

CARTE SEGRETE

25

Agnes Heller

POEMI di PERICLE
ITTURE di FAZZINI

LA NOZIONE DELLA LIBERTA' QUOTIDIANA
socio-magiaro-logia

DALL' ANGOLA

NGUDIA
VICTOR
WENDEL

ALFONSO
M. DI NOLA
per la
riscoperta
dello
SCIAMANESIMO
in italia

DAL CILE

VICTOR
JARA
preghiera
del
contadino

DALL' AFGHANISTAN

OCTAVIO
PAZ

DALL' ALTRA SPAGNA
ANTONIO NÚÑEZ

amaduzzi fasciani
novelli

realta' e illusioni
del mercato d'arte
di Franco Miele

radia-fonica
visionica

Bugñuel
ILLEGGIBILE
Larrea

MARCO BELLOCCHIO scrive al
(noi pubblichiamo) manifesto
che non pubblica

ZAVATTINI ZANZOTTO MAJELLARO
CAROZZI MANES CAPPI RIVIELLO
MALAGOLI

APRILE GIUGNO

1974

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

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

I DATI di **CARTE SEGRETE**

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

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

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: P.za d'Araceli, 6 Tel. 6790146
Direttore: **Domenico Javarone** — Vice-Direttore: **Gianni Toti**
Segretaria di redaz.: **Marina Javarone**

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

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

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



LES OEUVRES DE
SCILTIAN

DU 23 AVRIL AU 18 MAI 1974

GALERIE BERNHEIM-JEUNE

83, FAUBOURG SAINT-HONORÉ et 27, AVENUE MATHIGNON - PARIS 8^e



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

CARTE SEGRETE

Anno VIII — APRILE-GIUGNO 1974 — n. 25

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Edizioni di Carte Segrete

Vice Direttore GIANNI TOTI

Carte segrete

NGUDIA WENDEL: Poesie dall'Angola, 29

AGNES HELLER: La nozione della libertà quotidiana, 36

VICTOR JARA: Preghiera a un contadino, 42

ALFONSO M. DI NOLA: Per la riscoperta dello sciamanesimo in Italia, 44

ANDREA ZANZOTTO: Una poesia: « Colpi bassi », 52

NINO MAJELLARO: L'omicida, 55

NINO CAROZZI: Poesia della giacca marrone, 79

LUIS BUÑUEL E JUAN LARREA: Illeggibile figlio di un flauto, 80

ALBERTO CAPPI: Le illebertà, 85

SABINA MANES: Tre nuovi racconti: La matrioska, *Drosophillum Lusitanicum*, Il baco, 87

LUCIA MARCUCCI: Visiopoesie, 94

MARCO BELLOCCHIO: « Una lettera al direttore », 97

VITO RIVIELLO: La lungimiranza della struttura, 101

MARIO VERDONE: Mezzo secolo di radiofonia futurista, 105

MARIA GINEVRA MALAGOLI: Versi di quartiere, 133

FRANCO MIELE: Realtà e illusioni del mercato d'arte, 135

OCTAVIO PAZ: Una poesia: Shary Tepè, 169

L'uno e il molteplice, di **Pericle Fazzini**, 9

Carte scoperte

Le stagioni perdute di Amaduzzi, di Domenico Javarone	172
Contro tutte le Gerusalemmitudini, di Gianni Toti	173
Eticità espressiva di Maria Palombi, di Sandra Giannatasio	173
Espressività di Dante Ricci, di Guglielmo Petroni	178
I conflitti oscuri di Seborga, di Milena Milani	183
Maria Teresa Fasciani, apocalittici ectoplasmi, di Italo Faldi	185
Il saluto ai Romanaif, di Cesare Zavattini	186
Poesie di Carlo Villa, di Mariella Bettarini	188
Aldo Novelli, Solitudini e attese, di Silvana Giorgetti	191
El callejon, di Antonio Nuñez	195
Recensioni, di Sandra Giannatasio	195
La donna aperta, di Giuliana Morandini Sacchetti	
Libridine: delitto di lesa significanza	206
Il consigliere letterario segreto	211
Lo sconsigliere cinematografico segreto	214
Il diavolo dell'avvocato: artifatture e nescienza	216

Illustrazioni

FAZZINI, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28
CARUSO, 103
PICASSO, 136
CHAGALL, 137
DELAUNAY, 139
MAGRITTE, 140
LAM, 141
SOLDATI, 142
BILL, 143
DOVA, 144
DE CHIRICO, 145
MAFAI, 146
SASSU, 147
BARTOLI, 149
TOZZI, 148
AVANESSIAN, 150
ADAMI, 151
PURIFICATO, 152
CANTATORE, 153
CAMPIGLI, 154
VASARELY, 155
SOFFICI, 156
CASSINARI, 157
VACCARI, 158
SCANNAVINO, 159
GENTILINI, 160
FONTANA, 161
MUCCINI, 164
GUTTUSO, 165
AMADUZZI, 171, 174, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184
PALOMBI, 175
RICCI, 180
SEBORG, 185,
FASCIANI, 186, 187, 188, 189
NOVELLI, 191, 192, 193

Copertina della **GRAFISER**

L'UNO E IL MOLTEPLICE

nel

KATA LEPTON
di
PERICLE FAZZINI

con una introduzione

di *Mario BOLOGNA*

Tema insistito, esclusivo quasi, dei disegni di Fazzini è la natura della nativa Grottammare. Essi vengono evocati sul foglio per il tramite d'una memoria selettiva, parziale, che non ritrasmette le immagini immediate e distinte della terra d'origine, ma visioni che sono « al di là » — riferendosi a esperienze sensoriali e coscienziali vissute nel profondo — e hanno per oggetto la natura indeterminata. Così gli album di Fazzini non vengono impressionati dal paesaggio marchigiano ma da un « paesaggio » senza paese e senza nome, all'uno e all'altro preesistente: da distese d'erba, da pietraie, da marine, da nuvolaglie.

Il senso di questa scelta è chiaro e l'ottica particolare adottata, quel ridurre il campo visivo per ritagliare vedute in primo piano, non fa che precisarlo. C'è in Fazzini un impulso, permanente al punto da coinvolgere la coscienza, a guardare più a fondo nella natura, a penetrare nei substrati, dimenticando le sintesi visive e ideologiche acquisite, per sollevare il « velo di Maia » e cogliere ciò che rappresenta il volto profondo delle cose: il Molteplice.

Per scoprire e figurare il Molteplice, Fazzini risolve il paesaggio in una miriade di fili d'erba o di foglie o di onde, in una tessitura di segni, in un brulichio immediatamente associabile al moto delle cellule, delle molecole, degli atomi. La natura si scopre, così, metafora di se stessa, la superficie delle cose è chiamata a riflettere il loro interno, nella molteplicità visibile si finge la molteplicità invisibile inerente ai processi fisici e vitali.

Sotto quale luce si manifesta il reale? Inizialmente non si scorgono che moti e tropi assimilabili a quelli dell'uomo o comunque familiari: germinazioni, crescite, rigogli, flussi, condensazioni. Ma Pan è un dio benigno e maligno insieme. Il Molteplice, in altri termini, non è soltanto immagine accattivante di vita: esso sta anche a significare instabilità, divenire incessante, casualità cieca, opacità noumenica. Se prima gli era dolce naufragare nel pullulante mare del cosmo, ora, all'apparire dell'altra faccia, il caos, Fazzini sperimenta, accanto all'abbandono, la vertigine: e vertiginose sono appunto molte delle sue vedute: penso a quegli scorci di natura ravvicinati e ribaltati verso l'osservatore e a quelle rive inquadrare ambigualmente in una luce magica da uno sguardo radente il suolo.

Il viaggio interiore verso la Forma e verso la scultura s'inizia da lì, da quello smarrimento e dalla conseguente esigenza di uscire dall'indifferenziato, di ammettere un clinamen che ordini e plasmi il disordine. Tale esigenza infatti farà lievitare, nel seno dei tracciati informi, sagome concluse e biomorficamente modellate — pietre tronchi nuvole — e porterà infine alle opere di scultura. Con queste si raggiunge il massimo della differenziazione e si perviene alla Forma, 10 cioè all'individualità e al dominio della coscienza sulle cose.



Dalle
illustrazioni
agli « Inni »
di Ungaretti
1965

Ma non è da pensare che sia tale esito a dare una resa estetica: questa ha alla base il processo sopra descritto nel suo in sé, coincide col suo carattere dialettico. Le opere di Fazzini si individuano e attingono un alto tenore espressivo in quanto riflettono per intero il complesso, contraddittorio rapporto con la natura da cui scaturiscono; in quanto cioè traducono un'oscillazione tra i due poli del Molteplice e della Forma, del divenire e dell'essere.

Mario Bologna



Gabbiani
1964

TACCUINI

IL VENTO MI FERISCE

Il vento mi ferisce
il corpo e l'anima,
eppure è il vento che inventa
per me.

Non amo il vento,
eppure è nelle sue volute
che si incarnano le forme
e battono i ritmi
dell'ansia che modello
giorno dopo giorno.

12 (1974)



Dalle illustrazioni agli « Inni » di Ungaretti - 1965



Onde - 1964

L'armonia è come il senso delle colline nella valle infinita quando il sole è tramontato da poco ed è per un momento tutto nitido e riposante. Armonia è anche quando il vento rade con violenza o con dolcezza il mare o la sabbia e li modella nel senso di infinite e infinite piccole, più grandi virgole, le quali si susseguono sempre non si sa perché armonicamente dove l'occhio dell'uomo vive l'emozione. Anche un mucchio di sassi ha il suo senso armonico.



Sassi e
conchiglie
1971



il flauto nel
canneto
1964

IMPROVVISAMENTE

Improvvisamente
al centro dello sguardo, lontano,
verso il cielo stagliato sul bosco
e sui pini,
una foglia
grande planò con giri a singhiozzo,
ed era una colomba
discesa dai remoti nidi dell'aria.
(1972)

ANTICHE GIORNATE HA LA PRIMAVERA

Antiche giornate ha la primavera:
in fondo al suo sole mite
sono, e tra la veglia e il sonno
in fasce aspetto mia madre
che lava tra le altre donne
i ginocchi sui sassi piani
curva sul rio che presente il mare.
Tra bagliori azzurri
le nuvole bianche
riflettono la biancheria
involata dalla brezza marina
sul verde ondeggiante dei canneti.
(1974)

La morte e la vita, una cosa; fanno parte dell'infinito
mistero degli uomini e degli invisibili insetti che stanno
a parità in questo sempre più misterioso universo che non
si consuma mai.

La mia luce è grande come la piccola luce della luc-
ciola nelle sconfinite notti di maggio.
(1964)

STASERA NELLA VALLE ABBAIAVANO I CANI

Stasera nella valle abbaivano i cani.
C'era anche la luna che si affacciava
dalle fessure dei canneti alti;
e sulla collina di sinistra
ardeva il fuoco contro il cielo di piombo.

16 Un uomo saliva; poi improvvisamente



Dalle illustrazioni agli « Inni » di Ungaretti - 1965



L'ulivo - 1969

un fruscio di ali di chissà
quali uccelli ritardatari.
Pensavo alla vita e alla morte,
un'unica cosa;
poi sentivo il vento fresco
sulla mia testa ormai calva.



Sassi nell'erba - 1964

LA VALLE SI STAGLIAVA NEL CIELO LUMINOSO

La valle si stagliava nel cielo luminoso
della sera come un enorme dorso
di animale stanco
e fanale incandescente
sembrava un pezzo di sole nel cielo verde
della notte.

Era bella la valle stasera.
La mia tristezza trovava coerenza



Cavallo nello studio - 1967

come fosse della morte il silenzio assoluto.
Lo stridio di un grillo solo
è stato più forte del mio grido.

