sul letto.

Smith si insaponò il corpo con molta cura. Quando ebbe finito di risciacquarsi allungò una mano verso il pacchetto delle sigarette.

— Io, mi sdraio sul letto — continuò a pensare — facendo bene attenzione a non farmi scivolare l'asciugamano che ho stretto intorno alla vita. E lei dovrà notare bene questo mio gesto di discrezione e forse anche di timidezza. Mi draio a pancia sotto sul letto. La ragazza incomincerà a lavorare intorno ai muscoli del collo, dopo averci sparso sopra un po' di borotalco. Io fingerò di illanguidirmi e di addormentarmi. Da questo momento la ragazza lavorerà tranquillamente, pensando ai fatti suoi, al suo ragazzo o a chissà chi. Tutto normale. Ma dopo poco tempo darò segno di essere disturbato dalla luce della finestra. Senza dire una parola mi alzerò bruscamente e andrò a chiudere le tende. Poi, nel ritornare sul letto, l'asciugamano si scioglierà. Ma io lo riafferrerò in tempo e me lo riaggiusterò alla meglio, senza annodarlo. Bene, vediamo com'è la situazione. Lei è entrata. Ha visto un uomo di quarant'anni, quindi ancora giovane. Ha notato che non l'ho neppure guardata in faccia. Ha pensato che sono un uomo di mondo, che probabilmente ha in testa chissà quali importanti problemi. Ma ha visto che ho chiuso la porta. Questo le ha un pò sbilanciato le prime impressioni, ma poi ha ridimensionato tutto quando le ho detto di avere fretta. In fondo le ho scongiurato un misterioso pericolo, le ho dissolto quella incomprensibile pau- 129

ra che tutti hanno di fronte alle cose ignote — e io mi presentavo come un ignoto. Quindi sono una persona amica, uno che merita simpatia, uno che, almeno, non le vuole male. Inizia il massaggio. Mi addormento. Per lei non ci sono più dubbi: farà il suo lavoro in attesa di prendersi quei quattro soldi che le spettano alla fine. Ma che succede ora? Vado a chiudere le tende e ad immergere così la camera nella penombra. E' vero: per uno che vuole dormire la luce può infastidire, soprattutto per quegli uomini d'affari che, quando possono, cercano di riposare, che non perdono nessuna occasione per poter dormire e rilassarsi. Ma cosa significa l'asciugamano slacciato e rimesso alla meno peggio intorno alla vita? Forse niente. forse si è trattato di un caso. Comunque ora sembro dormire. E' su questi suoi dubbi che si regge tutta la meccanica delle manovre. Ecco quello che farò: farò finta di dormire, di dormire profondamente.

Smith uscì dalla vasca e si coprì subito con l'asciugamano grande. Si strofinò le braccia e il torace e intanto notò che i suoi occhi si erano schiariti, erano ritornati limpidi.

Quando rientrò nella camera, attorno alla vita aveva l'asciugamano piccolo. Guardò l'orologio sul comodino e si sdraiò sul letto.

— Lei, col massaggio — riprese a pensare — scenderà giù, giù. Sulle reni dovrà fare forza, costringendo il mio corpo a muoversi, ad ondeggiare. L'asciugamano scivolerà lentamente via e, se è il caso, aiuterò la manovra con movimenti involontari, i movimenti incoscienti del sonno. Quando l'asciugamano cadrà per terra, la ragazza lo raccoglierà con naturalezza e lo poggerà come potrà sul mio sedere nudo: non proverà a svegliarmi per farmelo agganciare bene. Deciderà solo di fare attenzione che la cosa non si ripeta. Ma la cosa si ripeterà perché, girando la testa dall'altra parte, farò un movimento piuttosto vistoso. L'asciugamano cadrà un'altra volta. Lei lo prenderà di nuovo e lo rimetterà a posto ancora una volta, ma io finirò di essere seccato: afferrerò con energia quello stupido ingombro e lo farò volare lontano. E qui siamo al punto culmine dell'operazione, il punto più importante. La ragazza non potrà reagire immediatamente perché costretta a riordinare le idee. Quello che certamente non
130 farà sarà di andare subito a raccogliere l'asciugamano. Ma

non saprà che, non facendolo subito, non potrà più farlo; non saprà che per non averlo fatto sarà costretta a imboccare una stradina che la condurrà proprio fin dove vorrò io. Non avrà motivi sufficienti per sospettare una mia malafede, così come non avrà motivi sufficienti per credere alla mia buona fede. Un equilibrio perfetto. Un equilibrio che la immobilizzerà, che comunque non le permetterà di andare subito a raccogliere l'asciugamano volato lontano. E mentre massaggerà si porrà proprio questo interrogativo: la porta chiusa a chiave, le tende accostate, l'asciugamano slacciato, l'asciugamano volato via... Cosa voglio? Oppure: non l'ho guardata in faccia, non so neanche come è fatta, avevo fretta, dormo. Forse non voglio niente! Allora solo da questo momento, incomincerà ad avere qualche curiosità per il mio corpo. Lo guarderà veramente solo ora per la prima volta. E intanto starà massaggiando il retro delle cosce. La penombra, la porta chiusa... Noterà che sono un bell'uomo, forte, ben fatto. Per un momento, ma solo per un momento, senza porsi il perché della domanda, chiederà a sé stessa se poi mi rivedrà ancora. Forse mai più. Ma cosa farà? Niente. Non farà niente: continuerà il suo lavoro con apparente normalità. Non farà niente e questo sarà il risultato più grosso che otterrò. Secondo i piani dovrà continuare il suo massaggio. Ma cosa è cambiato? Io sono lì, nudo, sotto le sue mani che presto dovranno rivelare qualche incertezza nei movimenti.

Smith guardò di nuovo l'orologio, si attaccò alla bottiglia dell'acqua e mandò giù tre, quattro grandi sorsi.

— L'altro grosso risultato l'otterrò adesso — continuò a pensare Smith, mentre riponeva sul comodino la bottiglia dell'acqua — quando sarà arrivata alle caviglie. La situazione: non ha raccolto l'asciugamano e per farlo ora è troppo tardi, darebbe l'impressione di un gesto senza senso, quasi isterico. Lei lo vede: l'asciugamano è lì per terra. Lavora sulle caviglie e soltanto adesso le si pone un grosso problema: dopo le caviglie il suo lavoro, nella parte posteriore, è finito e dovrà ora incominciare a lavorare in quella anteriore. Ma come chiedermi di voltarmi se sono completamente nudo? La ragazza lavorerà sulle caviglie un poco più del necessario, perché dovrà prendere una decisione, il coraggio di dirmi qualcosa, qualcosa, comunque, che non rischi di sbilanciare quell'equilibrio di

dati che si è formato nella sua testa; qualcosa che non smuoverà le acque. La ragazza non potrà avere che una scelta, la più semplice: andrà a raccogliere l'asciugamano e poi mi chiederà di girarmi e mi coprirà subito il sesso. Lei andrà a raccogliere l'asciugamano e quando sarà tornata accanto a me, cercherà piano piano di svegliarmi. A questo punto io sarò come sordo. Allora mi spingerà per farmi voltare da solo durante il sonno, senza svegliarmi con le parole. Io, invece, mi sveglierò di colpo, aprirò un attimo gli occhi e le sorriderò molto, molto dolcemente.

Lei non potrà che rispondere al mio sorriso e mi chiederà di voltarmi, con aria tranquilla, rassicurata. Io mi volterò richiudendo gli occhi, nel sonno. La ragazza poserà l'asciugamano sul ventre e incomincerà a lavorare sotto le orecchie, lungo il collo. La sua bocca sarà a un palmo dalla mia. Io, allora, incomincerò a sospirare impercettibilmente. La ragazza capirà che sto per eccitarmi. Avrà un gesto istintivo di difesa: abbandonerà subito il collo per attaccare le braccia. L'unica cosa che mi resterà da fare sarà solo quella di eccitarmi davvero. Il resto, ormai, avverrà automaticamente, come nel finale di un gioco di scacchi. Dunque, io sono lì, sul letto, pancia all'aria. L'asciugamano è posato sul sesso. La ragazza è tesa, non le manca molto per finire e non vede l'ora di andarsene, di porre fine a quella situazione ingombrante. Si accorge della mia eccitazione: « Accidenti — si dirà — se avessi subito raccolto l'asciugamano se gli avessi fatto capire subito che non c'era niente da fare, non mi troverei ora in questa situazione... ». Ha le idee confuse: la porta chiusa, la penombra, non mi vedrà più per l'avvenire. Forse è anche un po' eccitata. Comunque, qualsiasi cosa sentirà dentro di sé, colpe o no, sarà presa in una trappola. Io le lascerò udire qualche sospiro e intanto lei starà massaggiando lo stomaco e la pancia, sempre più confusa. Io non resisterò oltre e, di colpo, getterò ancora lontano l'asciugamano. Ma questa volta non sarà presa alla sprovvista. Vedrà lì, accanto alle sue mani il mio sesso, duro come un pezzo di legno. Nella testa non troverà più spazio, né tempo per prendere una decisione drastica: continuerà per qualche momento ancora il massaggio, quasi per inerzia, in attesa che succeda qualcosa e che lei stessa prenda una decisione risolutiva. Ma prima che il suo cer-

vello trovi una soluzione, gliela offrirò io, pronta. Tempestiva arriverà la mia mano a spingere la sua verso il sesso vigoroso e a farglielo stringere forte. Non avrà nessuna altra scelta. Sentirà questa mia iniziativa, in fondo, come liberatrice: non dovrà più pensare, ma solo agire. Avrà, di colpo, ritrovato un perfetto equilibrio di pensieri. Non le resterà che concentrarsi in quest'ultima operazione e portarla a termine bene e al più presto. Ed eccola lì, mentre con una mano massaggia lentamente il sesso, con l'altra farà dolcemente roteare i testicoli fino a quando un rivolo di sperma non scivolerà giù, lungo il dorso della sua mano.

Smith, meccanicamente, allungò il braccio verso il comodino, raccolse il pacchetto delle sigarette e i fiammiferi. Fece appena in tempo ad accendersi la sigaretta: udì qualcuno bussare leggermente. Smith spese subito la sigaretta e andò verso la porta.

— Chi è? - domandò con voce sicura.

— Massaggio, Signore - rispose una vocina d'angelo con tono timido, con un accento esotico.

Smith aprì e, guardando il pavimento, fece entrare la ragazza: una fanciulla dagli occhietti lucidi.

L'uomo richiuse alle spalle di lei la porta e fece girare due volte la chiave. La ragazza ebbe un attimo di smarrimento.

— Facciamo sveltì, per favore, che ho un impegno importante - disse Smith alla ragazza senza guardarla in faccia ed entrando sicuro nella camera da letto. La ragazza lo seguì e quando fu dentro prese dalla tasca del grembiule una boccetta di plastica che conteneva il borotalco.

Smith si sdraiò sul letto a faccia sotto, tenendo bene stretto alla vita l'asciugamano. La ragazza si accostò a lui e sparse borotalco sulla nuca. Depose la boccetta sul comodino e incominciò subito a massaggiarlo sul collo. L'uomo chiuse gli occhi, s'illanguidì e presto si addormentò. La ragazza massaggiò con molta perizia, delicatamente. Ma i suoi occhi erano assenti, deconcentrati: la sua mente era lontana.

Smith voltò più volte il viso dalla parte della finestra, ma fu costretto a riportarlo sempre nella posizione di prima perché disturbato dalla luce. Aveva sonno, ma quel- 133

la luce non gli permetteva di dormire tranquillo. Allora si alzò di colpo e andò a chiudere le tende. La ragazza attese che ritornasse. Smith ritornò subito ma, proprio quando stava per ricorricarsi di nuovo, l'asciugamano si slacciò e stava per scivolargli giù. Prontamente l'uomo lo raccolse. Poi, senza stare lì ad annodarselo di nuovo, se lo aggiustò appena e ripiombò sul letto per riprendere a dormire. La ragazza, dopo un attimo di esitazione, riprese a massaggiare. Lo vide dormire profondamente e cercò di continuare senza troppo disturbarlo, alleggerendo il tono del massaggio. Lavorò lungo la schiena, facendo forza soprattutto negli spazi tra le vertebre. Sparse ancora borotalco e sveltì i movimenti lungo le costole.

Arrivò in fondo alla schiena. Incominciò a fare pressione sulla spina dorsale premendola ripetutamente. L'asciugamano, durante la manovra, scivolò via piano piano. Poi un movimento di Smith, fatto durante il sonno, fece precipitare l'asciugamano giù dal letto. La ragazza lo raccolse e lo poggiò ancora sul sedere dell'uomo. Continuò a lavorare intorno ai fianchi e sul fondo della schiena. Smith dormiva profondamente. Un altro leggero movimento e l'asciugamano giù un'altra volta. La ragazza si chinò ancora a raccogliarlo e lo ripose nello stesso posto. Ma arrivò la mano di Smith che lo afferrò e lo gettò lontano. L'uomo ebbe un mezzo sbuffo di noia e ricadde subito nel suo sonno. La ragazza s'intimorì e arrossì un pochino. Continuò a massaggiare con molto zelo. Ora poteva lavorare senza la preoccupazione dell'asciugamano e con maggiore agilità. Poggiò i polsi delle mani sulle natiche del cliente e premette con forza accompagnando la pressione con leggeri movimenti rotatori. Passò ben presto a massaggiare il retro delle cosce: sparse prima il borotalco, posò la boccetta e incominciò delicatamente. Le mani della ragazza si muovevano, mentre il suo sguardo percorreva quel corpo ben fatto, forte.

Dopo aver riscaldato i muscoli delle cosce, diede il via al vero e proprio massaggio: energico, incessante.

Smith dormiva profondamente e neanche le strette più aspre lo svegliarono.

La ragazza lavorò per tutta la lunghezza delle gambe e ora era intenta ad agire sulle caviglie: con i pollici premeva la carne intorno ai tendini e sul tallone, prima di

un piede e poi dell'altro. Ripeté l'operazione due volte e, ogni tanto lanciava uno sguardo veloce verso il viso di Smith, forse per vedere se era il caso di svegliarlo. Lavorò molto sulle caviglie. Gettò un'occhiata all'asciugamano che giaceva al centro della camera, poi, dopo un'ultima frizione ai piedi, andò a raccogliarlo e si avvicinò al volto dell'uomo. Lo guardò prima di poggiargli le mani sul fianco come a volerlo far voltare. Smith aprì di colpo gli occhi assonnati, guardò la ragazza per la prima volta in faccia e sorrise con dolcezza. Richiuse subito gli occhi e si voltò. La ragazza, fissandolo, poggiò l'asciugamano sulla pancia di Smith.

Afferrò di nuovo il recipiente del borotalco e ne sparse un poco sulla gola dell'uomo. Posò la boccetta, accarezzò il collo di lui con tutte due le mani per espandere bene la polvere sulla pelle. Portò le mani dietro la nuca di Smith e, con i pollici, incominciò a massaggiarlo dietro le orecchie, sulle tempie e sulle mascelle. Il viso della ragazza era vicinissimo a quello dell'uomo. Lei teneva gli occhi fissi nel vuoto, tutta presa dal massaggio.

Smith mosse appena il capo, mandando un piccolo sospiro di piacere. Le sue labbra sfiorarono la mano della ragazza. Questa finì presto col collo e passò al braccio. Lo sollevò, appoggiò la mano di lui sulla sua spalla e incominciò con i muscoli dell'avambraccio.

Smith sembrava, ora, in dormiveglia: non pareva più rilassato e abbandonato com'era stato fino a quel momento.

La ragazza lavorò le braccia abbastanza velocemente. Incominciò il torace, appoggiandosi di peso sullo sterno. Afferrò i pettorali e li massaggiò con vigore. Passò le dita veloci lungo i muscoli intercostali.

Smith incominciò a fremere e a serrare gli occhi di tanto in tanto. La ragazza lavorava sul ventre dolcemente, accompagnando il verso dei muscoli. Appariva confusa e un pò nervosa. Si accorse che Smith era eccitato e allora accelerò il massaggio per portarlo a compimento al più presto. Ma, d'improvviso, la mano di Smith afferrò l'asciugamano e lo fece volare ancora una volta verso il centro della stanza. La ragazza perse il controllo delle mani, sembrò inebetita: continuò a massaggiare meccanicamente e intanto il fiato le si era ingrossato un poco. Accanto 135

alle sue mani vide il sesso turgido di Smith. Massaggiò intorno ad esso e quando fu sul punto di passare alle gambe, le sue mani furono raggiunte da quelle di Smith. La ragazza lasciò che l'uomo gliele spingesse intorno al sesso.

La ragazza perse come di colpo ogni esitazione e, con gesti sicuri, calmi ma col fiato un pò teso, afferrò il sesso con una mano e con l'altra raccolse nel palmo i testicoli. Tutta concentrata incominciò a massaggiare lentamente il sesso e a far roteare contemporaneamente i testicoli, fino a quando un rivolo di sperma scivolò giù, lungo il dorso della sua mano.