20 (1965)



Nudo - 1972



Danzatrice - 1964



Nudo - 1964



Bottero - 1954



Nudo - 1971

DA TANTI ANNI ORMAI

Da tanti anni ormai
faccio la stessa strada
verso il fiume.
Ogni giorno il cielo cambia,



Lo studio - 1961

o nuvolo o azzurro o rosa.
Oggi è rosa e le foglie dei platani
sono gialle.

26 (1973)

GLI STORNI HANNO LASCIATO IL CIELO

Gli storni hanno lasciato il cielo
ai gabbiani che volteggiano
in alto
bianchi nelle nuvole grigie.
Gli uomini sono nemici agli uomini,
i gabbiani volano sempre e si riposano
anche sulle onde
del mare in tempesta.

Le cime degli alberi
dopo il Ferro di Cavallo
prima del fiume
spiccano nel cielo
aspettando gli storni.
Li ho visti ieri come sempre
come una nuvola
che si allontanava.
Forse non torneranno più,
ma gli alberi li aspetteranno.

Arrivando alla porta dello studio
alla Passeggiata di Ripetta
ho sentito fischiare il merlo dai platani
spogli — aspettano la primavera.
Anche al mio paese a specchio del mare
sentivo e sento il fischio del merlo.
Tutto sembra diverso e invece tutto
è uguale nel riflesso delle delusioni
e del tempo.
(1973)

*

Pensavo al crepuscolo mentre camminavo e mi sono
ritrovato con la notte. Vorrei abbracciare gli alberi perché
essi abbracciano la luce e il vento e sono sempre puri.

Vorrei diventare roccia e vivere a dispetto del tempo.
I giorni passati mi lacerano ancor di più. Ho sete. Avevo
sognato un uccello grande come la luce azzurra.

Tutto ciò che deriva dall'uomo commuove il mio animo.
Una nota di musica passando mi ha fatto vibrare.

Voglio far piangere le pietre, voglio far ridere le pietre.
Chi sei tu? Un uomo. Che fai? Creo forme umane di pietra.
(1932)



Modelle - 1957

Dall'ANGOLA

La poesia di NGUDIA (Victor) WENDEL

Presentata da
Alberto CAPPI

NOI RITORNEREMO LUANDA

Ngudia Wendel è tornato in Angola ad indossare la camisa de lucha un giorno del marzo di quest'anno. Con o senza l'aguacero di Vallejo (ma non importa, in fondo), dopo una brave parentesi italiana in cui rispecializzarsi, è partito per offrire ad Agostinho Neto il suo bagaglio ideologico, il proprio pragma di saturatore e di innovatore (a tutti i livelli).

E' in questi viaggi, nelle tracce itineranti lungo l'obliqua sudest, dall'insularità-grembomaterno della costrizione ai villaggi, all'Istituto di Crimea in cui laurearsi medico, lungo l'asse orizzontale estovest in cui apprendere (in apprensione), giù a perpendicolo nel rientro per scartucciare il nero ombe-

lico e aprire ulcere sempre più abissali al colonialismo, che si compie la stagione dell'uomo (di chi; soprattutto i giovani) e si definisce il destino di un popolo.

Trentatréanni, militante del MPLA, laureato nell'Università di Crimea, le famiglie crivellate, una non indifferente manciata di kanhangulos (1) verbali e fattuali, il bisturi e la pagina (la voce?) gli appartengono ora in spessore di maturità.

Ma bisogna sforzarsi per comprendere (vivere-andare-aiutare-fare); bisogna risalire oltre le fotoempatocopie macluhaniane dei rovesci di mani neromozzate im-appiccate sotto fotografici, soli di là dell'estensore-fiume, per bere il fiele e la vitamina della planetarietà di quella lotta (e poi Bolivia, Cile, e poi qui). Bisogna combattere; e non solo la mannaia colonial-fascista; bisogna andare contro gli schemi prealfabetici della microstoria della propria cultura, per rigenerare-orientare l'archetipo, uterino umidoombrante, il cliché inter-acculturativo dell'espressione inerte, di convenzione, vincolante, emozionale.

Per noi magari è atto cognitivo, per Ngudia si tratta di direzionarsi sul mirino anautopistico di una ribellione globale. Il suo kilandez (2) lacera la vaghezza politica delle « vecchie » poesie serializzate nell'archisema della negritude: inutile, la componente culturale di Viriato da Cruz — inutile, l'ondeggiamento tra realismo e utopia di Mario Antonio Fernandes De Oliveira — inutili, gli epigoni surrealisti di Gerardo Besa Victor — inutile, il descrittivismo di Arnaldo Santos.

Occorre cominciare dalla statistica del dolore e della rivolta di Fernando Costa Andrade, dalle cosalità più incisive di Agostinho Neto. Occorre iniziare dallo svincolo dello stereotipo della cattività e rendere più diretto il messaggio. La poesia è azione; l'azione rompe la struttura semantica (battere-rifare il batuque) (3) e può farsi già testualmente opera di liberazione (cercate Lotman, se ve la sentite; commutate le proprietà dell'epica terzomondista marcusiana; cercate altrove). Cercate subito Marx, Lenin; scoprite la lotta di classe; generalizzate la lotta (qui è la novità Wendelgiovani).

E sull'altro versante (ma è poi altro?) della differenza, 30 ecco la poetica, l'inventio, la lucidissima elocutio, il circuito-

griglia da portarsi appresso tra la cifra-paura; la didattica-
sta, il canto-mitraglia, l'antiretorica, il senhal.

L'Angola non ha storia (Historia) se non lo spettro cui il
Portogallo l'ha relegata, né poesia se non folklore. La storia,
allora, (Ngudia dice, Ngudia scrive, Ngudia insegna) è il
fatto, vero, patrimonio collettivo, noto a tutti. La poesia è,
deve essere, quella di situazione. Il fatto anticipa il verso e lo
giustifica. Il verso parla al popolo e si rende strumento di
educazione e di lotta politica.

Se l'azione motiva l'espressione, ora l'espressione genera
l'azione che (non basta) deve rivolgersi ad una ipotesi di afri-
canizzazione.

Ngudia Wendel è tornato in Angola, verso Luanda, con
un altro libro (impubblicato) di poesie da cantare (cantare,
urlare, salmodiare, fischiare, sparare). Contro gli ngueta (4)
portoghesi e i dicota (5) della cultura. Contro; ma in ogni
caso per contribuire a riorganizzare MPLA e Reajustamento.

Queste, che Carte Segrete espunge dalla recentissima rac-
colta dedicata aos combatentes angolanos, vanno lette e man-
dicate (sic!) previa ablazione delle nostre aree esteticocultu-
rali e relativi riferimenti.

(Per capire-fare, s'intende).

Alberto Cappi

(1) kanhangulos: arma africana

(2) kilandez: arma africana

(3) batuque: danza ritmata dal tam-tam

(4) ngueta: portoghesi

(5) dicota: vecchi

TI SEI ABITUATO

Ti sei abituato a vedere
nei quartieri bassi
dileguarsi i portatori
nauseabondi mendicanti.
Sogghignando dal piacere
di vedere tanti miserabili
t'è rimasta voglia di conoscere
cosa portavano nel cuore

gli schiavi della vostra civiltà.
Questa volta hanno detto no,
no al razzismo europeo di allora
no alle ambizioni americane
che profanano quest'ora della nazione
che le lascia giungere come un vortice.

Ti sei abituato ad accarezzare
il manico della frusta crudele,
ti sei abituato a torturare
con gesto di boia —
il mio popolo ha solo dovuto attendere
un passaporto per la guerra
suo estremo destino.

Contrattati delle piantagioni
facchini delle banchine
cicatrizzati dalle vostre flagellazioni
hanno posto fine al lamento
con il loro no alla vostra civiltà —
lotta senza tregua
perché nasca una nuova nazione!

CRONACA I

Finché è vissuto il demonio Salazar
allegrementemente si è iniettato: — L'Angola è nostra.
Ma ricevuti in risposta danni
con amarezza ha lasciato la parola 'nostra'.

Si è impressa finché tenera era la storia
colma dello spirito di don Joao II
fondatore della negritudine
dolce alla puttana Maria II.

Ora tutto si è reso pernicioso, amaro,
allora tornatevene a casa
prima che vi rispediscano moribondi,
scordate don Giovanni il babbeo,
la sua opera malnata è ormai all'inferno.

basta un colpettino doloroso
abbandonare questo ricco mondo
che scopri Diogo Cao il Trafficante.

SFORZO POPOLARE COMUNE

Vedo la luce che improvvisamente splende
nei tuoi occhi, amico KIBOLONGO.

... Rimango a pensare: non esistono grandi
o piccole vittorie.

C'è una sola vittoria nella guerra,
una vittoria come un unico amore,
SFORZO POPOLARE COMUNE.

Per ogni luogo dove si dirama
il nostro sangue materno,
si sparge per te ANGOLA.

ARGOMENTI

Hanno detto le relazioni:

eravate disumani

eravate apolitici

eravate passivi

eravate violenti.

Per questo ora non vi vogliono.

Sono tutti argomenti.

Per questo hanno voluto nelle relazioni
che viveste a loro piacere
con orecchie otturate per non udire
con pelle anestetizzata per non sentire
per guadagnare la fiducia sottile dei forti
uomini che manipolano le deboli coscienze
perché così sono i bantù...
Sono solo argomenti.

Obbedire e soffocare la fame
rispettare la meraviglia delle foreste

la bellezza delle bianche
l'eleganza delle negre americane
l'ambiguità delle mulatte africane.
Ambizione di chi profana il presente della nazione.
Ambizione.
Sono argomenti.

E hanno raccomandato nelle relazioni
che scordassero l'anima della terra
cancellando gli occhi nella tenebra
afonizzando la voce delle arterie pulsanti.
Che si perdessero nel **batuque-forte** immondo
nel tamburo della morte.
Perché non vi vogliono.
Argomenti.

NOI RITORNEREMO, LUANDA

Luanda, tu sei come un gabbiano bianco
in mezzo all'oceano —
chiare vie sotto il sole bianco
nell'ondeggiare delle verdi palme...
Ma ti abbiamo vista nera, Luanda,
sin dal triste giorno 4 febbraio
quando il sangue dei combattenti per la libertà
si riversò nelle tue strade —
nelle tue strade chiare,
Luandamadre.

Ricordiamo quel giorno
le tue chiare strade brulicano di folla
come il Cuanza traboccante.
La nostra rabbia tuonava più alta del cannone
della fortezza del boia.

E siamo andati all'assalto in una pioggia di piombo —
e siamo morti nelle tue strade —
nelle tue chiare strade
Luandamadre.

34 Non abbiamo raggiunto la vittoria nella lotta
in quel giorno triste —

centinaia di fratelli neri
rimasero per sempre coricati nelle tue vie.

Andiamo attraverso la foresta
attraverso la lunga pioggia tropicale.
Gemono feriti sulle barelle
cinturoni di fucili segano i loro dorsi,
le gambe affondano nel fango vischioso,
ma noi veniamo per vederti
Luandamadre.

Chi muore come messaggero
trasmette fermezza ai vivi:
combattere e vincere.
La morte e le sue sofferenze
abbreviano ai vivi il cammino
cammino verso te
Luandamadre.

Straniero, boia,
hai inondato Luanda di sangue
come parassita del bosco hai succhiato per secoli corpi
[vivi.

Ma tremi e ti attacchi ai sacchi di sabbia
agli elmetti d'acciaio
al riparo delle mitraglie
perché sai
che l'ora di rendere i conti
è vicina.

Un giorno usciremo dalla foresta
tra il fumo delle ultime esplosioni
e ti vedremo, Luanda.
E le navi nell'insenatura,
navi panciute a caricare in fretta
gli ultimi assassini...
Quel giorno non è oltre le montagne,
è già qui.
Per lui muoiono i nostri fratelli neri.
Ritorneremo, Luandamadre.

Traduzione di Alberto Cappi

ÀGNES HELLER

LA NOZIONE
DELLA LIBERTÀ
QUOTIDIANA

Un saggio della celebre
sociologa ungherese
che ripropone i problemi
in qualche modo connessi
anche al « caso Heller
e compagni », al
« caso Haraszti », al
« caso Solgenitsin » etc.,
e che è un invito
ad approfondire e agire.

Disegno
di
József Molnár



Perché questo estratto di un'opera di Agnes Heller « La vita quotidiana » apparso in ungherese presso la Akadémiai Kiadó? Forse perché l'autrice, una de « i nostri autori » così definita dallo stesso « Livres de Hongrie », rivista degli editori e distributori di libri ungheresi, è stata oggetto negli ultimi tempi, insieme ad altri interessanti sociologi e studiosi e filosofi, di reprimende più o meno gravi che testimoniano — come nel caso dello scrittore Miklós Haraszti, condannato per aver scritto (non pubblicato) un suo saggio sociografico sul cottimo e le implicazioni del suo uso nella società socialista — di una conflittualità irrisolta e di pericoli sempre imminenti sulla legalità delle « democrazie non capitalistiche » (sia pure in modi diversi che nelle cosiddette « democrazie capitalistiche », che capitalistiche certo sono, ma che siano democratiche è più che dubbio)? Non solo per questo, naturalmente. In queste ultime tornate, dai casi Haraszti e Heller ai casi di Solženitsin e Maximov, abbiamo assistito alla recrudescenza di una lotta politico e ideologica di cui sono state vittime e « segni », prima di ogni altro, gli intellettuali, organici o no alla classe operaia o alla nuova società. In situazioni e modi diversi, con diverse accentuazioni e non sempre analogizzabile gravità, si è preceduto contro la libertà di comunicazione oltre che contro la libertà di opinione. E questo ha aumentato l'imbarazzo degli intellettuali della sinistra nei paesi capitalistici che, pur desiderosi di comprendere fino in fondo aporie e difficoltà della costruzione di una società nuova in un'epoca agitata dai sussulti storici della transizione sociale fondamentale — dal capitalismo al socialismo — si scontrano con la questione della libertà quotidiana e delle sue violazioni. Allora noi, che pure abbiamo unito la nostra voce a quella degli scrittori — per esempio del Sindacato Nazionale Scrittori che ha naturalmente ed energicamente protestato contro ogni violazione delle libertà di pensiero (libertà e diritto alla formulazione delle proprie opinioni) — sentiamo il bisogno di invitare a una riflessione più approfondita della grande questione della specie umana. Lo studio della Heller, a prescindere dal suo « caso » personale (risolto in Ungheria meno drasticamente, certo, che in altri paesi, e nel rispetto di

un certo spazio di autonomia intellettuale e di lavoro) ci aiuta a proporci o a riproporci il tema. In modi apparentemente molto semplici ma, proprio per questo, di assoluta fundamentalità. È un invito, si è detto. Speriamo che venga ascoltato e che non si scambi il problema della libertà quotidiana — cioè contemporanea — con quello della libertà infiniverseternalistica...

C. S.

Esprimendosi in una sfera eterogenea, ogni libertà possiede la sua, propria, coscienza. La scienza della libertà fa parte della libertà come la scienza del bene fa parte dell'azione buona. La scienza della libertà riceve la sua formulazione sempre e in tutte le sue relazioni. E per questo si possono prendere come punto di partenza — in tutta sicurezza e senza temere la mistificazione — *le diverse concezioni della libertà* quando si tratta di libertà diverse.

Le più importanti fra le concezioni della libertà sono la libertà economica, politica, morale, filosofica e la libertà quotidiana. Due di queste concezioni, quella de *la libertà quotidiana* e de *la libertà filosofica* esercitano un ruolo di attrazione. Ognuna delle nozioni di libertà economica, politica, morale, può essere formulata dal punto di vista della coscienza quotidiana nella quale la nozione è sottomessa all'individuo, cioè al punto di vista dell'integrazione del « particolare »; ma le stesse nozioni possono essere formulate sul piano dell'evoluzione della specie, su cui il contenuto delle nozioni è sottomesso a considerazioni dell'evoluzione stessa. Parlando di libertà economica, politica o morale, è l'oggetto della libertà che cambia, ma il punto di vista è sempre uno dei due di cui stiamo parlando, cioè filosofico o quotidiano. Va da sé che le nozioni di libertà, formulate secondo queste due considerazioni, possono andare insieme e coesistere, e d'altra parte questo è il caso più frequente.

Esaminiamo prima di tutto la nozione di libertà quotidiana. « Io faccio ciò che io voglio », diciamo. O anche, formulato al negativo: « non mi si forzerà a fare ciò che io

non voglio ». Qui, l'oggetto dell'azione, così come la persona che agisce e il valore dell'azione sono fra parentesi.

Di fronte a questo problema, la filosofia non ha mai cessato di considerare la nozione della libertà quotidiana come insufficiente. E questo fin dall'antichità, benché allora la nozione non dovesse certo essere affrontata a fondo. In effetti, la categoria che si trova al centro della filosofia sociale dell'antichità greca non è quella della libertà ma quella della felicità (del bene). Anche così, si trova « rimessa al suo posto » perché diventa subordinata a un regime giusto (buono), vale a dire non trova la sua ragion d'essere che all'interno di questo regime giusto. Una controversia più spinta sarebbe stata d'altra parte superflua perché — come vedremo — la nozione di libertà della filosofia antica era già formulata sul piano politico (morale); l'aspetto ontologico, o piuttosto antropologico era relegato in secondo piano.

Da quando la nozione filosofica della libertà prende un carattere essenzialmente ontologico-antropologico — con il regno di Giulio Cesare — essa attacca apertamente la nozione quotidiana della libertà come mistificazione. Ci manca qui lo spazio per esporre gli elementi di questa polemica, elementi che d'altronde cambiano secondo le opinioni della filosofia dell'epoca. Dobbiamo perciò contentarci di parlare brevemente di alcuni argomenti invocati costantemente dall'era del Rinascimento. Un tale argomento filosofico è, per esempio, quello secondo il quale il problema della libertà *non comincia* con la realizzazione di ciò che io voglio, ma dove la mia volontà *comincia a formarsi*. Ciò che si può volere, lo scopo verso il quale si può orientare la propria volontà attiva (o : ciò che è inabbordabile, ciò che non si può che desiderare), gioca dunque una larga parte nella libertà dell'uomo. Secondo un altro di questi argomenti, la libertà concerne *l'intera personalità*. Detto altrimenti, la possibilità di realizzare una delle mie volontà non mi rende libero, al contrario può contribuire alla mia schiavitù (« la schiavitù delle passioni ») nella misura in cui attenta alla libertà della personalità presa nel suo insieme. Allo stesso modo: la mia libertà non dipende soltanto da me, ma anche dalla libertà *degli altri*, di conseguenza il mio atto non sarà veramente libero che se 39

realizza la libertà degli altri, o almeno non attenta alla libertà degli altri.

Ho qui riassunto qualche contro-argomento preso a caso: argomenti però che, diversamente formulati, figurano quasi dappertutto nella polemica. In forza di questi contro-argomenti, la concezione filosofica della libertà veniva giudicata falsa o erronea, e la libertà in gioco di cui parlava era giudicata una libertà illusoria. La nozione non è tuttavia erronea, né la sua libertà illusoria. La nozione di libertà della vita quotidiana esprime in modo adeguato e semplice *la libertà della vita di tutti i giorni*.

Non è per caso se la coscienza di libertà della vita quotidiana dice « io faccio quello che voglio ». Non è per caso neanche se non tiene conto dei fattori che determinano la volontà del contenuto della libertà, della libertà degli altri etc. Come abbiamo visto, per l'uomo che fa parte del mondo della vita quotidiana, questo mondo è un fatto compiuto. Se l'individuo può realizzarsi in questo mondo secondo la sua volontà e il suo desiderio, egli è effettivamente libero sul piano della vita quotidiana. Nella misura in cui non può realizzarsi, o non può realizzarsi sul piano desiderato, egli non si sente libero e non è effettivamente libero sul piano della vita quotidiana. Se lo si priva della terra che egli vuole coltivare, se gli si impedisce di sposare colei che egli vuole sposare o se gli si toglie la libertà di spostarsi, libertà di cui egli disponeva o che egli rivendicava fino a quel momento, egli non sarà affatto libero sul piano della vita quotidiana. Il servo che considera la sua servitù come naturale — diciamo nel XIII secolo — non saprebbe rappresentarsi neppure in sogno un'altra vita, nelle circostanze date; se fa ciò che vuole, è libero sul piano della vita quotidiana.

Devo comunque aggiungere che la libertà non è più « assoluta » sul piano quotidiano che qualsiasi altra libertà. E' impossibile fare tutto ciò che si vuole. I limiti della libertà nella vita quotidiana si trovano là dove si trovano i limiti della personalità. La libertà quotidiana è dunque un movimento tra « più » e « meno ». Questo movimento caratterizza d'altra parte ogni libertà (per questo ho detto che nessuna

libertà è assoluta). Ma più questa libertà è quella della specie, più questo movimento diventa un processo con una tendenza generale, il processo diventa quello de *la conquista della libertà*. Nel quotidiano individuale, all'interno del quale la morale od ogni altra tendenza della specie gioca un ruolo importante, il movimento diventa esso stesso *un processo con una tendenza*. La nozione di libertà quotidiana e ogni altra nozione di libertà non riflettono tuttavia mai il movimento, vale a dire il processo della conquista della libertà, ma l'ideale che questa libertà contiene. Il livello della vita quotidiana di una data epoca, il carattere particolare o individuale degli uomini che agiscono all'interno dell'epoca, la misura nella quale essi sono coscienti dei valori della specie e sanno metterli in pratica nella vita quotidiana, non si esprimono e non potrebbero esprimersi nel concetto della libertà quotidiana; tutto questo si esprime ciononostante nel suo contenuto. Il carattere dell'individuo che vive la vita quotidiana in questione, il livello al quale questa vita si situa, si esprimono attraverso *ciò che l'individuo vuole*.

Il concetto di libertà quotidiana contiene, per sua essenza, il piano particolarista così come quello della specie in sé. La formula « poter fare ciò che si vuole », vale a dire non soffrire né costrizioni né ostacoli, può servire da giustificazione ad ogni sforzo particolaristico. La volontà di « fare ciò che si vuole » può in effetti tendere alla *realizzazione dei motivi più particolaristici*, è questo il senso che le persone particolariste prestano alla nozione della libertà. Ma nello stesso tempo, « io faccio ciò che io voglio » è l'espressione del fattore fondamentale della specie in sé, cioè dell'*esistenza della formulazione teleologica*. « Io faccio ciò che io voglio » significa che io sono in grado di realizzare i miei fini, e questo è a sua volta uno degli attributi della specie umana.

Agnes Heller

(Introduzione e traduzione di G. T.)