Vincenzo Cerami

Una prima
fra le prime
CONTROPROPOSTE
LETTERARIE
da noi sollecitate

ASIMMETRIA

di ENRICO MARCHETTI

Alla nostra « Proposta per proposte — letterarie-saggistiche-poetiche — di nuovi autori », apparsa « editoriale » sul numero 20, (una « modesta proposta » di tipo swiftiano tesa a verifalsificare o a falsiverificare le risposte possibili ancora, le reazioni agite e controagite: un modo di consultare i tempi e i sub-tempi contemporanei) cominciano ad aderire lettori-autori da vicino e da lontano. E cominciamo a pubblicare, come da impegno. Per documentare e suffragare e interrogare dentro le nuove testure.

Dunque, ecco Enrico Marchetti, che da Via Valli 103 - 41030 Quarantoli - Modena, ci scrive:

« Sono un giovane poeta e raccogliendo l'invito della vostra rivista, vi invio la mia inedita proposta-intervento (Asimmetria) perché la vagliate e, se è il caso, la pubblicate... Fiducioso nell'obiettività del vostro giudizio... ».

E noi obiettivamente giudiziosi sulla « fiducia », vagliata (la) proposta-intervento, pubblichiamo. Anche se « il giovane poeta » si firma « catastalmente » e dimentica la erre di « proprio » nella dattiloscrittura, è un « lettore-autore » più che provveduto di sensi e di sensificanti sottosegnificando forse mimési ricevute. Troppo sapiente? Troppa furberia letteraria? Il « vero poeta contemporaneo » è sapevole del con che manca alla consapevolezza dei « dieci anni dopo » l'ultima disperazione avanguardistica? La risposta alle altre risposte...

C. S.

Post-presupposti

Anno 1973: urgente bisogno di verifica, teorica e fisica, delle poetiche novissime; soprattutto occorre valutare ed inserire le esperienze del Gruppo 63 in un quadro storico appropriato e significativo. Questo non per rinnegare il lavoro svolto dal Gruppo 63, ma per poter trovare, recuperando alcuni temi e tralasciandone altri, una via d'uscita all'attuale staticismo, una strada reale non miraggio non scia d'entusiasmo.

Non è il caso di parlare di falsi problemi quali contenuto, realismo... questi problemi, anzi non-problemi, hanno solo il potere di ingarbugliare oltre il possibile il filo poetico.

Voglio subito entrare nel merito della proposta-intervento: qual'è il significato di questa asimmetria, quali i suoi presupposti?

Asimmetria è la proposta, è l'intervento sul terreno della poesia, di una poesia che è sempre più consapevole della sua natura storica, dello stravolgimento linguistico dei significanti in significati, dell'inesorabile necessità di abbattere ogni torre d'avorio.

Il dovere contestare lo strumento linguistico servendosi dello stesso ha portato spesso le nostre avanguardie su un terreno incolto e minato, dove l'entusiasmo di fare cose nuove si è mal amalgamato con le necessità poetiche dando

Nel momento in cui si doveva intervenire nel rapporto convenuto e elusivo tra significante e significato, ho allargato in immagini surreali e allungato in forme allucinate la mia invenzione poetica. Con questa necessaria operazione ho contestato sistematicamente e dall'interno lo strumento linguistico.

Inoltre, perché sono convinto che carattere distintivo di un vero poeta contemporaneo sia l'esser calato nella situazione, ho ritenuto opportuno riflettere tramite la mia poesia « l'uomo agito dalle cose »; è una poesia patologicamente alienata, senza possibilità di essere riscattata da parte dei suoi personaggi; ma, in questo riaccartocciarsi a vivere intensamente la propria alienazione, c'è presente la possibilità di riscatto, nelle mani rigeneratrici del lettore. Questa infatti è una poesia che, provocando l'intervento del lettore, spinge oltre i propri inevitabili limiti: le cose che hanno ispirato le sue parole inducono il senso di altre cose e di altre parole.

E. M.

ASIMMETRIA

La posizione asimmetrica rende Alfredo tetro e comico-
satirico Le zampine fluide provocano il riflusso
Formiche incalzano al piano superiore I pensieri involuti
pennellate reticoli occhi incestuosi mani d'argilla
sospesi a una visione antropomorfa Ora è nell'aria la sabbia
e dal balcone la pelle del viso è terra Gesti pensati
da situazioni scarse scolpite nel gesso l'impronta
Respiriamo intorno a una sigaretta Inutile pensare idee
programmate incartate meglio giocare La cicogna porta
lo spumante allargo allungo frammenti vitali
Chi l'ha inseguita? Dov'è?
una nave senza radici si perde nella mia individualità
I suoi capelli ricoprono il letto Troppo buio
per dipingere la trasparenza

La stanza muove i suoi quadri ((di nuovo l'esattore
entra due volte il postino Il canto vibra amplificato
s'arresta davanti alle labbra « Alfredo, siediti! »

manovra scombinata Lei ricava conchiglie paraffina sospetti
e tu scrivi le radici s'allungano l'immagine cresce
aderente alle pareti La sedia precipita Lei ricava
conchiglie paraffina sospetti per comunicare regola
il tamburo la provetta la dieta Nel profondo avversione
il rossore (inoffensivo, tu scrivi

L'opportunità di un impulso in comune l'applicazione di
certe norme Era l'inizio di un lungo processo Lei
irraggiungibile diversa un getto di mare rosso addormentato
Dopo la sedimentazione impulsi nervosi riflettono
la presenza di calore Lei impasto trasparente ragionevole
perfettamente elastica per sua iniziativa
Alfredo legato a una visione antropomorfa

Alfredo si abituerà a incollare il vetro sui rami a
lucidare bende graffiature pori a impastare la muffa
per un bicchiere di latte a servire accompagnare asciugare
Finge occhi spauriti e il monocolo sanguigno le sopracciglia
avide nasconde in una cassetta (((ritagli di pensieri
inalberati Il problema si dissolve per inerzia anche il
cervello comincia ad arrendersi In cima alle dita la nuca
satura prende il mare Si abituerà alle metamorfosi ai
pigiami di lino alla ruggine per bene ai polipi di terra
in cima alle dita

L'aria brucia l'impasto batteri provocazioni ruderi spegne
la sigaretta Un'occasione da deteriorare con non meno
fantasia Le proporzioni un lager La sintesi affilata
che protegge dagli urti le schegge Un getto di mare rosso
addormentato ((cammina dove vuoi Incontrando larghe simpatie
nelle barche ((Ci sono ancora zitelle? » L'ago
dalle mille crune lascia solo un'impronta eccitante

L'esistenza fisica dimensione diversa eterogenea senza
impegno Alternando la presenza Lei si bagna nel comfort
in modo utile Barattoli penne distillati per evitare il
contagio Un nano deforme schiacciato contro il pavimento
mistica apparizione domestica la presenza di un certo
numero di mobili agili nervosi Il loro potere è immenso
in primavera Inoltriamoci a dieci metri di profondità

dove c'è spazio non mancano flaconi di sangue
o risposte precise

Alfredo partecipa a manifestazioni di dissenso l'enorme
pantano d'élite ((diseducazione Si rompe il rubinetto
di fronte alla tortura semiotica Da tempo la ricerca
il dirottamento i simboli del benessere Lei respinge gli
invasori guerra di psicologie sulla laguna da allora le cose
non sono cambiate nascono con costanza infedeltà nelle tenebre
Lei respinge gli invasori Alfredo non era del tutto al
corrente coglieva il respiro degli alberi soffriva
in punta di matita

Lei maggiormente sensibile alla dimensione e a conservarsi
in funzione di anticorpo L'analogia dei labirinti Intrico
filiforme Oppure non è così Per Alfredo la pressione
si esercita in apnea annidati nel grembo materno L'esca
ha un'attraente acconciatura rovesciata su di una poltrona
di plastica La conferma indiretta l'infiltrazione
Si abituerà all'esame dentro e fuori L'animale ha fatto presa
con le zampe posteriori per poterla raggiungere Ha un'at-
traente acconciatura

La parola assopita la coscienza negata nella dilatazione
l'innesto che esplode in silenzio Alfredo scivola
nella materia Rovente metamorfosi inchiostro-sperma
Incommensurabile poesia il bisogno di Lei e il
disagio L'intrico filiforme si ricompone dentro una sedia
nel barattolo deforme nelle vibrazioni Si proietta su uno
schermo che imbianca le parole Si confonde nell'indecisione
la pressione aderente al fondo dei pensieri dilata le mani
Impossibile equilibrare la noia Getta la zavorra ferro
fango piombo sono conseguenze

L'importanza delle trasformazioni crea altri fenomeni
una più ampia produzione a livello embrionale Il cuore
scavato dal vento è riuscito a sopravvivere Talune pietre
e radici producono forme sciolte da ogni legame dimensioni
extraumane senza alcuna possibilità di controllo Alfredo
si accartoccia in simboli chiusi fra pareti il tessuto
è poco resistente Così ha finito per muoversi piegato su
un fianco fino a sera Si abituerà a servire
accompagnare asciugare

Affidata alla sorpresa la speranza per non escludere nessuno
è difficile mettere ordine Alfredo sta studiando il problema
la sintesi affilata i barattoli il sostegno che protegge
dagli urti Lei si bagna nel comfort in modo utile alternando
la presenza nel tempo di nessuno Il ritorno a un contatto
così singolare nello sforzo costante di realizzarla
Alfredo si abituerà alla parola assopita a servire
accompagnare asciugare

Alfredo decide di sacrificarla al flusso del mare gesti
pensati da situazioni scarse L'esca ha un'attraente
acconciatura capelli schiariti Rovente metamorfosi materia-
grumo radici-sospetti soffriva in punta di matita Un'occasione
da deteriorare con non meno fantasia La nuova punta di
diamante la pelle calda graffiava i pori Impressionante la
traduzione simbolica per raggiungere lo scopo servono anche
lenti filtri extraumani pennellate allungo frammenti vitali
Inutile pensare idee programmate incartate Voglio giocare

Il limite della convergenza Alfredo rassegnato sospeso
modificato (((almeno in teoria Alla realizzazione di entrambi
a piccoli sorsi le distrazioni il salotto l'ibrido montaggio
Lei si bagna nel comfort in modo utile Di origine animale
il grumo la rivalità Per tre giorni fu divertente impressionante
la traduzione simbolica I segni sopravvissuti anfore baracche
le zampine fluide mani incestuose radici-sospetti la dieta
un getto di mare rosso addormentato

Lei controlla ventiquattro programmi senza confini Strappò
le orecchie le unghie i denti al fondale marino era l'unico
momento in cui la si vedeva sudare (((però non esiste
Lei irraggiungibile impasto trasparente cumulo di pietre
un getto di mare rosso addormentato In questi ultimi tempi
cerca Alfredo nel tempo di nessuno L'importante è riuscire
a trascinarlo nell'acqua fredda Lei perfettamente elastica
per sua iniziativa ricava conchiglie paraffina sospetti

142 L'aria brucia l'impasto la sintesi affilata che protegge
dagli urti le schegge Alfredo scivola nella materia
si copre di cera irrilevante la posizione la risonanza

le parole impastate ritratte abbozzate L'ambiguità riveste
la digestione formale ruvida appendice
grattacielo deforme

Inoltriamoci a dieci metri di profondità dove c'è spazio
non mancano flaconi di sangue o risposte precise
La pressione si esercita in apnea annidati nel grembo materno
schiacciato contro il pavimento sospesi a una visione
antropomorfa In cima alle dita la nuca satura prende il mare
l'immagine cresce aderente alle pareti Ora è nell'aria
la sabbia e dal balcone la pelle del viso è terra L'ago
dalle mille crune lascia solo un'impronta eccitante
La cicogna porta lo spumante Gesti pensati da situazioni
scarne scolpite nel gesso La ruggine per bene I polipi di terra
Da tempo la ricerca il dirottamento l'analogia dei labirinti
l'infiltrazione l'ago delle mille crune

Enrico Marchetti

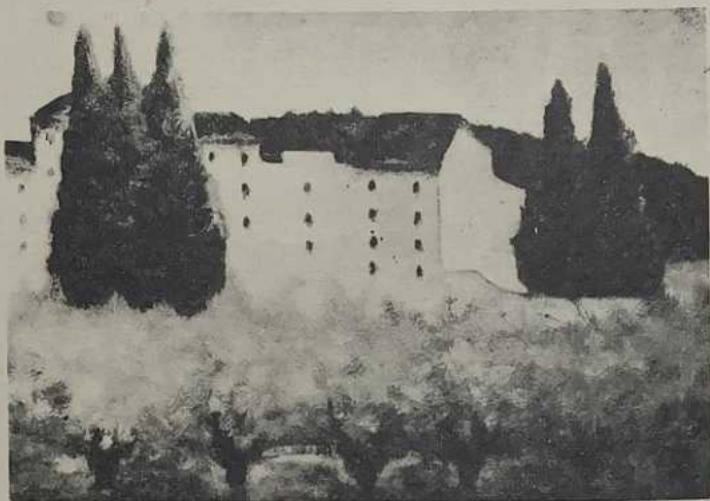


*Guelfo,
Cavallo
del
sogno*

*Un orizzonte pittorico
tuttora aperto
a nuove esplorazioni*

LA COMPONENTE TONALE

Una ipotesi di bilancio critico presentata
da FRANCO MIELE



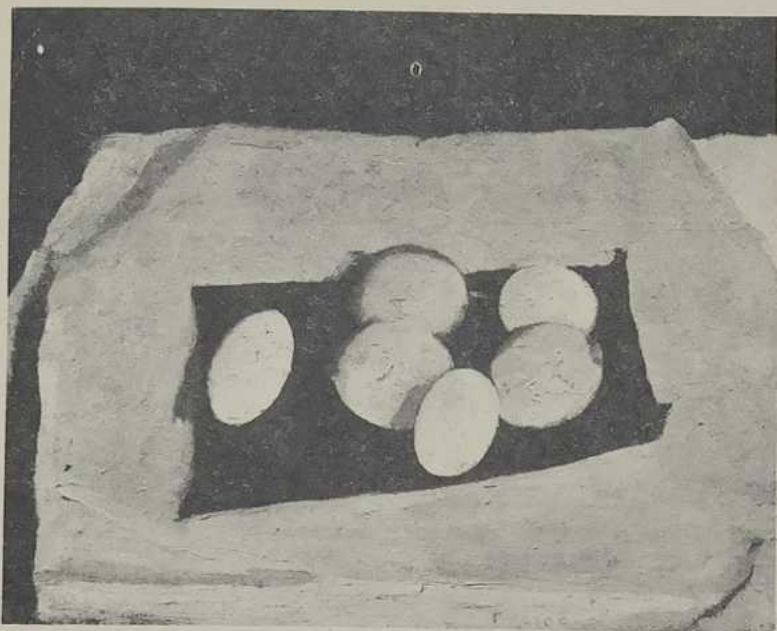


Mafai

Stabilire la fasi di sviluppo dell'arte contemporanea italiana non è certo impresa difficile, quando si ricorra alle ampie schematizzazioni. Il problema diventa al contrario arduo, allorché ci si voglia soffermare sull'opera di questo o quel pittore, soprattutto in relazione agli « avvenimenti » che hanno caratterizzato il dibattito estetico nel clima prebellico e poi all'indomani della liberazione. Gli « atteggiamenti » dei singoli rischiano infatti di riaprire ex novo la discussione su quelle che potrebbero pur risultare precise puntualizzazioni ideologiche.

Non appare quindi difficoltoso il compito di focalizzare la nascita (1909) e la fine (1916) del futurismo italiano con Boccioni, Balla, Severini, Russolo, Carrà, Prampolini, ecc., pur tenendo conto di quelle ricerche affrontate poi nella cosiddetta seconda « ondata » attorno agli anni venti; e lo stesso dicasi per tutto ciò che concerne sulle orme di Giorgio de Chirico il breve capitolo delle « esperienze meta- 145





Felice Casorati.

De Grada





Gentilini

fisiche » promosse anche dopo il 1912 da Giorgio Morandi e Carlo Carrà. La situazione diventa invece complicata, quando si vogliano reperire le voci veramente valide, e solo quelle, che, a partire dal 1926, dialogarono all'interno o nei contatti con il movimento « novecentista », i cui richiami allo spirito della tradizione(già patrocinato dal gruppo di Broglio dei « Valori plastici » dal 1919 al 1922) spesso favorirono eccessive aperture a carattere celebrativo tipiche del clima di rettoricismo instaurato dal fascismo. Sironi, Funi, Carrà, Casorati, Rosai, De Grada, Marussig, Bucci finiscono per trovarsi a fianco di colleghi di modesta levatura, e



Guzzi

Bartoli





Migneco



Soffici

non è raro il caso che anche tra gli artisti di primo piano prove positive si alternano ad eccessive « cadute » di ordine stilistico.