Una poesia
del Movimento
della Nuova
Canzone

PREGHIERA
A UN
CONTADINO

di VICTOR JARA

Poeta e musicista assassinato
a Santiago de Chile

Victor Jara: adesso conosciamo il tuo nome, in più uomini conosciamo chi eri, chi sei, chi sarai ancora al di là della tua morte che cantava davanti ai mitra de los coroneles chilenos. Non possiamo più parlare di te che parlandoti, tuteandote, dirigendoci a te che sei morto e pure non ti si può pensare morto perché sei cantato ogni giorno da più gente, in ogni angolo del mondo. Eri nato nel 1938 a Chillan, nel sud del Cile. Avevi composto più di cinquanta canzoni, e musiche a non finire di ricuperarle, per il cinema, la televisione, la radio. Facevi parte del « Movimento della Nuova Canzone Cilena ». Cinque anni fa fosti premiato per questo, in nome del « movimiento ». Eri uscito dalla Scuola di Teatro dell'Università del Cile nel 1963, laureato in regia teatrale, e avevi diretto opere come « Viet-rock », « Marat-Sade », « La Mafia », « La Remolienda » (con quest'ultima vincesti anche il Laurel de Oro per la miglior regia, a Buenos Aires, nel 1970).

Poi dirigesti l'Accademia del Folklore di Nuñoa e dal '67 al '69 il complesso dei Quilapayun. Disco de Plata 1968, Medaglia d'Oro 1969. Incontro Mondiale della Gioventù a Helsinki, musicabondaggi in tutto il mondo... Poi il « golpe ». E tu al tuo posto di combattimento, il fucile in pugno, la chitarra a tracolla. Quando ti catturarono, ti gettarono nello stadio con tanti altri. Non ti avevano riconosciuto. Ma tu cantasti per cambiare la tristezza dei tuoi compagni in forza di resistenza. E ti riconobbero, e ti fracassarono i polsi e ti sfidarono a suonare e cantare senza mani. Allora tu cantasti senza musica, con la gola. E ti fecero tacere con una raffica... Inutilmente, perché canti ancora, e non con la tua sola gola. Inutilmente, perché suoni ancora, e non con le tue sole mani...

PLEGARIA A UN LABRADOR

Alzati,
e guarda la montagna
: da lei viene il vento, viene il sole, viene l'acqua,
e guardala dunque tu che maneggi il corso dei fiumi
e hai seminato il volo della tua anima.

Alzati,
e guardati le mani,
e per crescere stringile a quelle di tuo fratello,
perché insieme, uniti nel sangue, ce ne andremo,
perché oggi è un giorno che può essere domani.
Però liberaci dai dominatori della miseria,
e portaci il tuo regno di giustizia, di eguaglianza,
soffia come il vento,

il fiore della roccia è limpido
come il fuoco nella canna del mio fucile.
E si faccia alla fine la tua volontà sulla terra,
dacci la tua forza, la tua volontà di combattere,
soffia come il vento soffia sul fiore della roccia
che è limpido come la canna del mio fucile.

Alzati,
e guardati le mani,
e per crescere stringile a quelle di tuo fratello,
perché insieme, uniti nel sangue, ce ne andremo
adesso e nell'ora della nostra morte.

Amen.

(Introduzione e traduzione di Gianni Toti. Questa canzone ha ottenuto il primo premio al Primo Festival della Nuova Canzone, nel 1969, in Cile). 43

APPUNTI

di ALFONSO M. DI NOLA

PER LA RISCOPERTA DELLO

SCIAMANESIMO IN ITALIA

Lo « sciamanismo » è tornato. Non solo negli studi che seguono (o precedono) un interesse collettivo vissuto o visibile in epoca di contraddizione acuta, ma anche nel linguaggio intellettuale, metaforicamente. In recenti convegni appunto l'intellettuale è stato ridefinito come sciamano (per esempio, non solo da Umberto Eco o da Aldo De Jaco, all'incontro tra scrittori italiani e sovietici organizzato recentemente a Bologna dall'Associazione Italia-URSS). C'è molta ironia (e autoironia, anche) in tutto questo. E anche nell'allegato a questa nota di Alfonso M. di Nola, un po' incongruo forse, ma a suo modo attualizzando il meta-sciamanismo che rischia di re-irrazionalizzare la funzione (infungibile dovrebb'essere) dello scrittore...

La difficoltà di proporre un discorso sullo sciamanesimo in Italia è un test convincente che documenta i limiti del lavoro antropologico in ambienti culturali « partecipati », — ambienti, cioè, nei quali la condizione di solidarietà e di origine culturale dell'osservatore rende estremamente precaria quell'estraniamento o reificazione dei dati che si pone come prelimine dell'applicabilità di talune categorie o tipologie di analisi.

« Sciamanesimo » è appunto una categoria ormai metodologicamente ben definita, la cui genesi storico-religiosa (ambito siberiano e nord-euro-asiatico) diviene, a livello di reazione, in parte incoscia, del ricercatore, un ostacolo all'utilizzazione in aree geograficamente diverse da quella originaria. E' vero che, dopo la sistemazione metodologica di Findeisen, di Bouteillier e di Eliade — per ricordare soltanto alcune autorità in questo settore —, si è convinti della valenza duplice del termine « sciamanesimo », come designazione di fenomeni e mitemi di base del *Weltbild* nord-euroasiatico e, per estensione, nord-americano (il cosiddetto « sciamanesimo proprio ») e come designazione di fenomeni e mitemi che possono occasionalmente presentarsi all'interno di *Weltbilder* non sciamanici in senso stretto (sciamanesimo improprio). Così che taluni « tipi » ideologici e comportamentali, per esempio la tripartizione del cosmo, il volo o viaggio estatico, l'*ascensus-descensus*, la dominazione culturale della sintomatologia « psicopatologica », diventano segnali « sciamanici » all'interno di culture che non presuppongono un'intuizione sciamanica della realtà. In questo senso un mito come il *descensus ad infera* di Gesù, quale è poi dommaticamente accettato nel credo cattolico (« e discese all'inferno »), o anche le esperienze di crollo del nulla per una risalita verso il recupero esistenziale (per esempio Kierkegaard o Dostojewski), possono essere esaminati secondo gli schemi di uno « sciamanesimo improprio ». Tuttavia, quando i dati sottoposti ad analisi appartengono alle culture nelle quali siamo immersi, emerge evidente la resistenza psicologica, fino al punto che il 45

ricorso alle categorie « sciamaniche » può apparire poco credibile.

L'estensore delle presenti note ritiene di essersi trovato, almeno in due occasioni diverse, in presenza di contesti di tipo sciamanico « improprio » in culture subalterne italiane.

A. Nel 1965/66 nelle riprese e inchieste condotte per una serie di servizi della RAI-TV italiana, fu intervistata una guaritrice-strega in età avanzata (circa 80 anni) della zona di Scanzano, comune di Castellamare di Stabia (provincia di Napoli). L'atteggiamento del gruppo (area di origine contadina in forte deculturazione sotto l'impatto del modello tecnologico in prossimità di grossi centri industriali) presentava caratteristiche ambiguità nei riguardi della donna, con reazioni di timore per il suo potere e con pronunziata attrazione per le sue capacità di guaritrice. Interrogata sulla origine della sua facoltà e sul modo in cui aveva acquisito il potere ambivalente (male-bene), la vecchia usa il termine « virtù », tipicamente locale e di radice arcaica (*virtus*) per rappresentare le sue facoltà, e riferisce che ha acquistato la « virtù » nell'adolescenza, dopo che, morta, fu visitata, essendo già cadavere, da santa Rita da Cascia. Toccata dalla Santa, ella risorse, e da allora fu dotata permanentemente della « virtù ». Aggiunge che una condizione perché la « virtù » possa essere utilizzata dopo l'acquisizione (o probabilmente perché si possa più genericamente essere destinatari di acquisizione di « virtù »), è la nascita da famiglia particolarmente longeva e l'aver conosciuta la propria ava (« essere stata sulle gambe di vava e bisava »).

B. Nel corso di un'inchiesta condotta 1972/73 in Casentino da un'*équipe* di ricerca del Magistero di Arezzo, si ebbe l'occasione di visitare e intervistare un vecchio praticante di stregoneria dalla zona di Ponte Biforco. Parallelamente si intervistarono persone dell'ambiente che usufruiva e aveva usufruito delle prestazioni dello stregone. Dai dati registrati risultò:

1. lo stregone volava di notte su un carro di fuoco (dichiarazione raccolta presso gli abitanti del luogo);

2. Lo stregone, secondo dichiarazione resa direttamente,

46 aveva la capacità di maneggiare il fuoco senza subirne danno;



La trasformazione in animali appare in questa xilografia del Molitor (*De Lamiis*, Costanza 1489), che rappresenta tre streghe in volo verso il Sabba.

3. Lo stregone, secondo dichiarazione resa direttamente, aveva acquisito il potere per trasmissione di un giubbotto da parte di altro praticante, e conseguentemente poteva trasmettere ad altri il potere nella stessa forma, o era esposto a perderlo se avesse perduto il giubbotto.

L'esame antropologico dei due casi riportati consegue alcuni risultati notevoli. In ambedue i casi ci si trova indubbiamente in presenza di residui di tipo scimánico. Nel contesto indicato come A, è agevolmente verificabile un esempio di iniziazione per morte-resurrezione che comporta una definitiva eversione del piano della normalità psico-fisiolo- 47

gica e determina l'acquisto di poteri extra-normali (provocare il male e il bene). Il modello è decisamente analogo a quello ricorrente in alcune aree siberiane (v. voce Sciamanesimo, in *Enciclopedia delle Religioni*, Firenze, Vallecchi, vol. V, col. 857 ss.), con la variante giustificabile dei contenuti assunti nella dinamica iniziatica: agli spiriti che operano la dissezione del neofita o che determinano la sua morte-resurrezione si sostituisce, con Santa Rita, una figura della mitologia della cultura cui l'operatrice appartiene. L'elemento « longevità » del gruppo familiare è meno sicuramente inseribile nel quadro sciamanico, e potrebbe essere interpretato come segnale tipico dell'ideologia subalterna che at-



tribuisce ai longevi eccezionale sapienza e potere (la strega nel linguaggio medioevale è identificata come *vetula*). Molto evidente è pure la utilizzazione culturale della condizione morbida, psicolabile o disturbata della protagonista dell'episodio. Non è possibile diagnosticare a distanza la caratterizzazione clinica del trauma di morte-resurrezione, ma potrebbe trattarsi di turbe adolescenziali, o di epilessia, o di catalessi. In ogni caso si tratta di condizioni « psicopatologiche » che normalmente portano la paziente alla emarginazione come « disturbata » o « malata », e che qui, invece, determinano un suo ruolo utile all'interno del gruppo. Sebbene immersa nella sua caratteristica ambiguità (timore-attrazione), la strega ha, secondo una nota ipotesi malinowskiana, una funzione « utile » nella misura in cui i presunti effetti della sua opera razionalizzano e rendono accettabili gli eventi di storia e di natura avvertiti come non dominabili e estranei, e comportanti l'emergenza della colpa e dell'angoscia culturali. Sulla figura stregonica si trasferiscono le contraddizioni interne del gruppo e la precarietà esistenziale-economica cui esso è esposto. Nel caso A, abbiamo, quindi, un meccanismo di difesa della cultura che, per realizzare la sua garanzia di essere storicamente e, quindi, la sua « salvazione », riesce ad utilizzare una sintomatologia morbida, che, in altre culture che hanno meccanismi di salvazione diversi, comporterebbe una ghettizzazione sociale e una teoria della malattia e della disturbanza. In B, l'acquisizione del potere è dovuta a un contesto diverso dal precedente, e propriamente alla trasmissione di un oggetto in cui il potere è materializzato e reificato. Questa specifica tipologia di acquisizione, non comportante un processo iniziatico, è infrequente o addirittura assente nel quadro sciamanico. Tuttavia il potere acquisito introduce in due condizioni caratteristiche dello sciamanesimo proprio, il *fire-handling* (maneggiando indenne del fuoco) e il volo. Per quanto riguarda il *fire-handling*, verificato, con il *fire-walking*, molte volte da *équipes* di studiosi in aree etnologiche, sarebbe documentata la reversione della condizione fisiologica normale in forma extranormale, con il raggiungimento di insensibilità dolorifica. Con il volo 49

abbiamo un tipo particolare di esibizione di potenza che corrisponde all'elemento sciamanico fondamentale del *descensus-ascensus* lungo l'albero cosmico.

I dati riferiti consentono un ulteriore chiarimento. La tipologia sciamanica si inserisce qui in aree di culture subalterne che hanno loro specifiche relazioni con il modello egemonico italiano. Vi è, nel caso A, la fruizione a livello popolare, subalterno, di un oggetto culturale, santa Rita, che normalmente è patrimonio di un'egemonia religiosa (il culto dei santi come è definito nella chiesa cattolica). Santa Rita appare fra i santi dotati di virtù taumaturgiche regolate per i loro contenuti e significati rigidamente da una casistica e da una teologia egemoniche cattoliche. Qui si riconosce alla santa una potenza addittiva e anomica in rapporto alle qualità delle sue taumaturgie, e tale potenza è creata e fruita subalternamente per garantire un meccanismo culturale-popolare, quello della « funzione stregonica » cui si è accennato. In questo caso, come in quello B, emerge, peraltro, la dinamica del « potere » e dell'acquisizione del potere che si pone, in esplicita contraddizione, con l'immagine e l'ideologia del potere della classe egemonica. La investitura rifiuta i veicoli e le etichette tradizionali; il contenuto medesimo del « potere » assume caratteri di numinosità, ambivalenza, meraviglioso, straordinario, che si possono reinterpretare come rivalse degli strati subalterni nei confronti delle forme oppressive in cui concretamente il potere egemonico è esercitato. La soluzione del conflitto egemonico-subalterno è ancora una volta, incongrua, fittizia e paranoica sul piano dell'efficienza, della realtà e della dominazione della storia. E tuttavia assume un significato culturale di riscatto dall'angoscia oppressiva e di acquietamento psicologico nella sopportazione del rapporto ingiusto di forze.

Alfonso M. di Nola



Poesia non "segreta" non "scoperta"

Scritti per noi
**COLPI
BASSI**
di
Andrea ZANZOTTO

Quando mi sono recata nella sua Pieve di Soligo, per questi versi febbrilmente vergati per un appuntamento «scoperto» con «Carte Segrete», Andrea Zanzotto mi ha accolto nella stanca attesa tra quelle che chiamiamo «battaglie politiche» e quelle che chiamiamo «battaglie culturali».

Pochi momenti. Con passione, mi ha messa al corrente dei contrasti in paese per il referendum («votiamo NO», naturalmente) insieme ampiamente delucidandomi circa il suo concetto di «significante» e la sua ricerca estetico-linguistica. Sembravano, le alterne emozioni, di prassi e di teoria, sintetizzarsi nel cruccio, squisitamente pedagogico, di non arrivare a che l'avversario potesse prendere coscienza e diventare finalmente consapevole. E questa sconfitta, e pur mai rassegnata, fede nell'«eloquenza», mi è parsa il segno certo di un'altissima missione, della sua leopardiana «moralità».

Poi mi ha letto «Colpi bassi», prima d'affidarmi il foglio definito in ogni particolare, dichiarato in ogni cifra, come un prezioso manufatto d'altri tempi.

Che logica dell'istituto verbale e vitalità pulsante dell'esperienza, che letterarietà e terrore d'ogni giorno, coesistano e naturalmente consistano

nell'impegno, globale, di Zanzotto, riuscirà da questi versi esemplarmente chiaro. «Colpi bassi sst e sintesi / o meraviglia tanto densa da non più esplodere / o usualità»: ancora una volta la trepida emozione e la strutturante ragione, l'indistinta originarietà e la dominante tecnologia, l'amarezza e l'ironia magicamente confluiscono nel «magistero stellare» del cantore di «La beltà» e di «Pasaue».

Giuliana Morandini Sacchetti

COLPI BASSI

Colpi bassi ||
mentre goal rete aaah || cieli luci ||
e s'inguscia sibilla ago lumaca
ciechi ceppi || suda freddo ||
dis disaccieca
nel silenzio che inverte il corso || che ||
mano/taglio di karaté
al ventre vuoto allo scheletro alla paglia
al poroso dell'oro-voglio
al compatto del cielo-vissi
colpi bassi
così che il contesto si svolga
si rifili in ogni sfida
s'indizi di visceri/crimini
colpi bassi ssst! e sintesi
o meraviglia tanto densa da non più esplodere
o usualità
palpabile arricchità annottare svagare
scorporarsi di schemi e scene
colpo basso sbocco di sangue || che ||
parve-tocco-di-larve
— si rattrappisce a ventre stretto
si abbassa a raso del lenzuolo
erboso polveroso eroso dalle notti
e dai di detti divinanti fatati —
il partecipare si è rallentato
— il fatto il detto il fitto dei fili
si è messo in piano, a calce,
per un colpo basso
destramente || denti || incassato
colpi bassi ormai magistero stellare
stellarità delle cose

protese innonsense in annose
velleità purità → documento
|| e suda freddo-bene ||
colpi bassi nel velo

nel veto.

Andrea Zanzotto



ULISSE RITROVATO

1° PREMIO

"GABICCE - CIRO DE BENEDETTI"

*"... e il Viaggio attraverso i miti della
Grecia diventa un viaggio nella coscienza"*

CLAUDIO MARABINI

CAMPIRONI EDITORE

È
nelle librerie

LE NOSTRE PROPOSTE

E RIPROPOSTE LETTERARIE

L'ottavo racconto
di
NINO MAJELLARO

L'OMICIDA

« ... forse per ascoltare da dietro la porta come
lui viveva con indifferenza pigrizia e vigliac-
cheria il suo ruolo di uomo tranquillo... »

Questo è l'ultimo dei racconti di Nino Majellaro. Otto ne ha scritti finora, e sei ne ha pubblicati in tempi randagi, su rivista. Così i suoi poemetti, le sue poesie, di cui uscirà presto una raccolta — tic tac o tam tam — per le edizioncine Geiger — ma presto uscirà — si spera — anche la « completa ». Dopo i racconti, Majellaro ha scritto solo romanzi e non si decide a pubblicarli... Adesso, forse, è troppo impegnato con la Sezione Regionale Lombarda del Sindacato Nazionale Scrittori e con l'amministrazione generale delle risorse economiche del « movimento ». Però scrive e legge i suoi racconti agli amici scrittori che vorrebbero dal « modo di produzione e distribuzione » della letteratura italiana — così incongruo e sbagliato e dominatorio — un esito per la prosa e la poesia majellariana che rendesse giustizia a un lavoro così serio e forte, e che continua da anni, in deroga a tutti i codici letteraturatori... Continuando a offrire testi e proposte letterarie infungibili, noi pensiamo che Majellaro sia produttivo. Ma sta ai lettori estrarre tutta la produttività dai suoi segni sui muri-pagine della sua immagin-in-azione...

Un uomo solo sul prato aggiunge sabbia, troppa, ripete con il badile presa alzata caduta tre movimenti con la sabbia e ad ogni movimento la sua fatica aumenta. Il commissario aspetta che ora metta dell'acqua, sotto il sole caldissimo la figura e i movimenti si sfocano e il commissario metterà acqua, aggiungerà acqua, non mette acqua non mette. Irritato e anche deluso il commissario si allontana dal prato proprio quando sarebbe tentato di rimanere e rivedere bene la situazione, di un uomo solo che costruisce una cosa di sabbia presa alzata e caduta in un prato così assolato che bisogna venirsene via. La situazione si può ricostruire a casa. Il mestiere del commissario da trent'anni è la ricerca di ladri, ricettatori, prostitute, protettori. Escluso dalle indagini sui casi difficili, i piccoli se li porta con la mente a casa, facendoli più complicati per essere poi capace di decifrarli; complicati alcuni a volte da non poterne più uscire.

Sul tavolo la minestra si è raffreddata anche se il piatto
56 è stato coperto, la minestra fredda è buona con il pane, aiuta

a collocare gli elementi in riga davanti al piatto uno dopo l'altro, gli elementi uomo sabbia acqua badile, l'uomo è definibile nella figura e nei movimenti, i materiali sono anche comprensibili, manca un senso alla costruzione. Il commissario non ammette che uno faccia una cosa senza ragione, mangiando si sforza di individuare i sapori distinti della patata del formaggio delle erbe e contemporaneamente cerca di cogliere quell'unico sapore che non è il sapore di patata + formaggio + erbe. Non si meraviglia di pensare che l'uomo come una gelatina si fonda e si disfaccia in un'altra cosa, perché la situazione in cui è collocato è assurda, come lo scioglimento di un corpo solido in un corpo di un altro stato senza che niente sia intervenuto per modificarlo. Pensiamo un amalgama, e l'uomo del badile con la sabbia, della sabbia col badile, della badile con sabbia, questo no. Spesso le inchieste del tutto private, addirittura mentali del commissario prendevano di queste svolte impreviste, il gioco diventava difficile e lo spaventava, perciò non restava mai mortificato di fronte alla sistematica esclusione della sua persona dalle indagini difficili che si presentavano in commissariato. Dopo la minestra le uova al burro, che quando ha tempo preferisce cuocersi da solo, gli piace il disegno che formano le uova al centro della padella. Questa sera ogni cosa è preparata dalla moglie, di cui sente i movimenti nella stanza accanto, che si è ritirata senza farsi vedere non appena lui è rientrato.

Le uova non erano fresche ed erano un buon pretesto per litigare, così ciò che aveva visto sul prato poteva trovare qui una soluzione, quella che l'uomo sul prato stava elaborando era l'amalgama di sua moglie, di una cosa cioè che non avrebbe mai potuto essere modellata. Mangiò la frutta, e la donna di là spense la luce, forse per dormire o forse per ascoltare da dietro la porta come lui viveva con indifferenza, pigrizia e vigliaccheria il suo ruolo di uomo tranquillo. Aveva la sua età e non era diventato niente difendendosi però da tutte le complicazioni e se lei ha l'utero che si ribella e se lei vuole arrabbiarsi di conseguenza lui ha i turni 57

gente da pedinare ricettatori da raggiungere prima che sparisca la merce.

La merce girava dopo aver compiuto apparizioni luminose.

Il commissario vedeva le apparizioni prima di dormire, e aveva paura che al comando sapessero quanta merce di quella rubata apparisse nelle vetrine dei negozi, un giorno gliel'avrebbero indicata col dito: qui qui là. Mi sono abituato al mestiere, le strade dei ladri e dei ricettatori sono le solite strade con le solite ore, un altro incarico mi danno. L'ombra la vide sgusciare con la coda dell'occhio di sotto la porta e infilarsi nel bagno. Chiedono cose, mi chiedono cose, come mai a me, e non specificano e si arrabbiano se lui non capisce, lui non capisce come le cose si muovano intorno a lui come nessuno parli per specificare così che lui si sente costretto a determinate azioni, determinate non da lui ma dal fatto che il comportamento degli altri lo fa sentire come obbligato a compierlo. Non le azioni sono determinate, quindi il determinato è lui. Chissà se determinato include l'idea di limite, confine, anche la moglie questa sera ha voluto che lui facesse una cosa eppure ancora non ricompare come l'ombra da oltre la soglia del bagno, questa è una cosa che lui capisce intanto che è consapevole di non entrarci perché nei loro, anzi nei propri più nei suoi, brevi disperati scotimenti sessuali la moglie si affacciava su un altro passaggio, rimanendo l'impronta di essa sul muro quasi che il maschio fosse di là e aspettasse, un giorno sarebbe stata senza più desideri come lui, non ne aveva più da anni, non era certo di averne mai avuti. Le briciole cadute sulla tovaglia le raccolse adagio sulla mano e le sparse sul piatto; nel mobile bar la bottiglia, il bicchiere, il sigaro. Per continuare il cielo il giardino ha un suo solido muro, la casa gli è costata molto qualche anno fa uno sperone di casa popolare non finita che guarda, un occhio vivo ragnato di rosso l'occhio del drogato scucito da una rete fitta di occhi indifferenti dei fermati da

58 lui che ogni volta gli dicono bene commissario, ma sulla

strada della droga non sono neanche paracarri. L'occhio rosso del drogato ora l'occhio acceso del sigaro che glielo rammentava, anche lì, tutto il vantaggio che a volte riusciva ad accumulare in partenza si perdeva in seguito perché lo aveva utilizzato in una direzione sbagliata, questo era quanto gli altri affermavano, mancava di psicologia, che cosa fosse la psicologia se non capire ciò che la gente di solito fa o che farebbe o che non farebbe o che non fa, l'occhio guarda e non è suo, il suo occhio vero si apre al buio della faccia e in quel momento sa che strada deve percorrere senza confusione.