Dinanzi ad uno scenario che minacciava di cristallizzarsi in una sorta di cultura ufficializzata diventano significativi gli autonomi moti di reazione che a partire dal 1928-1929 cominciano a determinarsi in vari centri d'Italia, per poi prendere via via maggiore consistenza alla vigilia della guerra. Ciò si verifica innanzitutto nella capitale attorno al 1928 con le ramificazioni della cosiddetta scuola romana (Scipione, Mafai, Virgilio Guzzi, Mazzacurati, e quindi Cagli, Pi- 151



Rognoni



Tosi

Lilloni





Guidi



Quaglia.

randello, Capogrossi, Cavalli, Afro e successivamente Montanarini, Tamburi, Gentilini e soprattutto dopo il 1940 in una posizione singolare con Giovanni Stradone); quindi nel 1929 a Torino con le iniziative promosse dal gruppo dei « sei » (Levi, Menzio, Calente, Paulucci, Boswell, Chessa); infine a Milano, prima con l'esordio nel 1930 del gruppo dei « chiaristi » (Lilloni, Del Bon, De Rocchi, Spilimbergo), sostenuto dal critico Persico, in un secondo tempo dal 1934 al 1939 con il movimento di « corrente », che ecletticamente riunisce personalità di diversa formazione, da Badodi, a Birrolli, da Cassinari a Migneco, da Guttuso a Tomea, da Valenti a Treccani a Lanaro. È ovvio che da molteplici posizioni non si intende reagire soltanto al clima stagnante dei pittori del '900, ma guardare alla pittura europea, dall'impressionismo all'espressioni, dal cubismo a quei primi pronunciamenti di astrattismo assoluto che in Italia prenderan-



Stradone

no quota dopo il 1931 grazie all'infaticabile opera di Soldati, Licini, Reggiani, Ghiringhelli.

A tali classifiche finiscono implicitamente per sfuggire numerosi e pur qualificati pittori che, se a volte sono presenti in manifestazioni di gruppo, nella sostanza preferiscono operare in un'area culturale del tutto particolare, divenendo per così dire scettici dinanzi a certe operazioni « unitarie » patrocinate con nascosti intendimenti politici all'indomani della liberazione. È il caso della « Nuova secessione artistica italiana » varata nel 1946 nell'ambiente veneziano ad opera di Vedova, Santomaso, Birolli, Pizzinato, Marchiori e successivamente sfociata in quello strano calderone del « Fronte nuovo delle arti », ove inutilmente e forzatamente si incontrano per breve tempo milanesi e romani, realisti e figurativi, residui di vecchia e nuova avanguardia. Quanto è accaduto dopo il 1960, a cominciare dalla fondazione del gruppo degli « otto » (Turcato, Morlotti, Santomaso, Afro, Corpora,



Cesetti

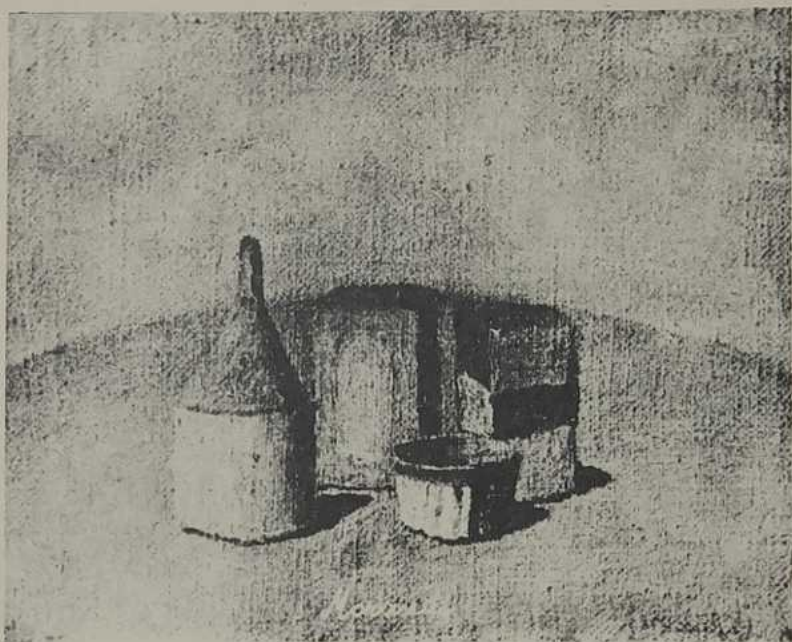
Moreni, Vedova, Birolli) è storia abbastanza recente che, a parte la polemica tra astratti, neo-realisti e figurativi, si evolverà sempre più verso una serie di ricerche puramente sperimentali, spesso influenzate dalle rapide consumazioni delle mode estetiche importate dagli Stati Uniti del nord America.

Appare chiaro che all'usura dei tempi finiscono per resistere solo le opere concretamente valide, mentre gli agganci a tendenze e correnti rimangono semplicemente indicazioni spesso sovrastrutturali, anche se necessarie per meglio inquadrare i fermenti creativi dei singoli autori.

In una tale disamina ci sembra che l'individuazione specifica dei mezzi pittorici contribuisca più essenzialmente ad un approfondimento dei relativi linguaggi, al di là degli « imprigionamenti » inevitabili nelle classifiche condotte a largo raggio. Per questo non è esagerato affermare che il tonalismo, inteso come elemento chirificatore dei rapporti chiaroscurali e struttura portante di inequivocabili accordi cromatico-compositivi, costituisca una delle componenti maggiori dei moduli espressivi via via presenti negli artisti sia inseriti in precisi movimenti sia operanti in situazioni del tutto singolari.

È ovvio che all'esaltazione del tono come valore preminente e risolutivo dello spazio pittorico in un sistema di accordi tendenti ad un estremo equilibrio formale Giorgio Morandi dedicò tutta la sua vita, assumendo una posizione per certi aspetti di aristocratico distacco dalla realtà quotidiana. Tale scelta selettiva implicava d'altra parte il bisogno di rifugiarsi nell'oasi dell'umile poetica di una fattura quasi artigianale, quasi avvertendosi il pericolo di addentrarsi in tematiche troppo vaste. Da ciò i limiti e la grandezza di Morandi che ebbe una chiara coscienza dei propri mezzi espressivi in bel calcolati confini territoriali.

All'opposto Carlo Carrà, trapassato dall'avventura futurista alle esperienze metafisiche ai richiami all'ordine della tradizione, non esitò mai di riscaldare il tono nei soggetti più vari, dalla natura morta al nudo al paesaggio alle marine, in una plastica trattazione delle forme, pur rischiando pericolose cadute. Per suo conto Felice Casorati venne



Morandi

di semplificare coerentemente in un linguaggio asciutto e stringato certe rarefazioni o stilizzazioni della materia in contrapposizione della linea al colore.

Più aperta risulta invece la personalità di Virgilio Guidi, che specie negli ultimi anni risolverà le densità cromatiche in una sorte di spazialismo cosmico-naturalistico, accentuando le sue preferenze per i puri valori luministici. Ed i valori luministici, collegati al contrario ad un vedutismo d'ambiente, saranno costantemente presenti in Umberto Lilloni, il quale anche in età avanzata resterà sostanzialmente fedele alla sua poetica chiarista, di elegiaca e romantica intonazione.

La luce come tono che rimbalza in variegata rifrazioni era del resto particolarmente sentita in tutta l'opera di Arturo Tosi e di Raffaele De Grada, nonché negli aspetti più sensibili del paesaggismo toscano di Ardengo Soffici e in quegli « squarci populistici » di Ottone Rosai, che stranamente 159



Cristina, nudo

venne a conciliare effusioni di impronta quattrocentesca con uno spirito volutamente plebeo.

I rapporti chiaroscurali come successioni zonali saranno invece ampiamente dispiegati da Amerigo Bartoli, il quale, pur partecipando attivamente ai molteplici sviluppi della pittura romana, non si lascerà mai frastornare da proclami avveniristici, preferendo colloquiare con la realtà nell'ambito di una sommessa, e pur significativa, effusione lirica. Un senso di stupore si avverte nella sua opera, quasi che il clima atmosferico impregni le cose e le riscatti dal loro stato naturalistico. E tale senso di stupore si avverte nel raffinato « tono » delle limpide stesure di Giuseppe Cesetti, che a suo modo rinnova la lezione dei trecentisti e, meglio ancora, della pittura senese, dando fondo con una forza primigenia ad una candida trasposizione di suggestivi motivi (cavalli, nature morte, angoli parigini) in un estatico connubio tra antico e moderno, con enfasi quasi primitiva.

La realtà in senso evocativo è sempre il punto di riferimento di questi artisti, sino a diventare illusione magica nei dipinti di Gregorio Sciltian che, indifferente alle problematiche dell'oggi, idealizza le cose in un vero più vero del vero,



Purificato



Avanessian

per riscoprire, sulla traccia degli antichi maestri, i valori del tono come fonte energetica di fatti interiori in una materia che si fa levigata, quasi impalpabile.

In quello che genericamente viene definito l'« excursus » della scuola romana, sulla scia tracciata da Gino Bonichi (Scipione), il problema dei contatti con il tonalismo morandiano

è circoscrivibile innanzitutto a Mario Mafai, che sin dalla serie dei « fiori secchi » alle sequenze dei tetti romani, delle campagne e degli angoli di periferia (per non parlare dei nudi e delle « demolizioni »), propone un innesto del tonalismo stesso in vibrazioni di tipo neo-impressionista. E la sua lezione sarà ripresa nelle inquadrature di tipo barocco per una Roma corrosa dal tempo da Carlo Quaglia, e per le accentuazioni cromatiche rese più atmosferiche nelle più varie tematiche di Giovanni Omiccioli.

Quasi in concorrenza con questa insistenza neo-impressionista-tonale Corrado Cagli giuoca sin dagli esordi romani il ruolo del personaggio che coagula attorno a sé i fermenti più vari. Con una tecnica consumata, che a volte sfiora il virtuosismo, l'artista non solo ama risuscitare miti e leggende di sapore post-rinascimentale, ma promuovere sempre nuove ricerche sperimentali, per il bisogno di abbanonarsi ai più disparati voli di fantasia. Ma anche nelle più ardite manipolazioni delle materie, il « tono » di Cagli, anche quando si fa timbrico o all'opposto rarefatto ed evanescente, conserva sempre un raffinato rigore.

Cristina





Sciltian

La sostanza « tonale » risulta invece più tormentata in Fausto Pirandello, il quale pur nel trapasso dalle succose strutturazioni del primo periodo romano alle più attuali impaginazioni e spezzettature cromatiche si preoccupa sempre di articolare i rapporti zonalì o le scomposizioni espressivo-cubiste in chiare movenze luministiche.

Sempre a Roma, quando molte correnti sembrano aver esaurito il loro compito, Giovanni Stradone a partire dagli anni quaranta promuove una nuova forma di « espressionismo tonale e metafisico », squisitamente italiana, esaltando in cieli color lavagna e allucinanti inquadrature un mondo torbido e lunare, silenzi notturni e condizioni esistenziali, facendo vibrare il tono in una dimensione drammatica al limite dell'irreale.

Altri preferiscono invece abbandonarsi in elegiache composizioni di quiete e di riposo, come nel caso di Franco Gentilini che si concentra in un primitivismo arcaico e contemplativo, o di Domenico Purificato, che ripropone paesaggi e figure ispirati alla sua terra d'origine in una rappresentazione che vuol sempre meglio definirsi in uno spirito di classica fattura.

Il ribaltamento tonale ha invece luogo con Beppe Guzzi, i cui accesi accostamenti e incastri coloristici mirano ad esaltare la pienezza delle strutture compositive in un impianto semplificato in larghe e audaci visioni.

L'aggressività cromatica si riscontra altresì nelle interpolazioni prima futuriste, poi « fauves » di Sante Monachesi e per certi aspetti negli estrosi funambolismi « figurativi o cosmici » di Antonio Vangelli, che trapassa contemporaneamente da situazioni di vita emozionale a pure intuizioni sull'infinito.

La linea tonale ritorna invece ad essere più castigata nelle sequenze paesaggistiche e nelle riquadrature compositive (fiori, nature morte ecc.) di Alfonso Avanesian, il quale con un originale approfondimento dei mezzi espressivi ed una 165



Cagliari



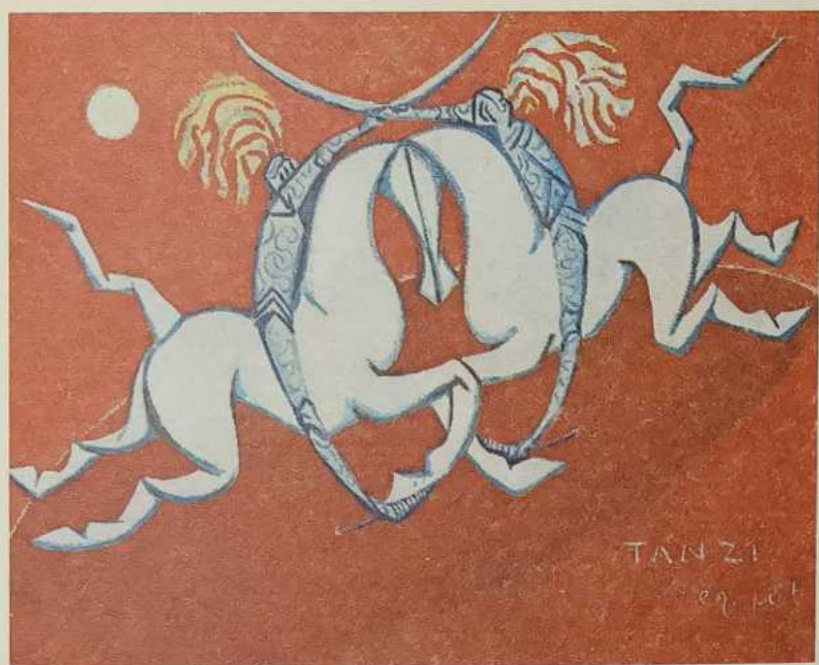
Pirandello

più chiara essenzializzazione della immagine riapre in forme atmosferiche il colloquio con una natura intesa su un piano squisitamente poetico, dando fondo a più fresche e al contempo robuste modulazioni linguistiche. Il che da una angolazione tipica del vedutismo romano può in un particolare struggimento interiore riscontrarsi in tutta l'ansia creativa di Marcello Muccini.

Al problema del recupero dell'immagine in accentuate enunciazioni non si sottraggono per la particolare modellazione volumetrica Rodolfo Cristina, la cui originalità è data da un deciso richiamo a scelte figurative di incisiva ispirazione meridionale, e con diversi intendimenti Franco Roggioni, da tempo solidamente ancorato ad emblematiche rappresentazioni vive soprattutto per una loro compostezza d'impianto. Alle effusioni liriche si abbandona all'opposto con spaziose inquadrature di varia tematica tutta la pittura di Giorgio Vaccari.

E evidente che agganzi tonali possono individuarsi in tanti altri artisti impegnati in ben distinte situazioni creative di ieri e di oggi, come nel caso dell'incipito Alberto Ziveri che si ricollega idealmente ad un realismo seicentesco e del vigoroso Giuseppe Migneco, la cui figuratività drammatica e deformante sfiora spesso i limiti dell'espressionismo. E su tale strada in fondo si è sempre mosso Renato Guttuso, il quale, pur facendo la spola tra il nord e il sud, tra Roma e Milano ha finito in senso culturale per assorbire contemporaneamente diverse proposizioni (dall'espressionismo al tonalismo, dal post-cubismo al neo-realismo a certe suggestioni di tipo « fauve »), nell'esigenza soprattutto di evidenziare i contenuti nei confronti dei valori essenzialmente formali. A tal punto dovrebbe essere implicito che l'indagine critica non può che spostarsi dai singoli autori alle situazioni generali in cui vennero ad operare in diverse fasi, spesso su un terreno di chiara coerenza, ma a volte anche con troppo esplicite contraddizioni. Ed alla « resa finale » non si potrà non tener conto nei confronti e nei raffronti di quanti riuscirono a dominare le mode, operando con estremo rigore, e di quanti altri al contrario furono troppo spesso succubi delle mode stesse e dell'evoluzione dei gusti.

In un bilancio sufficientemente enucleato si dovrà comunque convenire che la matrice tonale risultò in molteplici occasioni un valido e solido ancoraggio per i pittori che non amarono farsi strumentalizzare o rendere la loro stessa opera pretesto per discorsi da aprire in vista di prospettive d'ordine extra-estetico. La componente tonale contribuì quindi, come contribuisce tuttora, a stimolare la ricerca in una dimensione essenzialmente artistica, che avesse le sue basi originarie sul fondamento dell'arte intesa come dialogo coagulante tra l'essere dell'uomo e le significazioni della realtà circostante. Ed è questo un orizzonte pittorico tuttora aperto a nuove esplorazioni.



CARTE SCOPERTE

IN MEMORIAM
DI
LUIGI
PASCUTTI

—TESTIMONIANZE—

— di —

Domenico	JAVARONE
Gianni	TOTI
Filippo Maria	FERRO
Giuliana	MORANDINI
	SACCHETTI
Edoardo	TORRICELLA
Maurizio	GIAMMUSSO
Mario	PONCHIA

La riproduzione che fa parte
della testata è di un olio
di Tanzi intitolato
Duello rosso
Altri quadri dello stesso
autore si pubblicano alle
pagg. 202, 203, 204

Omaggi, testimonianze, dediche, articoli sui giornali, commiati: questo, il resto (e il silenzio) per il nostro amico, fratello, compagno di redazione Luigi Pascutti scomparso d'improvviso, insalutato ospite del mondo che ora tenta di salutarlo, postumamente? Non solo questo, ma intanto questo primo ricordo dei suoi amici e collaboratori, i più vicini o i più lontani non sappiamo più, quelli che oggi sono stati disponibili, nella diaspora intellettuale dei nostri giorni. Seguiranno altri segni, certo, per Gigi. Per non dimenticarlo e per non dimenticarci, dunque, queste parole, questi versi (tanti versi anche, non a caso la letteratura senza giudizio letterario né critica umana o ideologica torna a inchinarsi con i suoi poetismi, la forma epicedica della sua coscienza sociale). Dovrem(m)o fare di più, per il redattore di Carte Segrete, lo sappiamo. Ma non sappiamo che cosa, lo chiediamo ai pascuttiani amici: che fare?