Appena a letto la moglie gli mise la mano tra le cosce, lui sapeva come doveva fare, secondo un cerimoniale faticoso e ripugnante. Poi si addormentò, nel sonno vischioso anche lì tutto rimaneva legato a delle intenzioni, intenzione di, il commissario si muoveva tra progetti e pene, la moglie si lamenta non hai fatto tutto, portare a compimento, e lui usciva dalla porta, rientrava dalla porta, e ogni volta che usciva usc, i testicoli ramificavano ram, ram usc ram, la moglie lo baciava bac, monotonia del commissario.

Entrò la mattina in ufficio. Barbe di noci di cocco s'incollavano sulla testa massiccia del brigadiere, nello spaccato della parete il commissario vedeva se stesso mentre vedeva il caldo la polvere l'intonaco. Il silenzio cartilagineo dei pomeriggi, il brigadiere muove le pratiche senza rifuggire dall'ordine pratiche storie inevase progetti di disordine, temi riproposti, uomini anonimi dentro le pratiche, protagonisti che scoppiano dalle scuciture dei fascicoli, per il commissario non arrivava una giustificazione persuasiva. Convinto che ogni indagine riproponesse una stessa identica situazione cercava quell'unica soluzione che gli risparmiasse la ripetizione delle metamorfosi dello stesso soggetto, le ripetizioni. Ogni volta però dimenticava le correzioni progettate ed era costretto a ripetere gli sbagli di prima. La sua costante era l'errore. Da ciò gli erano derivati dei meriti, una considerazione da parte degli altri, una sua capacità fantastica nell'affrontare i personaggi. Invece i personaggi io lo so non sono diversi, 59

privi come sono di approssimazioni o debolezze ma siccome bisogna stare fermi ad aspettare ore di pomeriggio e di notti, e a lui il sonno preme, egli ogni tanto rischia due personaggi di cui uno fa quando l'altro ha già fatto. La ricerca di un cifrario per una soluzione unica tendeva a fargli risparmiare tempo e fatica.

Legò in un fascio molte pratiche — è tutta gente morta —. Io ho bisogno di gente che possa essere interrogata, che sia dentro o fuori, viva. Il B. è già stato dentro tre volte, lo metta dentro la quarta, risponde il brigadiere. La quarta. Che caldo.

Mettiamolo dentro, ma dov'era, egli doveva chiedere, far la posta dedurre. L'avrebbero trovato un giorno, ma che lui era già morto.

Quando l'hanno visto l'ultima volta.

Il diciotto maggio. E' entrato e uscito dal portone tre volte.

Dopo?

Sparito.

Sparito. Uscito. Entrato. Tre volte.

Il brigadiere ha solo una buona memoria. Sgretolò il brigadiere tra il peso che aveva e la memoria che aveva, perché altro non poteva avere, se fosse mummificato potrebbe rivolgergli altre domande per avere altre risposte e non soltanto, bene commissario che cosa facciamo. Non è una domanda, è una risposta. A questo punto non c'è altro da fare che muoversi e andar via. Col pretesto della sete. Beve e beve anche il brigadiere, sono le cinque, da tre ore seduti lì, così sudato lungo la schiena uscire sotto il sole; attendere, guardare in faccia coloro che entrano e escono. Signor commissario, un agente sull'ultimo piano lo salutò, il commissario rispose, hanno mandato me, è là, gli disse l'agente. Era una donna appesa con un piede ad una corda, la corda stava appesa al soffitto, la gamba libera stava rigida tutta voltata di fianco, le gonne rivoltate coprivano il viso, la parte rimasta scoperta del corpo si gonfiava. Hanno mandato me, sulla scena del delitto, a fare la controfigura di T. che è malato.

Il corpo ruotò su se stesso lentamente quasi stesse cercando la sua posizione astrologica, come mai gira, il motivo non

è dato da un passaggio d'aria perché le porte sono chiuse su di lui sull'agente sul cadavere. Era così, non si è mossa, mossa no, come può, una stanza nuda, i muri bianchi, la portinaia è venuta a dire che c'è una donna morta, una vecchia che avrà più di settant'anni, a me doveva capitare, il commissario segue l'ombra del piede sospeso sul muro, al limite della quale si può vedere un piccolo segno di croce a matita. Spostando leggermente il corpo l'ombra torna accanto alla croce. Forse è un indizio, ma probabilmente sarà il segno di dove finiva un antico mobile o il punto lasciato da un'idea di chiodo o un segno senza motivo.

Era morta, non c'era sangue in alcun posto, chiese con gli occhi com'era morta all'agente che rispose aprendo una mano a fiore per dire s'ingrossa. Chi l'aveva messa a testa in giù doveva avere gran forza. E' l'unica cosa che il commissario ha capito bene, che la posizione del corpo è innaturale. Il caso è difficile, non fa per me, stamane mi sono alzato e mi trovo di fronte a un cadavere sospeso, ci vuole pratica mentre il problema è di vedersi vero l'uomo o chi fosse, immaginare i suoi pensieri e i movimenti fino al momento in cui questa donna è stata ammazzata, cioè mettersi nei panni e dire io sono lui e faccio così e così. Essendo io un commissario dovrei volare fuori dalle mie scarpe così pensando si trovò sbilanciato con le palme aperte sul muro, sul muro dove trovare una delle spiegazioni, anche perché la sua pigrizia sarebbe rimasta intatta con il desiderio di non cercare più lontano. Quando furono venuti il fotografo e il medico il corpo fu adagiato sul letto ma rimaneva un duro feticcio ostile ad assumere una composta passività di cadavere, con gli occhi aperti voleva continuare a vedersi la propria morte a testa in giù e anche quando riprese la sua giusta posizione rimaneva smorfiata e si capiva che non si sarebbe aggiustata più oltre. Gli venne affidato il caso. Tra i libri la sera dopo cena cercava un'idea da cui partire, dopo avere interrogato di giorno la portinaia e la famiglia dell'appartamento di sotto e interpretato i movimenti del gatto tra i disegni della polvere ormai stazionante da giorni. Ho annotato oggetti, padelle, posate, quanti cucchiari? La sveglia è ferma alle sette, prima non vi avevo fatto caso, ma non si sa quando fosse 61

stata caricata, un giorno, una settimana, un mese prima. Oltre la crocetta sul muro si scorgeva un segno orizzontale sormontato da tre verticali, insieme sembravano l'ovale distrutto di una cimice schiacciata. Le annotazioni erano state scritte da lui senza un ordine preciso e gli creavano confusione. Per ordinare le idee si metteva una pila di libri davanti, da quanti anni non leggeva libri, conoscendo diritti e doveri dell'agente e articoli di codice penale, sui quali non si trovavano schemi d'indagine per scoprire un assassino. L'assassino che avendo legata la corda alla caviglia della morta e fatta poi passare la stessa corda attraverso un anello di ferro infisso nel soffitto era riuscito a tirar su il corpo e farlo penzolare nel vuoto. Soffocata da un cuscino prima dell'alzabandiera. Derubata, usuraia, mezzana, soffocata. Ma perché appesa? L'occhio acceso della notte ricompare e sparisce, col fuoco dentro e un'immagine. Pari e dispari, l'assassino vive in un posto di questa città, dovrebbe brillare come la cima di un sigaro acceso in modo che tutti lo possano riconoscere e per un commissario sarebbe più facile. La cosa più faticosa è stata infilare la corda nell'anello, che bisogno c'era bisogna che, l'omicida tornerà sul luogo del delitto?

Gli tornava in mente un solo ricordo riferito a delitti — trent'anni di servizio — ed era un disegno dell'Illustrazione Italiana, quale delitto, era stato feroce. Nonostante l'agitazione riuscì a dormire e non ebbe sogni, nella coscienza e ragione del commissario bisogna che ogni cosa sia sostenuta da un piano occhio assassinata investigazione *occassansine*, sarebbe inconcepibile l'azione di un commissario priva di un piano d'azione. Piedi a bagno. Prurito. Pedalini. La toilette del commissario inizia dai piedi, mezzo e speranza della sua giornata di oggi, mentre vorrebbe rinunciare al mandato e accettarlo, rimanervi e fuggire, i piedi costituiscono l'oggetto di un'occupazione, pensare agire odiare gli assassini, infatti veramente li odia ed essendo questa la prima cosa di cui sia totalmente certo di

qui si può cominciare, dividendo il mondo in assassini e commissari. Ogni uomo potenzialmente è assassino e commissario. Si potrebbe chiedere a uno: assassino o commissario? e se quello non rispondesse subito: commissario, allora dentro, perché potenzialmente è un assassino. Ma non poteva dire subito: tu sei assassino e hai appeso la donna. Nessuno di quelli che incontrava gli piaceva ma chi di quelli aveva ucciso? Pac, pac, pac, nessuna risposta, è il verso dell'acqua che ricade nel lavandino, l'acqua sporca, nell'acqua sporca una faccia e la bocca si disfa come in un morto, che sia morto anche lui, il commissario finge di fronte all'acqua sporca. Gli venne idea mentre scendeva le scale, ma gli sfuggì perché idea non era ma vuoto che inventa del vuoto dandogli contorni di vuoto, infatti il commissario cammina vuoto di tutto ma si dà ragione e non sottovaluta assolutamente la propria perspicacia. Cerca di capire perché il corpo è stato appeso studiamo assieme vediamo di concedere al delitto una prima giustificazione. Scivolò, s'appese, resistette in equilibrio instabile. Un caso come questo manda a monte pigrizia e furberia, le cose su cui il commissario aveva costruito la sua vita, rifuggendo ad ogni indagine impegnativa e tessendo contemporaneamente una spessa ragnatela di confidenti e ruffiani. Questa volta doveva decidere senza ricorrere ai soliti mezzi perché non sapeva a chi potersi rivolgere. Mah, gli disse il brigadiere, è lei, commissario, come a dire, devi giocartela tu. Un'idea da buttare lì per esaminarla, un'idea che almeno in principio sembrasse pertinente al caso, un gatto si capovoltò, rimanendo con le zampe sospese. Un gatto capovolto. Un libro aperto a pagina trentadue, una riga ferma al « disse », tutte cose da mettere insieme, che confusione, che immenso cratere formicolante una città.