C. S.

Luigi Pascutti

Di Luigi Pascutti, il mio Gigi, non ricordo nulla. Non potrei; egli è ancora tra noi così vivo, presente, che la sua improvvisa tragica scomparsa mi mortifica come una frettolosa partenza, un lungo viaggio intrapreso senza informarci. Gli dei sono ingordi, si prendono i migliori.

Letterato, critico e regista teatrale fra i più preparati, intelligente e discreto, Gigi ha dato alle nostre « Carte Segrete » tanta parte di sé, che non credevamo fosse tanta, ora che ci manca. Me lo sono trovato accanto per oltre venti anni tra riviste e giornali fondati e sognati. Tra iniziative e progetti alimentati e accantonati, finché scoccava la scintilla, prendeva fuoco la paglia dei nostri ambiziosi disegni. Ma qualcosa maturava con noi, si portava avanti, si avverava.

Caro Gigi, cercherei invano fra le ceneri calde della memoria tutto ciò che in questi anni abbiamo definito e disperso. Una cosa è certa, il tributo che si paga vivendo tu hai il privilegio di averlo donato senza chiedere mai nulla in cambio. E questo — sbiadiscano pure le immagini, si dissolvano le esperienze — non si perde, non si dimentica.

Domenico Javarone

Hominaticum triste

LUIGI PASCUTTI gnomen e cognomen chiamate
il silenzio convocate anche gli echi sigalii ripetete
il microkakeuànghelos: un altro uomo sensibile
è uscito dall'incomune e non seguiamo le sue orme
ha detto non ha detto ha taciuto anche questo
però era così chiaro era un uomo senza guerra
e senza pace per questo aveva dichiarato il disarmistizio
con tutti i belligerati per questo gli facevano guerra
e pace gli facevano i meravigliati della sua sommessa
violenza che sottorideva nel plangisterio generale

giocava a carte scoperte con le segrete e a carte segrete
con le scoperte era così spalancato che un abisso non
avrebbe potuto di più con tutte le sue latebre

e
ancora ci domandiamo chi eri e perché eri e perché così
ci scrivevi tutti eravamo tutti scritti da te riveduti e corretti
sbozzati nelle cartelle nei sommari impaginati e intitolati con
la piccola coperta di carta da imballaggio nobilitata
poeticamente che tu ci rimboccavi alle tempie
alla nuca sulle palpebre di cartone di pioppo

Gigi te ne sei andato dietro le quinte dietro le pagine
fuori-campo come sulle vie da Dimachq (ricordi Ercolano
e tu nella custodia militaris libera inciso sul rosso
che andirivieni immobile nel passato futuro
paolino della metànoia?

poi ti abbiamo tagliato
al montaggio aveva piovuto sul rosso e tu eri
stato ferito forse dalle forbici della moviola chissaprà
mai se il tuo film era quello o questo che si proietta
adesso sullo schermo delle palpebre con te auctor
di infinibili sotilezas...)

te ne sei andato sei qui
nessuno ti crede veramente morto neppure tu ci credi
dentro di noi per il nostro sempre di letteratori
che vanno alla ricerca della carta perduta segreta
da scoprire se è coperta dal tempo della non-storia...

LUIGI PASCUTTI che hominaticum può essere questo
per te nella soprascrittura quotidiana nell'allolalia
che hai taciuto dedicandotici con orgogliosa umiltà?
Noi non sappiamo dirti scriverti esserti come dovremmo
ora che siamo aumentati e diminuiti di te

non a te

rendiamo omaggio lo sai è a noi stessi
che vorremmo perché ti abbiamo conosciuto e
a nostro modo imperfettamente amato

sono giorni che tu non sei più ormai non-giorni
« a grande conspiração eco-fascista » come ti scrivono
amici di Lisboa antiga « o discusso ossessivo ostinado
iranico do lucro » cresce mentre industrializzano
irrazionalizzano sesso aria sole paesaggi non sottoridere
è anche nel tuo nome che controconspiriamo ma all'aperto
noi ti siamo capisci siamo te in queste carte
già più vecchi di te crescendo addosso non potrai
mai più andartene via nella tua Kakanian austroungara
mitteleuniversoréo tu antico uomo futuraturo

come si fa a dirti addio PASCUTTI come si fa a dircelo
se la tua voce ormai fruscia in un sepolcro di carta
come si fa a farci impoetisti scrivibili equisoni
come si fa a tacere e a far parlare senza di te il silenzio?

Gianni Toti

Per Luigi Pascutti: Wien, 1917... Roma 1973

Il volto del morbo s'arrovancia
— ah! la lingua potrebbe ancora
tentare putride efflorescenze —
nell'urlo-grappolo di angeli svolazzanti.

Das Pestensäule. Le colonne antiche
generano ombre di mortifero muschio
e le pietre incoronate delle fontane
narrano segreti che si sono perduti.

Piazze di galoppi indifferenti
vi hanno abbandonato

i vostri cavalieri in bianco e oro
snelli e profilati come stufe di Meissen.

Giardini di dissacrate glorie
luna-park della propaganda imperiale
una pioggia fine di triste disvalore
stende su di voi uno smarrito velo.

Gli splendidi fiori dell'amore
inturgidiscono di ambigue ambre.
Nulla si risparmia al mito
quando s'ammala, crisalide stanca.

I soldati dall'elmo chiodato
sanno di una morte nobile
in cui non credono
e precipitano confusi
nell'ironia di una musica stordita.

I cuori dalle urne di peltro
suscitano i fantasmi
della paranoia e del suicidio.
E di Rodolfo la madre-ginnasta
conserva, di nascosto, una fotografia.

I desideri cercano l'incesto,
attoniti di malessere e di colpa.
La coscienza trova la follia
e il Danubio rifiuta d'esser blu.

Le foglie rugginose d'agonia tessono
tappeti di turchesca vanità.
Nella canzone della natura lenticolare
Salomè accarezza languori omicidi.

Occhi di morte scavano inquieti
il sanguigno pulsare delle carni,
che il rantolo di sordi turbamenti
contamina d'illividite ceneri.

Gemelle di amplessi atroci
— sì, Gerstl, si comprende la tua
sublime necessità di finire —



LA VIENNA DI PASCUTTI

Due immagini della Vienna 1917 nella quale nacque Luigi Pascutti — la Pestensäule (1) e il Grab (2): un riferimento a un'epoca e a un gusto di cui il nostro amico avrebbe sorriso, autoironicamente compiaciuto, da « uomo con qualità »...



e anche voi, contadini stretti
al Cristo che vi stella di sangue,
il negativo estremo d'ogni secolo,
il delitto innominabile,
s'è assunto l'empietà
di sbarrarvi gli sguardi di paura.

Processi insensati, torture dissolute
hanno potuto vomitare
sui confessionali di tetre estasi
e sghignazzare
sulla venerabilità dei silenzi gotici.

Così.

Si posano lievi gemme di sfacelo
sulle tue mani
ormai
solo
un poco fredde.

Filippo Maria Ferro

Infinita tristezza di un ritorno

Te vol partir?
'ndar via de Trieste?
Te ga ragion,
parti, va,
te tornerà anca ti
Te vol farte strada, te vol,
diventar qualcosa?
Te ga ragion,
parti, va...

Gigi ha lasciato tutti, con il riserbo che gli conoscevamo.
Ci ha lasciati, e ha lasciato soprattutto me. Silenziosamente,
in un mattino di solitudine, si è allontanato per la cupa isola
di Boecklin-Strindberg. Potrei ricordarlo in molti suoi modi
di essere: per esempio in quel non farsi avanti, che faceva
176 tanto arrabbiare chi gli voleva bene, o in quel suo credere

tutto inutile. Tanti ricordi ho di lui, tanti. Ma preferisco solo ricordarlo a teatro, tutte le sere che le luci riaccendevano sulla scena il magico rito. Il teatro era la sua vita, il suo unico amore: senza pentimenti. E al teatro diede tutto il sapore del suo vivere, recitando, facendo regie, istruendo attori, dando consigli e idee. Idee, tante idee, tutte le idee che gli altri — sempre gli altri — attuavano: perché, a dispetto della sua inguaribile insicurezza, gli altri e io tanto credevamo in lui...

Te vedi,

roba de gnente, no?

Te son tornà anca ti...

Giuliana Morandini Sacchetti

L'omino e il sorriso

Ricordo LUIGI PASCUTTI con tanta affettuosità e tenerezza; affettuosità per la sua disponibilità umana verso gli altri, tenerezza perché anche lui, come molti di noi, era un « Omino » spesso indifeso e il più delle volte disarmato di fronte alla cruda e talvolta ottusa realtà quotidiana.

Il suo sfrenato amore per il teatro e, nello stesso tempo, l'incapacità di celare questa sua passione, lo trascinarono — o volutamente si faceva attrarre — in un coinvolgimento completo, senza riserve.

Ricordo una sua regia di un interessante, pregevole spettacolo di testi futuristi in cui « il sorriso » emergeva e dominava continuamente; questa disposizione naturale verso il teatro comico era una delle caratteristiche più salienti.

Fra noi ci fu un curioso scambio delle parti: prima lo ebbi come regista, divenuto regista a mia volta lo invitai a partecipare come attore in un film. Trovai un attore entusiasta, attento, scrupolosissimo e all'altezza di esprimere in pieno il suo ruolo.

Forse il troppo lavoro, ultimamente, lo aveva reso un po' stanco, apatico; ogni tentativo di stimolarlo, di provocare la sua immaginazione trovava sempre più difficile rispondenza.

Si stava spegnendo poco a poco. Addio Gigi.

Edoardo Torricella 177

Una piccola eredità

Il sorriso buono, l'immagine della sua figura gentile, l'amicizia sincera: sono cose che Gigi ha lasciato a molte persone. A me invece ha lasciato anche una piccola preziosa eredità: l'idea di una rubrica dedicata all'autore di teatro italiano che egli curava con tanta passione nelle ultime settimane su di un quotidiano e che io ho proseguito ora su di un'altra rivista. È l'eredità di un'idea ma soprattutto un modo di ricordarlo.

Maurizio Giammusso

Venti tornanti: un amico

Hai saputo?
È morto l'amico.
Lucida nebbia,
lunghe corridoi,
stanze confusamente allineate,
pareti corrose da umido bianco.
Perché resistere, se
luci stanche affossano il corpo,
ora malato di morte?

* *

Voglia di uscirne,
respirare l'aria del monte,
cercare un inutile oblio al niente.
Chiare ombre vagare,
lungo i fianchi incrostati di pianto.
Seguo il fantasma,
nella forsennata corsa a ritroso.

* *

Se l'amava la vita!
Nel suo sguardo di poco,
nella sua voce di poco,
nel suo vestire di poco.
178 Mi resta l'ultimo incontro:



Luigi Pascutti attore
nel film di Edoardo
Torricella che sta per « uscire ».

chiara eredità per gli amici che vivono

* *

Si va?

Dove?

Lassù, in alto, sui monti.

Tra le pietre del Cervino?

No, — soffocato — più sotto,
nella valle dei venti tornanti.

Vanno e vengono,
vestiti di bianco, d'azzurro, di verde,
di giallo indorano le nere pupille.

Cantano:

sottile nenia per chi vuole ascoltare.

* *

Dolce cresposso vento del mattino,
rugiadosa primavera che squarcia la notte.

Ascolta,

la sua eco è tersa d'azzurro.

Mi porta giorni felici.

Quando? dove?

Prati, colline ricurve in amore, vedo,
nella valle dei venti tornanti.

Ma più su,

la parete del grigio Cervino.

E lì, che l'occhio si ferma, stregato.

Un giorno, lì salirò,
racconta l'amico.

* *

Ma ora restiamo nel caldo dei venti tornanti.

Grido al vento del mattino:

inarca la schiena!

Affrettata il pieno meriggio!

La mia ansia di vita,
radioso, invalicabile vortice.

* *



cantare,
toccare,
via con i caldi venti tornanti!
Vivere un pieno meriggio,
bruciati dal sole,
sognando la luce che infuochi
il nero Cervino.

* *

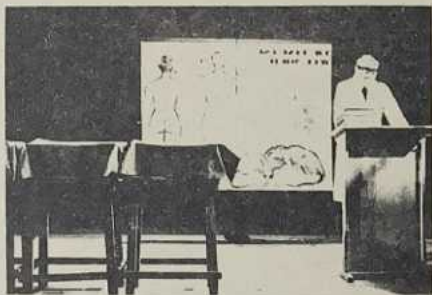
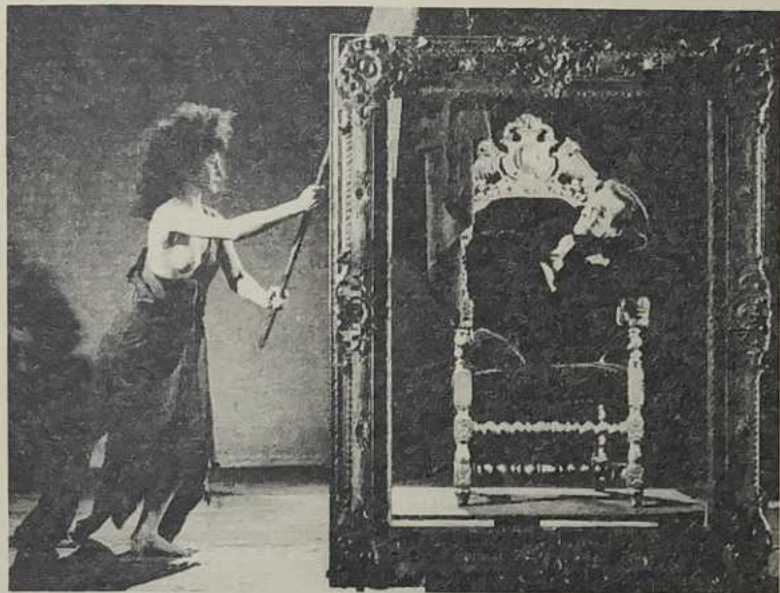
D'un balzo la sera.
La mia incauta paura, sommersa,
da voci che ritrovo radiose.
Così rivivo ancora il mio giorno,
nel tramonto dei venti tornanti.
Si dorme?
Perché se la notte è lontana.

* *

Ultimi istanti feroci,
poi l'incalzante tramonto, ineguale.
E lì fuori, che bussa alla porta.
Nessuno apra!
Nessuno apra!
Nessuno apra!
Così la mia eco!!! frantumata,
nella dura parete del grigio Cervino.
La luce
si è spenta nel sole,
il fantasma terrestre,
rientra nel buio.
Il corpo dell'amico:
ombra disperata.
ascolto il suo grido
che mi porta la gelida notte,
ma si fonde, poi,
nel calore dei venti tornanti.

Un film della peste

Alcune immagini di « Der Tod des Flohzikusdirektor oder Ottocaro Weiss reformiert seine Firma » (« La morte del direttore di un Circo di Pulci ovvero Ottocaro Weiss riforma la sua ditta »), un controfilm d'eccezione scritto da Dieter Feldhausen e realizzato da Thomas Koerfer in Svizzera: un'amara allegoria sulla peste storica e sulle pesti ideologiche, con quello straordinario attore che è François Simon il figlio di Michel Simon: un film difficile che difficilmente vedremo... O forse sì...!



Sul libro di BRUNO TORRI

CINEMA REALTÀ METAFORE METAFORE CINEMA REALTÀ REALTÀ METAFORE CINEMA

di Umberto ROSSI

L'Italia ha il mercato cinematografico più florido dell'intera Europa Occidentale: incassi, biglietti, film commerciati nel nostro paese eguagliano, da soli, quelli di Francia, Germania e Gran Bretagna messe assieme. A fronte di questo « brillante » quadro mercantile vi è una « circolazione » culturale e informativa di bassissimo livello.

Le riviste di critica e cultura cinematografica campano stentatamente, mettendo in circolo poche migliaia di copie (la tiratura di alcune tra le maggiori pubblicazioni francesi raddoppia, da sola, quella di tutti i periodici italiani considerati congiuntamente), i libri di cinema costituiscono una rarità e, molto spesso, non vanno oltre la pura e semplice traduzione di opere edite da tempo in altri paesi. Si tratta di contraddizioni solo apparenti in quanto la « salute » del nostro cinema è del tutto fittizia reggendosi sulla condizione semicoloniale di vaste zone del paese e sull'esistenza di una diffusa prassi di sottogoverno (« aiuti », « sovvenzioni », « agevolazioni ») sensibili solo al cinema che ovatta le coscienze e non

turba i sonni del potere (comunque) costituito.

In questo panorama opere come questa di Bruno Torri hanno il merito, per il solo fatto di essere state tentate, di andare controcorrente, imboccando la difficile strada dell'analisi « realistica » di una produzione che spesso riesce a confondere popolare e popolaresco, democrazia e autoritarismo, nostalgia e progresso.

Merito maggiore, poi, se il ricercatore, come in questo caso, abbandona programmaticamente la via del facile impressionismo preferendo la verifica dei limiti e della oggettiva portata culturale e sociale delle singole opere. Il libro di Torri, che ha la struttura di un lungo saggio teso a cogliere alcuni tra i « fili » rossi che uniscono i più significativi film italiani degli ultimi venticinque anni dal neorealismo a « **San Michele aveva un gallo** », enuclea cronologicamente gruppi di opere e su di essi esercita una sincera critica che, partendo dai dati « linguistici », risale al valore « politico » (rivoluzionario) dei singoli titoli.

E' una metodologia che potremmo dire « di campionatura » e che delimita un terreno denso di rischi di cui l'autore stesso avverte la pericolosità in una nota introduttiva in cui si precisano i limiti del libro (« **Le pagine che seguono non pretendono di costituire un esame esauriente né un profilo storico del cinema italiano dal dopoguerra alla stagione '71-'72** »). Una coscienza che non ci esime dal notare come Torri non abbia evitato del tutto, nel disegnare il quadro politico dei

Nuovissime
le poesie
nuove
di Gambretti

Intensa, la nuova stagione letteraria di Fidia Gambetti. Dopo i libri di fresca, antica, recente, futura memoria di guerre e di paci, dopo gli anni che scottavano per i vivi e per i morti, dopo aver ritrovato le poesie antiche e le nuove poesie nuove — la poesia dunque — Fidia Gambetti torna a irraccontarsi in versi (Nuove poesie nuove — Barulli editore - centopagine - duemilalire), a versificarsi, alle versifatture il versifatturiero riaffidando la sua identità diversamente uguale.

Un curioso libro di poesia, questo che sa di prosa anche, di romanzesche tentazioni, di narrativa frenata (a quando allora il romanzo, magari in versi, ma dichiarato?), e persino di cinema interiore (una visura profonda, ma sì: ...« come indissolvenza evoco l'unico Po... » — «...tutto è pronto per il ciak...»: come vedi, Fidia, ti ho colto « sotto il fuoco degli obiettivi », a filmarti in ver-

si « le sequenze della nostra vita capovolta »).

Cerco di immaginare soprattutto le tensioni di un lettore giovane che non conosce « Il canto dei giovani esclusi » né la storia di una vita complessa e tormentata come quella di Fidia Gambetti. Che sorpresa dev'essere quella di una lettura di poesia tanto semplice e limpida da insospettire: che cosa ci sarà mai dietro non sarà mica l'ultima avanguardia? qual è il trucco linguistico? il tagmema, l'endofasia, la tonematica, la noologia...? Ma dietro non c'è nulla che autorizzi sospetti linguistici: solo la profondità della poesia aperta, distesa come un corpo sulla pianura della pagina: che cosa c'è di tanto difficile? La facilità della poesia? Che cosa c'è di tanto facile? La difficoltà della poesia...

...E si potrebbe continuare a giocare il gioco delle non-regole, con Fidia Gambetti e con le sue nuove poesie nuove (la poesia è sempre nuova, per questo è antica e futura, anzi futurante). Ma bisognerebbe parlarne meglio, forse, analizzare, fare la semacritanalisi magari, microscopizzare le endo-strutture nella cadenza endecasillabica derogata in una precisa vocazione allo scarto inavvertito, alla violenta

singoli periodi, il rischio di mettere in ombra eventi sociali e fatti politici che hanno esercitato una notevole influenza sulla più recente storia del paese.

E' un'omissione che riguarda sia il quadro generale, sia lo specifico panorama settoriale. Così, solo per fare due esempi, ci sembra difficile cogliere, dalle pagine di Torri il rapporto tra la nascita del primo governo di « centro-sinistra » (con le sue illusioni emarginanti nei confronti del PCI e coll'ipotesi strategica della costituzione di un blocco moderato in funzione di stabilizzazione neo-capitalistica) e il successo del cinema « individualista », disperato in Antonioni o « disordinato » in Fellini. Allo stesso modo la mancata considerazione di qualsiasi riferimento approfondito alle vicende strutturali del settore dello spettacolo non consente di cogliere quanto di cosmopolita e « hollywoodiano » vi sia in gran parte della produzione cinematografica italiana, in particolare in quella che caratterizza la seconda metà degli anni sessanta, prima del 1969.

Tuttavia queste sono osservazioni marginali in rapporto al valore complessivo dell'opera che presenta punti di notevole interesse.

In particolare Torri ha notazioni assai acute quando rivolge l'analisi su singoli autori sia che dalle sue parole traspaia un'ammirata attenzione (Pasolini, Ferreri, Bellocchio, i Taviani), sia che li vivisezioni con una ferocia che lascia intravedere una punta di disprezzo (Petri, Rosi del « Mattei »).

Tuttavia il punto più valido dell'intero discorso ci sembra quello attorno

al « cinema politico » con il tentativo di delineare i termini esatti del problema. Dopo aver rifiutato formule « inservibili » come quella secondo cui « tutti i film sono politici », l'autore circoscrive il territorio della politicità intesa in senso cinematografico e lo fa mettendo sul tappeto lo stretto nesso che unisce la ricerca « linguistica » e quella tematica. Ne nasce una motivata preferenza per quelle opere che, in una « rarefatta e metaforica dimensione estetica », riescono ad assumere una struttura che scoraggia le interpretazioni « univoche », favorendo « **letture tra le righe** » che consentano di « **scoprire il senso nascosto, di ristabilire le corrispondenze, cioè il reciproco e dialettico interscambio, tra opera e il reale chiamato in causa** ».

E' una dichiarazione in favore della complessità e della dialettica contro lo schematismo che, opportunisticamente o ingenuamente, affligge tanto cinema « civile », sia esso girato con i miliardi dei produttori o con le migliaia di lire dei militanti.

Su questa strada l'incontro con « **San Michele aveva un gallo** » (« ...è il film più bello, oltre che dei Taviani, del cinema italiano degli ultimi anni ») diventa un appuntamento obbligato che Torri onora con alcune pagine tra le più vive dell'intero saggio.

Il film è visto, giustamente, come orchestrazione « **di una duplice fondamentale componente tematica: l'accordo conflittuale tra il politico e l'umano sentiti come due assoluti, che per realizzarsi compiutamente neces-**

za dolce dell'impercettibile idiolettismo, allo scambio stilistico dell'accento e dell'enjambement.

Ma le giunture, le pause virtuali, le frequenze, gli allomorfemi individuali sempre in ogni scansione apparentemente normale e persino tradizionale, che cosa aggiungerebbero alla partecipazione, così diretta e senza interstizi, alla parola scrivissuta?

Forse è meglio richiamare l'attenzione sul meno avvertiti (perché così dev'essere, forse, la poesia) (risultati della dizione: la figura dell'intensificazione, per esempio in « I ghetti della periferia », con le « giornate terribili di terribili / invernali quando la neve seppelliva / i binari del tram... », con quella binarietà di quotidianità annosa che necessita di due valenze dello stesso aggettivo; oppure la violenta metaforizzazione di « A non più rivederci »: « ...posso piangere tutte / le mie lacrime sul tuo prosperoso / seno petrolchimico perché, ora sì / veramente, sei una città morta ». Le clausole sono sempre così, semplicemente fulminate, a volte interne, prima della chiusura più dolente. Come in « Passaggio a Werk Mamon » « ...quello stesso sconfinato lastrone / di ghiaccio ci apparve e fu / la tom-

ba della nostra stolta / giovinezza (giovinezza-giovinezza) », dove l'eco cantato in corsivo dell'infame canzone fascista suggella la funebre trenodia dell'altra incantabile giovinezza sepolta, e stolta solo per sbagliato amore... Però la poesia di Fidia Gambetti non si chiude solo in questa narrazione lirica dolce o violenta. Una vena feroce si è aperta, ed è quella epigrammatica dei « cachinni » che stridono alti fino alla fine del libro, anche nei non innocui « quadretti romani » annunciati da « le proletarie canocchie gli aristomazzancolli di « Foce di Tevere ». Sono « i guerrieri dei passi perduti » che fanno ora le spese di questa vena sanguigna donde sgorga un sarcasmo forse troppo a lungo frenato, e il flusso s'ingrossa, il lessico si aggrava di parole intorbidite che si illimpidiscono nella dizione scandita. Poi torna il lirismo più gambettiano, quello delle poesie sofferte nel profondo, sottoparola (o « sottopelle », sintagma che torna spesso, con dolcezza). Leggete « Giorno di poesia » (« Ieri non ho scritto un verso... / oggi non ho scritto un verso... / nemmeno oggi era giorno di poesia... »). A Gambetti

sitano l'uno dell'altro, mentre comportano, quasi per intima costituzione, il reciproco sacrificio e l'incontro scontro tra due modi di concepire e vivere la rivoluzione ».

In questo film l'autore riconosce un esempio delle opere che volendo davvero contestare il Sistema giungono anche a **« contestare il cinema del Sistema »**.

In definitiva il libro si presenta come un saggio assai acuto su alcune fra le opere e gli autori che più hanno caratterizzato il nostro cinema, allargando e rendendo omogenei giudizi che Torri aveva espresso in altre sedi.

Nel chiudere queste righe ci sia consentita un'unica nota di dissenso. Ad un certo punto della trattazione si legge: **se nel periodo del Neorealismo, la categoria del « nazional popolare », nell'originaria accezione gramsciana, poteva ancora costituire un (parzialmente) valido punto di riferimento, come indicazione operativa e come supporto critico-interpretativo, e quindi trovare riscontro anche nelle scelte artistiche (particolarmente nei linguaggi mimetici), attualmente, essendo diventata, per la snaturante forza delle cose, sinonimo di livellamento interclassista verso il basso (ormai il « nazional-popolare » trova la sua « perfetta » realizzazione nella televisione, in Canzonissima!), è del tutto inservibile, anzi da respingere sia concettualmente sia nella prassi creativa, in quanto può fuorviare dei problemi reali o risultare assonante con il generale involgarimento »**. Da queste parole traspare l'accezione del concetto gramsciano al livello più basso, quale

meccanica e malcompresa somma di stereotipi comunicazionali di massa, cioè come media di una « masscult » le cui matrici non sono né « nazionali » né « popolari », ma il distillato di alchimie alienanti costruite nei laboratori del potere. Nessuno nega che in singoli momenti autori e parti del movimento operaio abbiano usato l'accezione gramsciana in senso volgare, ma ciò non legittima la ripulsa di Torri, che mostra di non tener conto della dialettica e della « storicità » del concetto di « nazional-popolare » e della possibilità di utilizzarlo quale strumento critico (correlato ad altre acquisizioni) se non per l'analisi di opere o « filoni » esistenti (vi è ben poco di « nazional-popolare » nei film di Petri, Loy o Damiani o nell'intera « serie » di cinema civile), certamente utile alla costruzione delle basi teoriche e politiche di interi settori di sviluppo del cinema (pensiamo al rapporto creativo da instaurare tra il cinema e mondo contadino, tra cinema e realtà provinciale).

In altre parole l'« ipotesi « nazional-popolare » lungi dall'essersi ridotta al livello di un rottame intellettuale può e deve diventare un'utile strumento per affrettare la morte del cinema « come è » e per facilitare la nascita del cinema come « può essere ».

Umberto Rossi

Bruno Torri « Cinema italiano: dalla realtà alle metafore » Palumbo editore pagine 199 lire 2.500.

bastano poche anafore per tendere la strofa, stirarla come un doloroso nervo: « basta poco per amare la vita », ci ripete, ma è tanto, è troppo forse « anche se il futuro è più breve / del passato », anche se questo tutto / è accaduto, anche se quasi nulla / può accadere, anzi forse per questo... ».

si vergogna più di scrivere poesie (« ti vergognavi come un ladro, / non volevi che si sapesse che / scrivevi di nascosto poesie... » — in seconda persona dice a se stesso, a noi, a tutti i poeti del mondo, quelli veri che intimidiscono se stessi e gli altri di fronte alla poesia). Oggi sappiamo anche noi, con Fidia « ...che non si tratta / di un complesso, la gente ti guarda / davvero stranamente e con sospetto, / peggio, è come se ti credesse / capace di tutto e di nulla solo / perché continui a scrivere poesie... ». E va bene, siamo capaci di tutto, poeti-scrittori e poeti-lettori. Di nulla anche, ma di un non-nulla che è ancora tutto: la pòiesis, la ri-creazione del mondo, la nuova poesia nuova. Grazie.

LE SCELTE ESPRESSIVE
di
GIANFRANCO D'ALO

di Sandra Giannattasio



Gianfranco D'Alò,
foto sopra: « Simbologia »
« L'azione »,
nella pagina a fianco:
« Natura viva »

Può oggi considerarsi « impegnato » un artista della forza espressiva di Gianfranco D'Alò? Evidentemente l'impiego di forme figurative tradizionali (i suoi modi ci possono richiamare a certe stampe americane tra sette e ottocento) appartiene — a livello dello spirito cosciente — ad una precisa scelta intellettuale.

D'Alò si serve di quelle forme che abbiamo chiamato tradizionali, ma che

Indiffidenza caravaggesca

Arnauld Brejon de Lavergnée e Jean-Pierre Cuzin, **I caravaggeschi francesi**, Villa Medici novembre 1973-gennaio 1974, De Luca editore. (i numeri si riferiscono alle tavole del testo)

Roberto Longhi ha parlato per i francesi di « nazionale diffidenza caravaggesca » e tale disposizione d'Esprit può forse essere verificata già nella cerchia immediata del Merisi. Una diffidenza che concerne gli aspetti più carnalmente coinvolgenti, più essudanti, della sua rivoluzione; una diffidenza che, della sua disperata e totale naturalità, tende a offrire una visione decantata, sempre formalmente meditata, razionale e rigorosa. Non a caso è negli studi di Carlo Saraceni e nell'ambiente dei Gentileschi che i « molti francesi che vanno e vengono » avviano le loro traduzioni caravaggesche.

Presso il Saraceni abita Cecco del Caravaggio: i suoi lini, i suoi velluti, hanno riverberi algidi, i suoi frutti sembrano sfuggire a



ogni corrosione (6,7).

« Pensionante del Saraceni » è un altro francese attento alle illuminazioni sospese, ferme, cristallizzanti (19, 20). E tra Gentileschi e Saraceni si è dibattuta la clorotica « signorina decaduta costretta a dare lezioni di arpa e di cembalo » ora restituita a Guy François (8).

Vicino a Artemisia è l'avvio di Simon Vouet (64). E nel clangore aspro e nel lucido contrappunto delle vesti e dei panneggi, nella dichiarata astrazione degli oggetti, nella contemplazione distaccata degli affetti, s'annuncia la sublime e nitida eloquenza di Nicolas Poussin.

Tuttavia il momento storico cruciale perché l'« esprit français » prenda le sue distanze ed esprima le sue differenze è costituito dall'immediato post-mortem del Merisi, quando si scava una cesura tra l'impegno politico della sua ideologia di rivoluzione e la semplice modernità innovante delle sue esplorazioni tecniche: proprio la tecnica diventa istituzione, configurando il rigurgito di fredda accademia della « manfrediana methodus », e tradendo

ben possono accostarsi a talune esperienze formali ora in voga di carattere iperrealistico, per esporre una vibrante ed eccezionalmente patetica protesta sociale, che egli svolge nell'ordine d'una intenzione sentimentale ed obiettiva insieme.

Il mondo dei negri diseredati, della spiritualità accentuata di quei volti e di quei gesti, della loro effusione lirica attraverso il fare musica, sono portati dal D'Alò alla ribalta di un'attualità scottante e responsabilizzante. Quella del giovane artista milanese è una figurazione in parte giornalistica, aggressiva, beffeggiatrice del ben fare e dell'adagiarsi borghese. Contiene una proposta sentimentale-rivoluzionaria di grande efficacia ed invitante all'amore tra i popoli.

La figurazione del D'Alò è certo — a ben guardare — un sintomo del nuovo oggettivismo che pervade le arti figurative, e il suo merito personale sta nell'agilità selettiva con cui l'artista si muove di volta in volta, tra un brutale avvicinamento alla realtà e un allontanamento sfumato da essa. In questo senso, la pittura di D'Alò può definirsi, oltre che oggettiva, espressionista, in quanto l'Autore accentua o gradua, a seconda dei casi, quelle risorse tecnico-formali che ha a disposizione per conferire al suo dipinto un aspetto di surrealtà.

In questi dipinti, la chiave di poetica è da intendersi in una dimensione che oscilla tra il drammatico e il sublime, l'uomo perde la sua tragica soggettività, per divenire un vocabolo formale inserito nel cosmo delle immagini di redenzione e di violenza. In



Gianfranco D'Alò,
Simbologia - Tutti quelli che...

quindi l'originaria destinazione antiistituzionale. Si pensi alle posizioni portate avanti da Jean Leclerc, da Claude Mellan (come prova la distillata «interpretazione» dei sogni, 17), agli stessi ateliers in cui nascono i pur altrimenti passionali Regnier, Tournier, Vignon e Valentin (nonché l'autore del «San Gerolamo» di Novara, 70, al quale da anni porto attenzione). Personalità emblematica al riguardo si dimostra il «Maestro del Giudizio di Salomone» il cui caravaggismo, impeccabile, si allinea alle emozioni della donna che non trasale perché non è la vera madre del bambino da assegnare (12). I drammi appaiono così semplicemente assistiti, anche esibiti, mai visceralmente partecipati; la stessa pratica della «bisca» (13) conosce ben altra maledizione che in Caravaggio.