Interrogò una donna che sembrava dovesse sapere alcune cose, al commissario sembrava che le sapesse. Ne fu sicuro. « Faceva così con la scopa quando camminava, perché camminava anche di notte, faceva così, vennero giù dei calcinacci quella notte perché camminò e scopò anche quella notte. Il passo della vecchia poteva essere immaginato strascicato e lento, oppure saltellante o pesante per pol- 63

vere di calcinacci. Forse la donna che stava interrogando o che « lo » stava interrogando, gli venne il dubbio che non avesse sentito alcunché e inventato il rumore dei passi. Sono sicura sicurissima, signor commissario. I passi gli pare che diano all'assassinata, che mettano l'assassinata insomma voglio dire che la donna non è più quella che avevo immaginato, mentre gli si stava chiarendo una cosa la testimone porta l'intoppo dei passi. Tornò a vedere la stanza con le cose rimaste al loro, siede a, proprio, posto. Dal centro cinque passi, cinque e cinque dieci, quanto pesava, l'agente dice che non lo sa, era grassa era magra, io prima non l'avevo vista signor commissario, per mettere in fila le cose si può chiedere al medico che ha praticato l'autopsia, le idee come tardano a venire oppure non giungono al momento opportuno, come la finestra piccola e oscura della casa di fronte quasi un abbaino, qualcuno avrebbe potuto osservare non visto, invece da qualche mese la stanza del finestrino dell'abbaino, del casino, risulta non abitata da alcuni mesi. Se si l'occhio del finestrino dell'abbaino si arriva dritti al quadratino disegnato a matita dove dentro si veda a matita pure

da qui

si potevano percorrere cinque passi in un senso e cinque esattamente nell'altro, una distanza messa lì a significare, che cosa, non significa e se anche quale deduzione si potrebbe ricavarne. In una stanza come questa ogni cosa ha un suo significato e se io sto in piedi qui siamo quattro occhi che guardano tali significati. Il muro è bianco e vuoto e quando l'ombra della sera si sarà allungata da qui e là il secondo segno non si vedrà. Ma sembra sia stato posto lì dopo una misurazione attenta delle distanze dal centro tanto che il muro adesso non era più piatto ma gibboso e dietro di esso si cercava di dare fermento e rilievo ai significati delle ombra che andavano spostandosi.

Sono stati spostati i mobili?

Sì.

Un segno così piccolo, nelle fotografie.

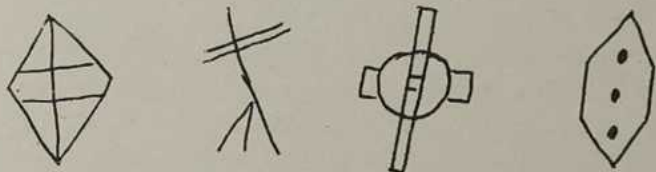
Sì vede.

Io non lo vedo, dopo che ho guardato le fotografie, in quel punto non c'è alcun segno, se solo il letto era stato leggermente spostato il segno poteva anche non vedersi, all'agente e al brigadiere sembra privo di senso interessarsi a un segno che uno chissà quando ha fatto. La morta appesa, il segno a matita: ma quale relazione?

Il commissario è contento perché l'hanno convinto che l'interesse per il quadratino gli dava fastidio, era un semplice segno da tassello, per infilare un tassello nel muro e inchiodarci quindi una cosa. Ai segni sui muri fa caso soltanto chi è pignolo. L'omicida lo era? Perché esisteva uno che aveva ammazzato la donna e poi l'aveva appesa al soffitto. Cammina qui sotto? Passa e ripassa qui sotto? Il mattino ritornando notò l'erba cresciuta sui tetti e la finestra dell'abbaino di fronte. Andò a sedersi dall'altra parte della via. Ragiona sulle cose che si chiariscono da sole e su quelle che ancora si devono compiere, forse dentro la stanza qualcosa non è stata ancora compiuta, paesaggi e forme entrano escono dalle cose mutandosi continuamente. Mutandosi possono raggelare la forma primitiva, la forma che per un attimo è passata dentro quella stanza. La donna taceva quando l'avevano appesa; camminava la notte; i frammenti da ricomporre. Dal punto di osservazione in cui si era messo il segno non era più visibile, per la piccolezza e per la distanza. Lo scorre di nuovo con un binocolo, che sistemò sopra un supporto in modo da poter essere in grado di rintracciare subito il punto che il segno delimitava. Molte ore della sera le passò lì seduto. In quindici giorni non aveva fatto passi avanti nell'indagine; fra altri quindici giorni avrebbe rinunciato senza dispiacere ma necessariamente doveva giustificare i movimenti eseguiti. Avvertiva una dolce sonnolenza, essendo convinto che non si sarebbero 65

verificati fatti nuovi non aveva timore che alcun particolare gli sfuggisse. Dormire svegliarsi, dormire, mia moglie in questo momento farebbe rumore spegnendo e accendendo la luce, costretto, quante domande, perché non torni a casa la notte, perché c'è un segno, quale segno, ma non le interessa parlare del segno. Una donna non invecchia mai, solo se lei invecchiasse lo lascerebbe in pace, fame sete sonno, aspetto che uno entri in quella stanza, che accenda la luce, che dica la verità. Mettiamo che la verità ci sia. Mettiamo che l'uomo mangi si corichi e dorma, la verità non ci sarebbe. Supponiamo che chi affitta una camera dove una donna è stata uccisa da pochi giorni sia una persona sospetta, anzi che certamente sia lui l'assassino, è un omi, dietro le spalle sento penzolare una forma oscura. Appesa, una forma deve precipitare come ogni cosa deve precipitare, ogni cosa si deve spiacciare sulla terra, spiacc, quante forme rotte omi spiacc form otte, una forma corrotta di impreciso animale e gelatinoso la cosa che doveva cogliere intuire afferrare che cos'era gli si sarebbe sfatta tra le mani. Cercava un delinquente o una sua copia, una qualunque cosa per potersi scaricare della cosa stessa e dire il mio dovere l'ho adempiuto, ha fatto qualsiasi cosa ma fatto in modo che non ci fosse più nulla da fare. Era mezzanotte passata, si alzò e camminò per la stanza, camminare, mangiare al buio, mentre le cose che si mangiano devono essere godute con gli occhi. Voleva sistemarsi meglio, il mangiare portato da casa gli faceva peso, bicarbonato, aprendo la porta guarda giù per il pianerottolo a cui giunge il prelievo di una canzone, aspetto mezz'ora, se lui non torna a casa forse sospetta, se era un uomo; e non poteva darsi che, come aveva appeso il corpo dell'altra, appendesse se stesso e camminasse in modo che il commissario non potesse sospettare che fosse un uomo. Una volta nella stufa di casa quando egli era bambino trovarono un gatto carbonizzato e incolparono lui, effettivamente aveva rincorso il gatto e quello si era rifugiato in un buco nero, che io non sapevo fosse il forno. Non si ricorda mai se la cosa fosse stata sognata o fosse accaduta realmente. La luce si accende, l'uomo entra voltando le spalle, si spoglia, si corica.

Spegne la luce. E' entrato di spalle: perché? Durante la notte l'uomo, svegliandosi, accendeva la luce e la spegneva. Il commissario che cercava di capire il senso di quei movimenti replicati era come se fosse davanti al ripetersi meccanico di centomila finestre, era come svegliarsi dopo la febbre e avere vomito e mal di testa e stanchezza. Le cose accadevano ed erano nascoste, ma le cose si muovono e non possiamo arrestarle, vere o false sono sempre in movimento: una febbre che ebbe una volta fu vera e forse falsa, costruita da lui per non alzarsi una mattina, fu in pericolo di morte. Voleva che l'omicida scomparisse prima di lasciarsi imporre da lui, mentre pensava a questo nuovo gravame l'uomo tracciò quattro segni a destra di quello centrale, erano i seguenti ora:



Li trascrisse con pazienza. Sembravano indecifrabili. Li riscrisse perché, sembrandogli si trattasse di uno scherzo, volle osservarli meglio. Non mutavano. Ora i segni erano scritti ed egli avrebbe detto loro, interpretateli, a meno che fossero dei segni privi di segno, senza possibilità di comunicare alcun messaggio. Ma la donna era stata uccisa affinché l'uomo potesse tracciare quei segni e non altri, ruotando l'ombra del corpo nel mezzo della luce artificiale, si fissa un punto sulla parete bianca. Ma non cadendo mai l'ombra decisamente sull'indentico punto, è il punto stesso che tratterà i segni seguenti, e l'enigma sarà risolto. Sulla parete vede i segni agitarsi come zampe o antenne, la città s'è impennata e poi appiattita tutta su quella parete, nell'abbaino caldo cimici e scarafaggi pure si agitano o compiono segni pulibili solo con l'insetticida, ma essi ora escono dalla città schizzata sulla parete non si possono uccidere sen- 67

za uccidere essa, io sparero sui segni per smuoverli, per vedere colare sangue e salire spostandosi verso l'alto o verso il basso.

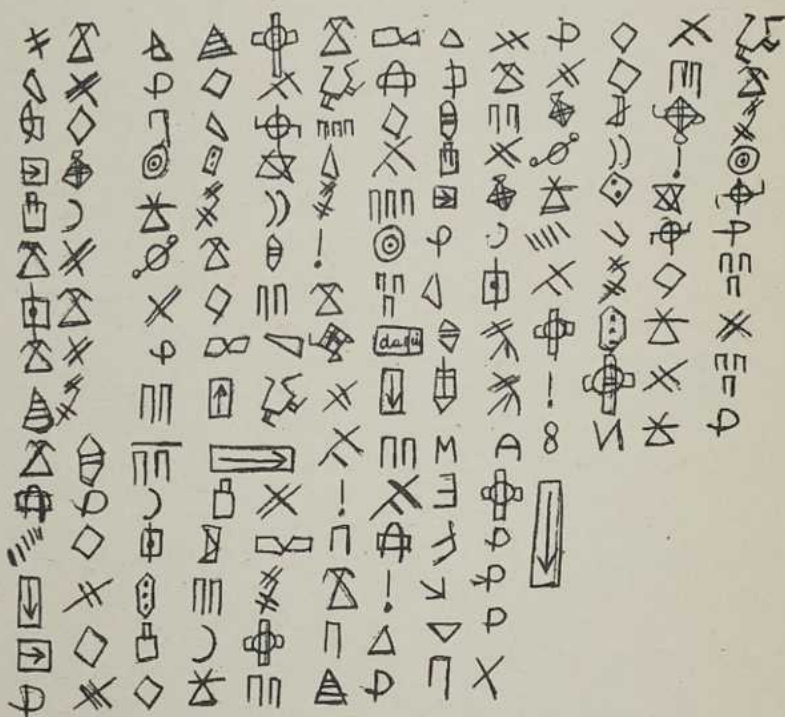
In ufficio il brigadiere gli disse che per lui erano segni privi di senso, o geroglifici, azzardò uno degli agenti, o ideogrammi come quelli dei bambini prima che abbiano imparato a scrivere. Per essi i segni erano niente, ma egli si chiese dietro la parete che cosa accadesse. Infatti di sera l'uomo tracciava un segno e lo faceva seguire da un colpo di martello. La parete grande e bianca appariva libera da ogni mobile, stuccata dove prima i chiodi avevano lasciato dei graffi, l'uomo aveva davanti a sé una grande pagina o sepolcro o comunque un grande spazio dove poter indicare insetti fossilizzati che dovevano però apparire tutti in una volta soltanto quando tutta la pagina fosse stata compiuta, solo allora.