La distinzione riesce dunque e politica e di stile, anzi testimonia della stretta interdipendenza delle due realtà.

Da un lato la linea armonica che conduce da Vouet a Poussin e che naturalmente si legittima nella tradizione

ne francese. La « Vestizione di S. Francesco » (67) non sfuggirebbe in un Salon dell'Ottocento e « La tentazione » (68) piacerebbe all'esotismo erotico di un Ingres e di un Delacroix.

L'altro filone, quello convulsamente aggraviato dei rissosi Regnier, Tournier, Traivoel, Valentin, definisce invece per la Francia altro ingombro, prevede Gericault e l'inferno sublime di Rimbaud. E non a caso Yves Bonnefoy ne è l'interprete tanto sensibile!

Due modi antitetici di vedere, che si trovano contrapposti in S. Pietro, 1629, nella memorabile querelle tra Poussin e il grande Valentin.

Intanto sulla dolcissima angoscia di queste domande (perché i tuoi occhi, Valentin, hanno tanto compreso, perché hanno quella fluidità di pianto, perché v'affiorano sorrisi subito smarriti?) va rapprendendosi il riflesso delle candele di Trophime Bigot e quindi ben più magico lume, quello di Georges de La Tour... il naturale artefatto che amerà Charles Baude-
laire...

questa ottimale sintesi figurativa, la tensione e il divario tra la cifra dell'espressione soggettiva e l'oggettività danno luogo ad un'equazione formale. Partendo dalla quale, l'immagine della pittura di D'Alò sembra aver valore come di esorcismo od evocazione di scene interiori, che attuano l'intenzione dell'Artista, di portare alla ribalta modi di verità di gran lunga più convincente di ogni realismo.

Sandra Giannattasio

Lucenz Equilibri e percezioni

Nella linea più significativa dell'arte italiana del Novecento, e che costituisce gli sviluppi della ricerca del futurismo, Lucenzi fonda una sua poetica visione, la sua ricerca volta alla spazialità come dimensione dell'immaginazione umana, luogo di incontro tra la dimensione interna e la realtà eterna. Dà così evidenza visiva a ciò che è stato già il problema di Dottori o in tempi più recenti di Giulio Marelli, a questo bisogno di un rigore matematico, scandito da un ritmo assoluto, segnato da questo rilievo e scavo che crea spessori inconsueti proprio a indicare lo slancio dell'immaginazione, come affermazione



Lucenz

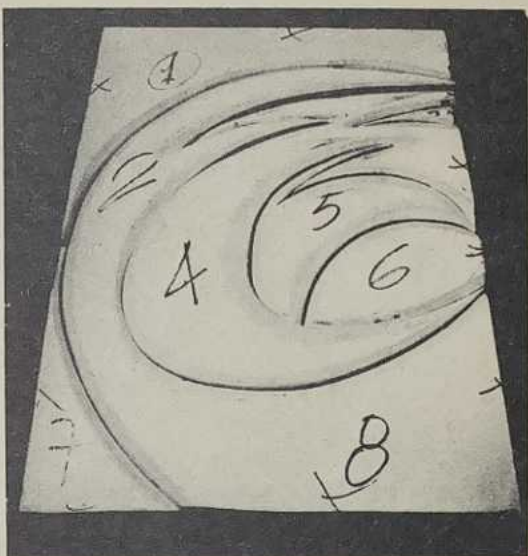
della sensibilità sull'esperienza, del modello sull'oggetto, del progetto sul caos. Può così far vivere le sue opere sulla soglia dell'equilibrio, in bilico tra ciò che è costituzione e ciò che è sostituzione di un paesaggio naturale con uno spazio totalmente umano e

Di
Flour Jaeggy
« L'angelo
custode »

Fleur Jaeggy è una scrittrice svizzera residente in Italia che ha pubblicato nel 1968 un primo romanzo « Il dito in bocca ». Nel 1971 « L'angelo custode »: che il giovane regista Giorgio Marini, ha presentato in gennaio al Teatrino Flaiano, in forma di spettacolo, con il suo Gruppo « I Segni » (esponenti Mariangela Colonna, Lisa Pancrazi e Gianfranco Varetto).

La Jaeggy racconta o meglio espone una lunga serie di dialoghi con i quali due bambine, entrambe bionde, Jane di cinque anni e Rachel di sette, sorelle molto simili, sia esteriormente che intimamente ma condizionate da una sostanziale diversità, vivono la loro cerebrale esistenza — si nutrono infatti di parole e parole — quasi prigioniere di una stanza nella loro casa in Inghilterra, comunicando con il mondo soltanto attraverso il loro tutore Botvid di età non definita.

Le due bambine dialogano fra loro di tutto, inclusi i grandi problemi della vita e della morte, ora liete, ora



Lucenz

Mariangela Colonna, Lisa
Pancrazi e Gianfranco Varetto
interpreti di « L'angelo custode »





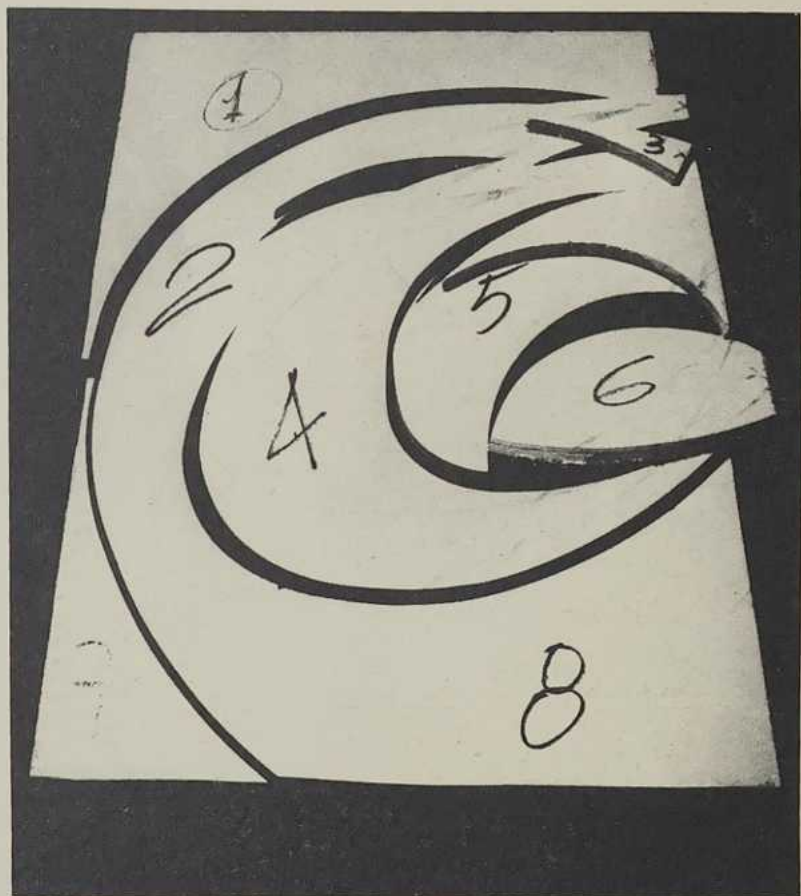
Lucenz

rispondente a una nuova tipologia della percezione. Dove essa si dà non soltanto come fisicità del vedere o tattilità dell'immagine, per attributi oggettivi, ma per intuizione o per progetto, cioè per umano e mentale disegno. Varca così Lucenzi i confini del design come fenomeno della tecnologia e lo recupera nella sua più convincente funzione di programmazione di uno spazio che è soprattutto punto di contatto, e di unificazione, tra i poteri dell'uomo e la situazione

tristi, ora superbe, ora mansuete con la disinvoltura della loro giovanissima psiche.

A un dato momento di questo loro continuo, in apparenza frivolo ma in realtà profondo conversare, si erge fra esse, dominandole o dominato non sappiamo, il desiderio o il ricordo inconscio di un Angelo amato e odiato al tempo stesso.

A quanto pare le due 197

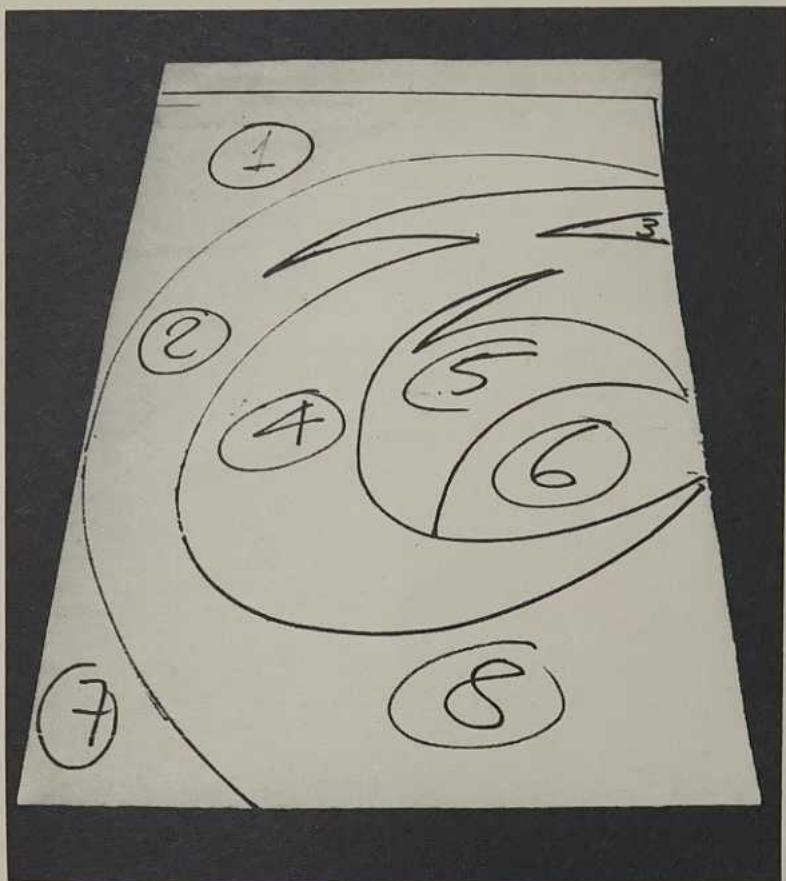


sorelle decideranno di continuare a vivere per l'eternità la loro non vita, eccetto quella del pensiero, confermando, con Benjamin, che « la differenza è il linguaggio sensibile della somiglianza » oppure con Schwob che « la somiglianza è il linguaggio intellettuale della differenza ».

198 Una recitazione ora delirante, ora ossessiva,

cosmica, in una rete fittissima di relazioni e corrispondenze che traducono le affinità in immagini e le immagini in forme.

Elio Mercuri



Sopra e nella pagina accanto
altri due quadri di Lucenz

ora pacata ma sempre
rigorosamente stilizza-
ta è stata resa con as-
soluta bravura da la
Colonna, la Pancrazi e
il Varetto, Carlo Pasi
ha collaborato alla
scrittura scenica del
romanzo originale, An-
tonello Neri per le mu-
siche, Ettore per le
scene e i costumi.

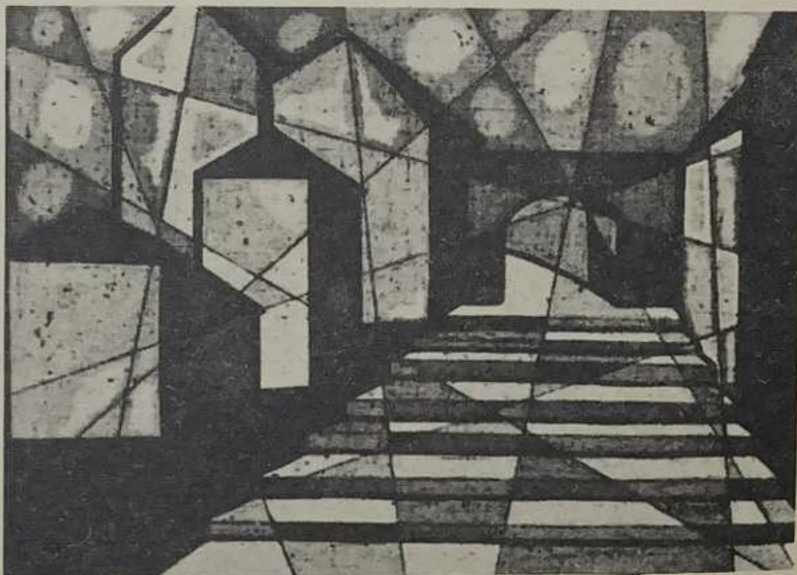
G.F.C. 199

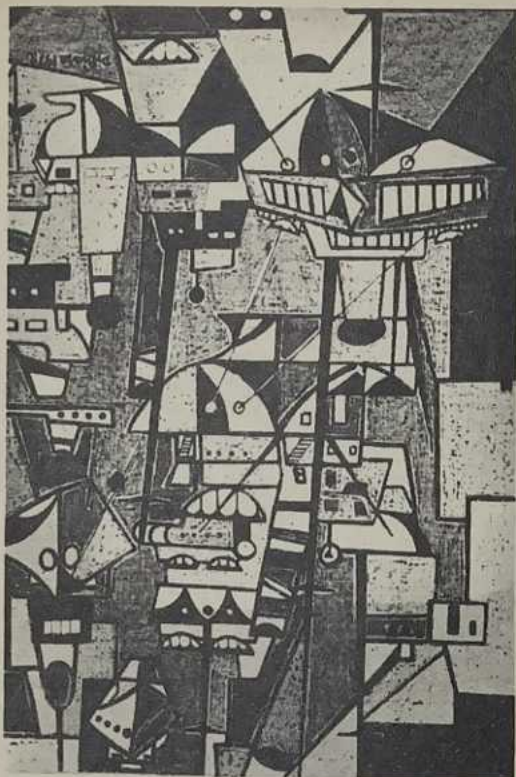
Gianfranco Di Biase

LA SCOMPOSIZIONE ICONICA

Gian Franco di Biase: un artista che ha lavorato molto nella sua pur giovane carriera e la cui arte segue i moduli stilistici di una vivace scomposizione formale, che diventa in lui facilmente una sorta di scomposizione iconica, in cui l'oggetto del particolare brano spaziale diventa unica metatesi qualitativa del significato della forma globale. Un impegno formale, quello del Di Biase, che sicu-

Di Biase.
Scalinatella





Di Biase Gianfranco, tempo di crociera

ramente deriva i suoi modi dalla fase storicamente successiva a quella del cubismo sintetico, quella in cui la scomposizione spaziale segue moduli e ritmi di una più ricca fantasia. Ne deriva una sorta di libero sbriglio fantastico, che colora il proprio mondo di un caleidoscopico mosaico d'immagini. Il ritmo diventa gioco e perfino la possibilità di un libero riferimento letterario.

La parabola di un'espressione remota, che dà libero corso a una metafora ricca di fantasia si è così compiuta, nel segno della poesia.

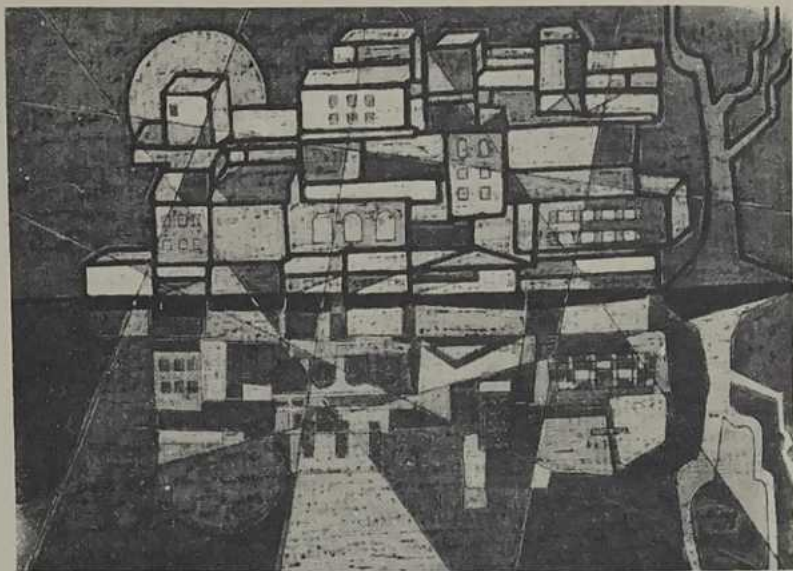
S. Gian.

Cavalli e cavalieri di Tanzi

Basta un'associazione d'immagini per far scaturire un'idea nuova, impreveduta e imprevedibile una visione tutta nostra.

Mi sovengono due momenti di due diversi film, che rimangono due caposaldi nella storia del nostro cinema. Una scena del film « Sciuscià » di Vittorio De Sica, e un'altra del film « Otto e mezzo » di Federico Fellini, due immagini, entrambe ad apertura di pellicola, che danno il là a tutta l'opera.

Nella prima due sciuscià discendono Via Veneto del dopoguerra (straniera e bivaccante di americani d'ogni colore) in groppa ad un cavallo, ad un cavallo modesto, bonario, non di razza, che essi hanno comprato al galoppatoio di Villa Borghese, loro, due miserabili sciuscià in un mondo di corruzione, vizio, delinquenza; due ragazzi romani che ascoltano nel loro cuore, forse per la prima volta, la voce dell'innocenza, della purezza, e comprano un cavallo, e come vincitori (e lo



Bi Biase

Tanzi

sono veramente) discendono da Porta Pin-
ciana superbi e petto-
ruti. Nell'altra scena,
quella di « Otto e mez-
zo », un famoso regista
dall'aria intellettuale,
chiuso nella sua lus-
suosa auto, sotto il
Traforo, a Roma, intas-
sato da centinaia di
macchine, rimane, mi-
sero prigioniero della
sua veloce strombaz-
zante Jaguar, schiavo
come l'umanità d'oggi,
del mezzo meccanico.
« E' tremenda sventu-
ra — scrive George
Bernanos — poiché la
scienza non libera che
un piccolo numero di
spiriti fatti per essa,
predestinati. Ed asser-
visce gli altri. La com-
plessità dei suoi im-
mensi ngranaggi esige





Tanzi.

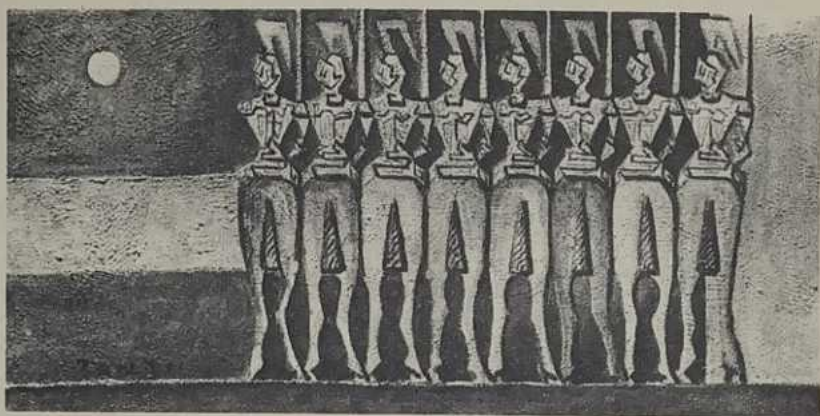
sacrifici sen.pre maggiori, una disciplina ogni giorno più rigida». I due sciuscià felici sul loro cavallo comprato a suon di spazzolate, e il ricco regista, impotente nella sua auto, incastrato dal traffico caotico e assurdo della città, afflitto dai complessi di una nevrosi acuta, distrutto dalla sua stessa ambizione di far presto, sempre più presto, mi hanno ridonato l'immagine pura e nuova del cavallo, simbolo di libertà e di poesia.

Ed è questo allora il punto in cui vorrei inserire alcune frasi dell'amico Tanzi, da lui scritte tempo fa, in cui egli sembra proprio contrapporre, il cavallo « Sciuscià » all'automobile di « Otto e mezzo », la libertà alla schiavitù.

« Oggi l'uomo senza cavalleria è tornato un essere monco (scrive Tanzi). Prima che

entrasse in coma, il cavallo era amico e maestro dell'uomo. Gli insegnava l'audacia, il coraggio, l'onestà, la generosità, il gusto di vestire e di muoversi, la difesa del debole, la protezione della propria donna. Tante virtù insegnava il cavallo nel suo maestoso silenzio. Oggi il maestro muore. L'amico cavallo se ne va. E l'uomo rimasto solo, tornerà l'essere arido e pavido che il cavallo trasse dagli oscuri tempi remoti. Gli Sputnik, i viaggi siderali, il progresso, sono felicità? ». Ed egli, che è pittore, ha dato vita, ad una incantata galleria di cavalli e cavalieri, ha reso un patetico omaggio al suo amico cavallo, ha voluto dipingerlo come il suo cuore e la sua fantasia lo vedono, a monito della moderna umanità. E sono nati così i « Cavalli di Tanzi ».

I cavalli di Tanzi sono d'alta classe, sanno marciare a passo di danza. Cavalli e cavalieri eleganti, leggerissimi nei movimenti, slanciati, perfetti nelle cadenze, cavalli da Gran Premio, puro sangue, tutto scatto e meraviglia, strigliati, aguzzi persino nel banco vitreo dei denti, appena toccati dalla tiratura del morso, nervosi, audaci, e come tutti i raffinati, possono sembrare anche im-



Tanzi,
guerrieri
in
serie

I cavalli di Tanzi hanno quindi una loro precisa fisionomia, un loro tocco, un loro colore, non hanno l'aria massiccia, criniera al vento di un mito fatto di rovine e armigeri, non hanno nulla dei pascolanti cavalli di De Chirico, della loro libera favolosità metafisica, abbondante di barocchismo fastoso, sanguigno.

E non hanno nulla nemmeno dei cavalli di Marino Marini, così primitivi, essenziali nella loro rozzezza. E nemmeno assomigliano ai cavalli del maremmano Cesetti, selvaggi, che nessuna mano d'uomo ha addolcito o educato. E i cavalli di Tanzi sono diversi anche dai cavalli di Sassu colti in una combustione solare, rossi, scapigliati, arruffati dalla scintilla di fuoco romantico.

Tanzi rispetta e ama il cavallo, i suoi cavalieri, prima di issarli

in sella, li vuole ben puliti e ben vestiti, cavalieri da concorso ippico con giacca rossa, kap, o cilindro, cavalieri eleganti, aristocratici, ma che nel cuore ripongono gli ideali dei cavalieri antichi, quando la cavalleria era dolcezza e gentilezza, rispetto dell'uomo e della sua donna, madonna-ispiratrice di buone, affabili maniere. Che cosa è rimasto, oggi, di questo cavaliere errante, perduto nei suoi sogni di squisita gentilezza? Un esangue, manesco, inferocito automobilista che per un sorpasso, per un guizzo del motore è capace di tirar fuori dalla tasca un cacciavite e trafiggere il cuore dell'avversario... con un cacciavite.

Ed i cavalli superstiti, ahimè, ci stanno a guardare: chissà, forse a giudicare.

Franco Simongini



CINIGMI LETTERATO RENZIALI

Di « Catene, tormenti e Charlotte » dove con maggior (im)perinenza parlare che in questa libitinaria « terra rossa per scrivere i titoli dei capitoli e i sunti e i registri e le note — rubrica pudica mendica amica — ? Con altra « terra rossa » è stata scritta, e Renzo Renzi che ne ha rubricato per decenni l'assorta memoria di una cronistoria mai più storiografata perché instoriografabile, solo scrivibile, Renzo Renzi avrebbe

forse dovuto cinescriverla (e forse lo farà, dovrà farlo... non è uno dei nostri criticineasti, cioè un di coloro che, occupandosi di cinema, lo fanno totalmente, non soltanto riferendosi alle opere ma a tutte le opere-azioni? « Affascinato dal cinema, non essendo riuscito a diventare un grande regista, da vent'anni è tornato sui libri... », si legga l'autoironico rivolto che esplicita la possibilità di un altro ritorno, ma non

perché non sia riuscito questa volta « a diventare un grande scrittore »... perché, riuscito è riuscito... e libridinosamente, cum gaudio magno et spe...).

Ma forse già lo ha fatto, in questa cronistoriocinegrafabile sulla sua « renzèa » o « renziale » in campi di concentramento memorealistici eppure diversi, strani, straniti o straniati da quelli della memoir-realistica lageriale di questo quarto di secolo. Forse perché in

quei lager per tanti anni è rimasta imprigionata una memoria che deve oltrepassare la cronaca e la storia per farsi letteratura, poesia, futurazione. Il cinema, del resto, lo troverete dappertutto, nel cronistoromanzo di Renzo Renzi. E non solo perché, essendo un cineamante, lo ama anche nel fitto dell'orrore concentrazionato, ma perché il cineastante vede cinematograficamente il mondo anche nel lager (infatti, i film sui lager sono stati finora quasi sempre realizzati da inconcentrabili cinematografari). Un esempio? Prendiamo le pagine 60-61, lo straziato racconto della sepoltura del primo morto del campo (sul campo)...

1 - Il capitano era un musicista... /

2 - Al suo funerale avevano suonato la sua « ghirlanda », che pareva una composizione di Mahler, / davanti al suo corpo raccolto in una cassa di legno grezzo... /

3 - Mentre il sacerdote faceva un breve elogio funebre... /

4 - Due ufficiali tedeschi, *in primo piano*, / stavano presso la cassa, / avvolta da un tricolore, / sul quale erano stati po-

sti una sciarpa azzurra, / un cinturone senza fondina... /

5 - Quindi, sei prigionieri italiani / la sollevarono, per portarla a spalle / verso l'uscita del campo, / tra due file di comilitoni, / disposti per uno, / nella neve... /

6 - Il fumo, / dai comignoli delle baracche, / portato dal vento / passava basso sul corteo, / sporcandolo... /

7 - I cappellani cantilenavano lentamente, / preceduti da un soldato giovanissimo, / che portava una croce... /

8 - Il cancello d'uscita era sopra una leggera altura... /

9 - Fuori — nella libertà? — stava fermo ad attendere un carro polacco / ricoperto di rami di pino, / trainato da due cavalli. /

10 - Quando la bara fu deposta sul carro, / un sottufficiale tedesco dette l'attenti a un picchetto armato, / con l'elmetto, / volti spettrali di barbari. /

11 - Un altro soldato tedesco, / che portava a spalle una grossa vanga, / per scavare la fossa, si dispose accanto al

feretro, sempre marciando. /

12 - I cancelli del campo furono chiusi. /

13 - I colleghi del morto restavano dentro. /

14 - Solo i cappellani precedevano il carro, / che cominciò a muoversi, / dopo un balzo dei cavalli. /

15 - Il picchetto tedesco seguiva al passo, / gli elmetti e i lunghi fucili. /

16 - La strada nella neve, / che portava al cimitero presso la foresta, / scendeva accanto al reticolato di cinta.

17 - Il corteo ormai era diventato una macchia nera, / presso le ultime torrette. /

18 - Ogni tanto si udivano le litanie dei morti, / lontane, / vicine, / mentre il vento continuava a muovere gli alberi della foresta. /

19 - Accanto al carro, il soldato con la vanga diventava sempre più imponente fino a riempire l'inquadratura (scusate, qui Renzi, per cinepudore, dice soltanto « quadro »). /

20 - I prigionieri se-

guirono il corteo dal l'interno de campo, / costeggiando il reticolato, / finché il piccolo gruppo entrò nel cimitero, in mezzo a tante asticelle che reggevano la mezzaluna sopra le fosse. /

21 - I cavalli si fermarono, / la bara fu deposta, / il soldato con la vanga / la ricoprì di terra / e di neve. /

22 - Poi i cavalli, / frustati dal carrettte polacco, diedero un nuovo balzo / e uscirono dal cimitero a un trotto festoso, / trascinando il carro vuoto... /

23 - Qualcuno, nel controcampo, / guardando le mezzelune là in fondo, / e asciugando delle lacrime di freddo, / disse: — sono certo che la guerra finirà presto. Finirà in primavera... » /

Che cos'è questa se non lo sceneggiamento di una splendida dolorosa sequenza, tutta « vista »? Ma il libro è tutto intriso di visualizzazioni che non sono squisitamente letterarie, vivibili nella parola, ma esigenti una sinestesia...

...i viaggiatori, per raggiungere i treni, sfilavano nel sottopassaggio, per uno, / come gli automi di « *Metropolis* »...

...Il cortile della caserma, / circondato da enormi edifici di stile prussiano, / ricordava ad Achille una *inquadratura* (!) di « *All'ovest niente di nuovo* »...

...Achille, già in passato, aveva amato le immagini della rivoluzione, quindi la rivoluzione, davanti ai manierismi michelangioleschi di Eisenstein, nel Messico delle prigioni, delle agavi e dei grandi cieli fotografati con lo schermo giallo...

Achille insomma, come si maschera interzapersonandosi il Renzi (ma il racconto è il più in-prima-persona che possa leggersi), vede se stesso e la propria storia in immagini, inquadrature, campi e controcampi e campi lunghi e primi piani, figurette lontane e dettagli, ingranditi, zoommando nella memoria e mescolando alla visura naturale la re-visione dei film-occhiali.

« Caro Gianni, qui c'è l'erotismo, qui c'è l'eversione, e il

libro e non la (non-) merce... », leggo sulla dedicatoria personale scritta a Palazzo Montanari in una pausa del convegno organizzato dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme, appunto su « erotismo eversione merce », e infatti nel libro c'è tutto questo e di più ancora, nella sincinigmatica della renziade... Nello scambio implicito tra l'« egli » e l'« io » della primaterza-persona si impone la distanza del racconto e della finzione sulla testimonianza del vissuto, così come nel « noi » che affiora spesso come soggetto collettivo (« ...noi ci eravamo abituati a pensare la tragedia in un paesaggio nebbioso, in maniera romantica... »), c'è come un continuo cambio di obiettivi interiori (« chi avrebbe mai immaginato che la felicità potesse nascere da una stanchezza della sofferenza? »... « appena cominciamo a sognare troppo, anche cose legittime, è come se preparassimo il sacrificio della realtà... »). E dentro, nel « fuoco », si incide

la silhouette composta e disperata dell'ufficiale che si tiene a posto anche di fronte alle « sublimazioni dell'impotenza », alla morte, all'orrore quotidiano, e cuce fino all'impossibilità estrema dell'ordito, ogni strappo dell'uniforme per conservare quell'increduta dignità postuma, la sfida dell'uomo indisumanizzabile...

Veramente, credo che raramente un libro sia stato scritto con tanto disperato (e quasi disperante, per i letteratori) amore di verità assoluta persino nell'assolutamente irrelato della degradazione lagierale. L'onestà del registro è tale che si rovescia a volte persino nella diacronia sincronizzando ciò che non lo è più: la contemporaneità attuale con il vissuto disattuito intride certi squarci di consapevolezza politica crescente nella memoria dentro antiche confusioni, sofferte nostalgie di futuro, angosce di smarrimenti (« ...vi giungeva con una coscienza che gli aveva impedito, persino in quest'ultima circostanza,

di vedere le classi, vivendo in quella che non era la sua come un turista innamorato del folklore... »). Achille-Renzo è uno che ha osato morire tante volte, ma in un suo modo resistenziale perfetto (vedi il ritorno a casa: « ...mentre i suoi lo baciavano, lui cercava di iniziare la propria commemorazione. Almeno qui, per ora... »). Morto al fascismo, morto alla facile consapevolezza storica, morto al postumo resistenzialismo, morto alla finzione del vissuto-rivissuto, morto al corrivo entusiasmo dei ritrovamenti di fedeltà, morto alla dimenticanza e all'assoluzione... e per questo così vivo da restituirci, dopo tanti anni di silenzio una esperienza che non è più soltanto sua, ma è della letteratura viva di tutti, del cinema interiore.

Bisognerebbe dire a lungo dello stile, a questo proposito. Perché l'uomo è tutto in questa prosa visuale, nel moderato scrivibile che è qui cantato sommerso e acuto, nell'incisione, nell'intaglio,

nella tarsia. Soprattutto, nell'eliminazione del letterario (letteratissima), nell'abolizione stoica di qualsiasi accensione linguistica (fino al linguisterismo, come direbbe Lacan), nella sorveglianza eretica dei sobbalzi dell'anima, nel *rigor artis* insomma.

Ricordando la recensione minimistica che Edoardo Sanguineti tentò della prima stesura (or son tre lustri) del racconto che sottosta al romanzo di oggi, Renzi epigraficamente opta: « spero di avere fatto almeno un passo... ». Possiamo rispondergli altorchè se l'hai fatto... magari lo facessero tutti, « i letteratori del cuore e della lingua », con lo stesso umile e perciò orgoglioso coraggio di chi non mentisce mai neppure a se stesso in sogno o nella più sepolta memoria (un ES al guinzaglio, questo di Renzo). Magari lo facessimo tutti, anche noi libridinosi renzorenzistenzialisti che ci nascondiamo (pluralis minustatis) sotto la firma del

l'illibridinomante

Il consigliere letterario segreto

Gino
Crescimone

Punto franco

e uno

un sud
nel sud
un metasud
immediterraneo
:
autodifesa
poetica

Luisi Cornetto

Oltre

Magalini

un « oltraista »
pubblicatore
brevilinare:
urlo-vagito-
sospiro...

Alfonso di Nola
Eugenio Milani
Filippo M. Ferro

Antisemitismo
in Italia

Vallecchi

« devianza »
la teologia
della
separazione?

Carlo Bernari

NON
GETTATE
VIA LA SCALA

Mondadori

conservate
dunque
la scala:
ma non
per
ridiscendere...

Renzo Renzi

Catene tormenti
e charlotte

Cappelli

un vero
nuovissimo
antichissimo
scrittore
con presentimenti
di passato
impassibile
che deve passare

Angelo Pescarini

Per l'attuazione
di un nuovo
principio
educativo-
formativo

Feltrinelli

il primo
di una serie
di studi
regional-nazio-
nali:
la parola all'
assessore alla
cultura dell'
Emilia-Romagna

Il consigliere letterario segreto

Manley-Lewis

LE SIGNORE
DELL'ORRORE

Longanesi

ma non è
soltanto
L'ORRORE
DELLE
SIGNORE
dopo
L'FRANKEIN-
EISENSTEIN

Raffaella
Del Puglia

CAINO

Edizione
privata

dio-caino!
il post-mito-
-illogéma
poeteologico

Leonardo
Mancino

Per struttura
s'intende...

geiger

il n. 13
della collana
di poesia che
ia tic-
-tac-
(totic...)

Franco Cavallo

Rien ne va
plus...

Sic

c siamo à
cavallo...
della poesia:
tout va encore..

Maria Grazia
Amadori

Erminia
il disgusto
l'arte

Quaderni di
Ant-ed

28 pagine
bianche
9 pagine scritte
:
perché no?
il lettore
scriverà
le bianche...

Antonio Saccà

IL CLANDE-
STINO

Trevi

questantoniosaccà
clam-intestinus
o
clande-
estestino
o
saccanton-
destinato...

Lo sconsigliere cinematografico segreto

LACENO D'ORO 1974
PER L'OPERA PRIMA

a
«...e di Shaúl e dei sicari
SULLE VIE DA
DAMASCO e...»

ma sì: un premio
post-neo-(ir-)realista
dall'abellina o lavabellina
all'irrealismo
poetologico
totinutilitario...

Jean-Christan Villat

la religion

Jacque Groux

Presentato alle Nove
Giornate del Cinema
di Solothurn (Svizzera)
Tema: la dégradation
de la religion chrétienne
de son état d'origine
à un état futur-present

Thomas Koerfer

La morte del direttore
di un pulcirco
ovvero
Ottocar Weiss riforma
la propria ditta

dalla sceneggia
letteratura
di Dieter Feldhausen
un PESTSCHRIFT
che vedremo solo
ai FESTIVAL...

Alvaro Bizzarri

IL ROVESCIO
DELLA MEDAGLIA

sui lager
degli emigrati
italiani
in Svizzera:
un film incredibile
increduto
da credere

Lo sconsigliere cinematografico segreto

FILM-CO-OPER-AZIONE

non è il titolo di un film
ma potrebbe esserlo:

è noto a Roma

IL CONSORZIO
NAZIONALE
COOPERATIVE
CINEMATOGRAFICHE

CINE-MEZZO-GIORNO

come sopra:

CINEMA e MEZZOGIORNO:
è il tema di un convegno-
incontro-dibattito ad Avellino
promosso da un Comitato
Interassociativo per le Attività
Cinematografiche (ACEC - ARCI
CSC - ENARS - ENTEL MCL -
FEDIC)

FILM ZURICH

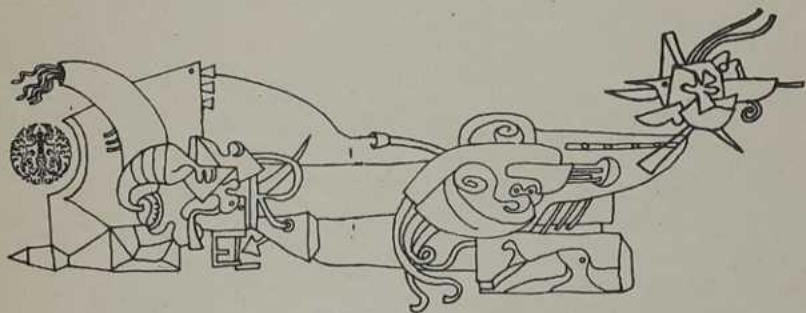
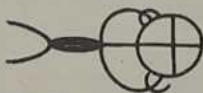
COOPERATIVE
Postfach, 8039 Zürich

Anche Oltralpe, dunque,
ci si coopera(t)tivizza
e ci si codistribuisce
« ancora un piccolo sforzo,
svizzeri... » !...

DER ANDERER KINO

Da Solothurn:
euángheloi
di unificazione tra:
Centre di animation cinematogra-
phique - Geneve
Filmpodium Zürich
Kellerkino Bern
Federation Suisse des
Cine-clubs FSCC

Il diavolo dell'avvocato del



LA MIGLIORIZZAZIONE
E IL
CINEPOETOGRAPHOTOSPASMO
E
AL3 FORMULE BREVI

I
...fra due battute di un tasto il testo
è il gioco-lotta delle parole è l'intervallo
è la durata l'intessitura la passamanteria
è il ritmo di una cadenza ciò è
spontemporale spontaneo tempo
il tuo carattere ciò sarebbe
bioritmico e stabile
il tuo parametro **body catexis**
nunc et non semper .



2

l'immagine del cuore dicono del cardio
il tempo spontaneo che concomita
problematizzano spiegano il vissuto dell'organo
l'extratempo concesso a chi denegato
già vedeva il **continuum** della vita
e tu fuor di parola non sai se
Cherpillod Korlanik e Ajuriaguerra
gli stati confusonirici la depersonalizzazione
il delirio normale controllano o
soltanto osservano
senza motricità gli stimoli propriocettivi
commissurotomia e altre difficoltà
leggibili ma terrifiche
al di sotto del seno carotideo
— conoscete la falsa rabbia?
i severi disturbi psichiatrici le psicardiocosi
le sindromi persecutorie i deliri gli eccetera
la privazione senso riale il trapianto emozionale
(non vorrai mica far poesia qui? solo parole
incuriosite del proprio silenzio? ah, bene...!)



3

214 orienta le sue penne verso il sole
picchiando il colibrì così riflettono

e segnalano che sta già fendendo
 lo spazio arrivo in voi scansatevi
 non vedete quanto sbrilluccico?
 la rana pleuroderma invece inganna
 (bibroni di cognome) chiude gli occhi
 e mette in mostra le sue macchie-a-occhio
 sul culetto verdognolo e tu non sai
 se ti guarda o con te fa l'anolista...



4

nerudisti che siano oggi ancora
 gidisti intellettualististi
 rilkisti misterizzanti
 falsi stregoni esistenziati
 farfalle surrealiste incendiabili sempre
 in una bomba-tomba abracadaveri falsi
 europeizzati della cosmomoda
 pallidi lombrichi del formaggio
 imperialisticistici

che cosa abbiamo
 fatto noi Pablo nostro che non sei più nei cieli
 nostri di fronte al « regno
 dell'angoscia »?

lo stesso che tu
 detriti e capelli celesti
 bellezzismo e sortilegi
 non eravamo diversi(lo saremo)
 tu lo hai creduto legend(ariand)oti
 crepusculariamente nell'utopiaro
 che abbiamo scritto insieme ma non
 insieme riveduto e scorretto



5

come vanno i tuoi flussi informativi?
e il livello di pessimizzazione?
ottimalmente gli uni-altri?
ma la rigidità del futuro non
si attenua sapete le variabili esogene
sconosciute e le conosciute endogene
informazioni associate indisassociabili
la migliorizzazione e la peggiorizzazione
i sub-sotto-super-sopra-sistemi non
bastano



6

in un quadrato di venti lampade
per venti lampade ogni lampada
può assumere due stati: accesa o spenta
al di là di ogni nostra capacità conoscitiva
dicono schematizzi interagisci combini
216 un sistema di stati assolutamente intrattabile

ma con la teoria della semplificazione
e una serie di sub-ottimi parziali
controlliamo gli esogeni e via...



7

ci stiamo sottoinsieme? ci combiniamo?
in vincoli comportamenti erozie? tu
qual totipologia hai? di flussi qual talità?
tentammo di rispondere semisupersubficialmente
il tempo trascorso dalla nascita del pianeta
è solo 10 alla 23 microsecondi

non

capisci che io non capisco perché
sottoinsiemiamo?

ma il numero totale
di atomi in tutto l'universo visibile

vi

non supera 10 alla potenza 73

e allora

soprainsiemmammo e addio agli addii



8

brocciatrice non capisci?
cavi mozzo broccia per giunto
omocinetico tipo scorrevole non senti?
le semilavorate campane iniette
gli alberi scanalati la foresta isolante
l'allumina finissima polvere
ti servirebbe una filettatura
alle tempie ai cilindri alle flange
ma chi sflangia la frangia per te?



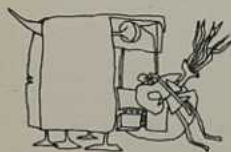
9

218 ognuno con la propria dizione
cantandosi silenziandosi

ognuno con l'altrui contraddizione
decantandosi gridandosi
ma sì



10
mezzo milione d'uomini ogni anno
si tolgono la morte: è una costante o un inganno?
è una costante dicono della vita una malattia
tu mi togli la vita io ti do la morte mia



11
una formula breve universata
sintetica e plurale e per tutti i nessuno
fon/da/men/ta/le
?
i catecheti esitano: **la formula breve**
dev'essere capita **senza molti commenti**
da chi la ode...

ma
data l'enorme varietà degli orizzonti
intellettivi è impossibile: c'è una gerarchia

oggettiva delle verità...

e dunque

primo: l'inafferrata meta e
l'inafferrante mistero della storia
autocomunichiamocelo...

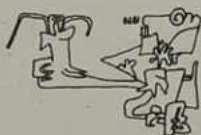
poi

seconda: l'infusa grazia l'intimità
l'amor-di-verità-dell'amore l'
apparizione storica

ma certo

terza: **il futuro assoluto** (il) mistero
la radicale vita la novità
da sfuturare

formulàtemele più lunghe



12

il futuro marcisce non lo senti?
sta aggirando il presente si installa nel passabile
è di qua che aspetta (di vedere?)
la faccia che faremo quando
arrivati al futuro troveremo
che il futuro non c'è più
non bisognava aspettarlo:
o è già presente o non sarà
neppure più presente (presentito)

e dunque

non cercarlo nel passato
il futuro è sfuturato
il futuro non c'è mai stato



13

Torso Hopi Indian Stret Demonstration

Dorothea Lange — occhio nuovo

Back in the Dust Bowl

with Migrant Mother

Green Country

Ex-Slave with Long Memory

Back in the High Great Plains

Dorothea — sguardo vivibondo

Funeral Cortege Texas

Young Migratori Cotton Picker

Dorothea — sguarda ancora:

End of Shifts?

Dorothea — guardo auticato

Strong Winds Blow Terrified Horse

We are The Defendants

Bad Trouble World without Photo

with Blind-Graphy Nightfall-Graphy

senza grafia senza foto

senza scrittura senza luce

senza il senza — Dorothea lucescrittrice...

lucescrivici ancora — photopoetograph

noi col cinegrafospasmo tu col photospasm

lucescritta pagina palpebra bianca

tempia fronte sigegradata

insieme con
il diavolo dell'avvocato
alias
Gianni Toti
e con
Fayad Janis
(cub-autore delle viñetas) 221

E' uscito

Franco Miele

L'avanguardia tradita

ARTE RUSSA DAL 19° AL 20° SECOLO

*Una panorama completo e documentato
dell'arte in Russia dagli inizi dell'800
fino alle tendenze più attuali*

560 pagine

300 riproduzioni circa

Lire 6.000

Edizioni CARTE SEGRETE

È uscito

nella collana

Autoritratto

ENNIO CALABRIA

IMPEGNO E VISIONARIETÀ

Note di Ennio Calabria

con uno scritto di Elio Mercuri

EDIZIONI

CARTE SEGRETE

L. 1300

1974

STILL

STILL

24



Ritratti di uomini e di natura disegni di Carlo Levi

«...il passato era morto, il presente incerto e temibile, il futuro misterioso, si sentiva bisogno di fare il punto...». Così Carlo Levi dichiara l'esigenza essenziale della sua poetica, precocemente, 1939, dalla spiaggia d'esilio di La Baule.

Da questo nucleo primigenio, sino al fondo senza riserve partito, sono successivamente scaturite tutte le esperienze letterarie e figurative, all'unisono pulsanti: «lingue e pennelli si rivolgevano naturalmente alla preghiera, perché il mondo continuasse...».

Le tappe sono note, troppo note per essere partitamente considerate, ma la vita piena e intensa, negli anni recenti, estrema.

A questo momento, di un'intima angoscia inquieti, che riuscirà matita, rinvigorisce, differenza, in una via, di un basterà tutta l'autenticità vicende costituirsi.

Un bacio segnano le levità e il peso dallo stesso ma anche il tenso silenzio scoperto, e cosamente mezza di in sé, in storia.

Testimoniato sguardo, biamente tanta serenità ribile di a cismo po



equilibrio instabile, delle
ei paesi e nell'aperta cam-
e senza un filo di nebbia
mente qualcuno, probabil-
ntato l'attacco di una can-
di un'aria alpina. Invano,
entarsi del suo stonato zu-
bello da indovinare appena.
di tacere, rispondendo ap-
tanto più facilmente, non
iei compagni di viaggio,
ntina e smistati verso al-
le spalle premute contro
fra la folla dei ricordi e
ho più vent'anni io, una
a capo.

prime luci quando ricono-
fabbrica della birra Wüh- 77



promessa della tua
amici godono del t
di quelli che ne har

« Spero che Un
Italia, un giorno o
da una nuova fiore

« Stalin ha dato
e morale, che noi av
Ha creato una genu
di combattere e di
dei conservatori, ch
dere le classi capital

possiamo ammirare le realizzazioni russe e desiderare di emularle senza allontanarci dal nostro punto di partenza, tanto quanto possono credere gli osservatori superficiali (o fingere di credere gli osservatori ostili). Noi sentiamo che un'intima continuità logica ha presieduto alla nostra evoluzione spirituale. Abbiamo patito delusioni atroci, abbiamo dovuto senza dubbio rivedere parecchi nostri giudizi affrettati o, soprattutto, ingenui; ma, nell'essenziale, siamo fedeli, proprio nella mutazione, al disinteressato amore che ci guidava sin dal principio: l'amore d'Italia e del suo popolo, l'amore e il rispetto per chi lavora ed è socialmente attivo.

« Eccoci dunque a fianco a fianco, disinteressati come sempre, per la Causa che abbiamo ambedue, contemporaneamente, riconosciuto giusta. Io ho partecipato alla lotta clandestina in tutto il periodo del terrorismo tedesco: sono entrato nel P.C.

« Sai che
tore de La V
quel giornale
ad Asti, è, s
l'Unità di To
gli occhi tem
sco è stato c

Nel Poli
vani e meno
86 per essere st

mai stati fascisti nel senso del sostantivo; anzi, credevate di combattere, nel vostro combattimento « fascista », proprio il fascismo-sostantivo. E non dovrete combattere da antifascisti quello che pensavate di combattere già nel vostro combattimento « fascista »? Non vi sono più possibilità di equivoci, oggi. Il fascismo è lì: dietro ai Donegani, agli Agnelli, ai Marinotti, e solo chi è per loro, in qualunque modo e con qualunque nuovo aggettivo sia per loro, è fascista. Voi siete per loro? Non lo siete mai stati. Voi avete dunque lo stesso diritto dei più vecchi antifascisti, ad essere, oggi, antifascisti. Avete diritto ad essere « uomini ».

A gennaio del nuovo anno entrai a l'Unità di Milano, come secondo redattore agli interni al posto di Gianni Toti, un giovane romano, che passava al servizio economico-sindacale. Il mio capo servizio aveva diciannove anni. Si chia-

di natura

te incerto e temibile, il di fare il punto...». Così e della sua poetica, pre- di La Baule.

I fondo senza riserve pa- te le esperienze lettera- ingue e pennelli si rivol- perché il mondo conti-

per essere partitamente itenza afferrata nelle ve- banti, capaci di crescere rali. Sino alla rassegna ne raffrenata appena ed

va tensione e di sciogli- e, emozioni, a penetrame rrosione e rifusione degli nti disvalori, può comun- te la fluidità della sua pida sollecitazione e so- pulverulenta grassa trac- alizzazione.

el reale per comunicare arità di un'attenzione alle li circondano e con loro a storia.

tempo, le cui due stesure certe differenze tra la braccio di alberi empito ire di sconfitte di secoli a luce abbacinante. L'in- zon meraviglia osservato, na natura che si fa fati- a ma non inaridita fer- che sembra racchiudere dialessi tra struttura e

di Levi del rigore di uno , che sempre più capar- oni del mondo e poi con erale inesausto e inesau- sia, ben s'intende, l'esor-

Filippo Maria Ferro

delle case sventrate, dei muri in montagna di macerie, nel mezzo pagna, grazie al lago limpidissim fino a perdita d'occhio. Ripetut mente sempre lo stesso, aveva t zone di radiofonica memoria, po nessuno lo seguì. Dovette accon folo fra le labbra a cuore, un rito

Io solo avevo ancora la forza pena con monosillabi e mugugni conoscendo proprio nessuno dei gli amici del lager rimasti a Pes tre destinazioni. In silenzio, co la spalliera della cabina di guida dei pensieri: una vita vissuta, no vita da ricominciare interamente Imbruniva, si accendevano le scemmo la periferia della città:

TIFFEN Gray Scale

© The Tiffen Company, 2007