Il commissario pieno di pazienza ricopiava tutti i segni tutti i giorni nelle ore più imprevedibili, partecipando al gioco. Non è gioco, dissero i traumatizzati insetti, i segni venivano mossi o scambiati o fatti o potevano agire verso il basso o verso l'alto sinistra destra rivolgendosi quasi liberamente ai punti cardinali preferiti indicando sempre un corpo che continuava ad essere appeso nella mente del commissario. Nella parete inerte i segni i segni aiutavano l'autore dei gesti a muoversi anticipando in lui per germinazione spontanea il segno successivo. E' assassino e anche pazzo, un pover'uomo come me, non posso più assaporare il cibo, non sento il sapore del prosciutto, mi pare però che il pollo sia troppo salato, uno dei segni cadde sul pollo e lo ferì ed egli avvertì il segno come il sasso a volte tra i grani di riso della minestra. Poi gli parve un calcinaccio era la parete che si sgretolava. Il mattino la spazzatura viene portata via sopra un carro e dalla sua finestra non vede altro che QUESTO ENORME CARRO che va e dietro di esso il commissario PICCOLO PICCOLO, bambino, pulire, anche la notte sbaraccare gli scarafaggi gravitanti la
68 notte tra le stoviglie sudice, pulire i fiori già fuliginosi pri-

ma di sbocciare, gli assorbenti delle donne appallottolati nel water, il caos dei segni che lo facevano sentire sporco di ogni cosa, ogni giorno cambia le mutande, gli diceva sempre sua madre.

E quando ebbe rovistato tra i segni dei suoi pensieri trovò una crosta e pass e press trovò una combinazione, saremo tutti felicemente rovistati e il commissario sarebbe intervenuto a disporre da una parte gli accusatori, dall'altra gli accusati, e suo padre e sua madre, e suo padre e sua madre tra questi ultimi, odiate e imperfette creature, padre e madre due segni, suo padre e sua madre. Le cose si schiarivano, bastando sostituire ad ogni segno un oggetto, a ogni segno una delle imperfette definizioni della vita che prendevano il nome di persone. Come la comprensione in lui si fa strada, egli sente più tenero e meno salato il sapore del pollo, si scioglie nella sua bocca un po' di grasso e il sapore scende nell'esofago stomaco intestino, mezzo bicchiere di vino, la chiave che ha in mano, la sostituzione dei segni, apre il formaggio a un leggero piccante che si scioglie lentamente in bocca, la lingua pizzica e spalma di formaggio bruciante tutti i segni, la lingua passa sui segni, cercando l'oliva, l'ovale intravisto nelle sere precedenti, l'oliva ovale dei segni. Si forma un impedimento di calcina rappresa sul muro che fa sballare il tentativo di decifrazione. Non si vedevano segni morte, la madre morta sul letto di ferro e nessun segno riportava alla sua morte al ferro al letto di ferro morto. Due volte gli strinsero il torace, con le gambe distese sotto il tavolo rimase fermo a respirare con affanno, aveva bevuto in fretta il vino, sudava e sudava, in casi simili si muova si muova si muova. La pressione diminuisce, le mani tornate leggere, la sudata, sua moglie sempre in sudore, nausea di incontri, quante donne sporche e sudate hanno camminato sulla sua strada. Le donne erano spettinate e incolori come sua madre. Solo una prostituta era stata giovane, ma gli aveva lasciato un ricordo di sangue sulle lenzuola; per molto tempo continuò a lavarsi ancora adesso non si sentiva lavato. Il giorno era 69

alto quando si svegliò. L'uomo era scomparso. La parete invece ora:



segni segni segni; ruotano; ruotano intorno

da qui

a frecce rom-
bi cerchi e quadrati. Emmeennecapovolte, piè alla rove-
scia, triangoli cifrati dai residui della cena al buio. Cercò
di leggere i segni più, ma essi arrivavano fino al soffitto.
70 Come sarà riuscito sino al soffitto? Forse con una sedia sul

tavolo, forse soltanto lui in piedi sul tavolo. Per alcuni segni l'autore ha dovuto chinarsi giù fino a dieci centimetri del pavimento, o li ha sputati pac pac pac mandandoli a spattellarsi sul muro. Riga e compasso o marò libera, la mente del commissario che cosa vede e che cosa non vede. Ricopia i segni i nuovi a matita uno per uno sopra un foglio di carta, componendo con carta matita binocolo una pazienza sofferente, qui la donna appesa, triangolo, circolo, triangolo con riga attraversante, cerchio con laccioli tipo orecchie, qui la donna appesa, uno dei segni ritorna per la seconda volta quindi c'era la volontà di, la volontà di rendere segni credibili o di rendere credibili dei segni. Come ebbe mostrato il foglio dei segni al brigadiere questi osservò che rimaneva bianco e libero l'angolo in basso a destra delle parole.

La donna morta apparirà qui, con il suo segno.

Nudo nell'ombra della camera, molle di sudore e stanco, cammina il commissario su e giù. Assonnato, cammina nella parte più buia d'ombra della stanza, invece di fermarsi nell'altra parte, quella da dove si scorge la parete senza altri spazi vuoti. La notte occorre essere svegli e attenti questa notte stessa, pensa il brigadiere e lo dice, succederanno cose. Ma non è l'attesa e l'essere svegli quanto capire, secondo il commissario, quanto capire dai movimenti dell'altro che cosa sta cercando dentro la parete. Anche il commissario comincia a cercare, per capire e scoprire. Con un martello tocca a tratti la parete, qui è piena, qui è vuota, qui è piena, che solida parete. In un punto suona a vuoto, vuoto ancora, si può martellare con forza maggiore. L'uomo col suo corpo sembra proprio che nasconda uno strumento, che può essere un martello. La cosa che cerca nella parete è evidentemente la canna fumaria che sale sino al soffitto e poi va oltre nel vuoto che sale io non ho nascosto mai, il mio è un muro simile ai muri di tutti i commissari, mentre i muri degli assassini hanno altri pieni e altri vuoti, pure se pieno e vuoto è un'alter-

nativa che hanno in comune i muri degli uni e i muri degli altri. Molti muri della città sono ricchi di segni e incisi di martellate, l'omicida gira per la città scrivendo un segno martellandone un altro per poter scoprire quel segno ancora non visto, rimasto calato in uno spazio del muro ormai dietro l'intonaco, perché la faccia della parete spazi aperti non ne ha più.

Aveva tra le mani pezzi di carta sui quali andava ripetendo a matita quei segni o forse, il commissario credette, la forma propria delle parole o frasi nascenti dalla loro lettura, le parole che io dico, le parole che sono io, gli indirizzi ti scrivo questa lettera per farti sapere, perché ti devo dire. La donna appesa gira e gira ora con lentezza lunghissima facendo da se stessa la luce e l'ombra, puntando il suo duro piede nel punto in cui deve esistere una spiegazione, una delle spiegazioni possibili, dove il muro appare liscio e fa ritenere che basti un martello ad esplorarlo, qua e là. Per la polvere del muro e la sete il commissario succhiò una delle pesche, il succo della pesca calmava la sete e in parte la giustificava, in qualche punto il muro era vuoto, la carta che l'uomo teneva ancora in mano spiegava quel vuoto. Egli scriveva adagio, muovendo le labbra ogni volta che il gesto corrispondeva a un segno.

Dopo la cena che gola catramata, con un sapore di pus che lo sputare dentro il lavandino. L'immobilità dell'uomo lo spazientisce; gli fa prendere il canocchiale ma la schiena nell'altra stanza è un altro muro e solo dal muoversi del braccio si intuisce che il maledetto scrive, maledetto compagno di banco che nascondeva le cose portate da lui nel legno del banco e sparivano, poi il banco si ammalò, si gonfiò come un mostro pieno di roba ingoiata e finalmente stava per sputare fuori tutte le cose orrende che si teneva dentro, in quella stanza inerte, dove si serravano tutte le cose che non era riuscito ad avere, ciascuna con il suo segno. La stanza poteva anche non nascondere alcunché. Affacciandosi alla finestra, erano giorni che inseguiva un'ombra sapendo che nello spazio ancora bianco sarebbe riapparsa la donna appesa, anche se l'uomo ora dimostrava difficoltà nella trascrizione e interpretazione dei segni, non

continuare perché se continuerai la tua vita sarà tracciata su un altro muro e altri commissari si affacceranno ad altre finestre per decifrare segni segni segni. Voleva comunque che lo spazio bianco si aprisse come un libro figurato, perché per esso, se fosse rimasto bianco, nessuna giustificazione sarebbe stata data e la donna, quella appesa, il giorno venticinque-luglio-millenovecentomillenovecentomille nel periodo in cui le grandi pareti appaiono dovunque cariche di segni, la donna appesa gira ad ago di bussola nell'uragano nel diluvio. L'uomo non si è mai spostato, è questo che non mi riesce ad afferrare, lui che osserva, la donna che gira, e soltanto un tenue spazio nero tra le due cose, uno spazio tanto resistente, tese il cannocchiale oltre la finestra, nell'angolo in basso a destra della carta vide uno spazio bianco.

E' tardi, sudato e stanco appiccaticcio, a guardare un uomo tracciare gli ultimi segni. Chissà a quale ora si spunteranno tutti tracciati, e dopo poter dormire. Nel chiasso della domenica la moglie in vestaglia e sotto nuda è preparata e pronta a ricevere qualcuno, in questa parete immensamente luminosa di segni che la devastano a milioni, lì, col dito puntato, lì lì lì, la moglie appesa indica il punto. Avverte su di sé lo sguardo della moglie e davanti ha la parete viva di segni, alti i loro dieci centimetri, intorno alla donna morta girante a trottola dapprima lentamente e poi velocemente indicando ad uno ad uno, uno per uno, i segni tra il sole e l'ombra. Quando si fosse fermata su un solo segno, ignorando tutti gli altri, escludendoli dalla sua peripatetica decifrazione, lì ci sarebbe stato il segno per il commissario, che aveva atteso a capire per cinquant'anni. Nella stanza al buio passarono le ore, venne il mattino, trascorse una non nuova giornata, rivenne scuro. Egli non si mosse dal suo luogo.

In questo momento forse dei fiori sono innaffiati, un rubinetto rimasto aperto lascia cadere acqua, ogni rumore è acqua. Nella stanza al buio di fronte alla sua, il tempo, corroso, era come se passasse fra schemi di azioni abbozzate 73

senza precisarsi, un tempo solo esterno come l'acqua e il suo rumore, mentre doveva finire di essere scritta tutta la parete, perché era necessario che si definisse come pagina intera. Per cena, le pesche andarono a rinfrescarsi sotto il filo d'acqua del rubinetto del lavandino, con i pomodori, doveva stare lì almeno un quarto d'ora, uova sode, tonno, gelatina, ma i pomodori erano da affettare anche se tutto poteva essere mangiato al buio. Il filo dell'acqua scendente sui pomodori e le pesche non dovendo mettere in sospetto l'uomo che forse era già lì, era un rumore leggero, che veniva da questa stessa stanza o da cento stanze sparse qui intorno. Ordinatamente collocò i cibi sul tavolo, uova e tonno in un solo piatto, in un secondo piatto alla sua destra, la gelatina, il pane alla sua sinistra e acqua e vino in mezzo, in modo che se fosse stato necessario avrebbe appoggiato tra le due bottiglie il binocolo. Lo orientò sull'angolo alto della parete e un raggio di luce colpì lo strumento e la bottiglia dell'acqua. Da dove quella luce non prevista? Spostò la bottiglia facendo affondare la luce. Illuminati per poco e poi distrutti, forse siamo bottiglie? Se così fosse un piccolo capitombolo e sarei rotto, egli era sanissimo. Tagliò le uova a metà, sei metà, sale, pepe, affettò i due grossi pomodori e li pose così sconfitti e privi della loro turgidezza accanto alle uova. Nel buio gustando il piacere di sommovimenti tellurici mescolò pomodori uova tonno e si preparò ad aspettare cinque minuti, sufficienti affinché ogni cosa diventasse salepepepomodoriuovatonnolio.

Il commissario era dottore e aveva studiato l'Anabasi al liceo: « Straniero io sono il signore dell'Asia, non invidiarmi perciò questo sepolcro ». Era ormai certo che la verità era stata scritta su una parete, dove nessuno la vedeva, la sentiva, l'ascoltava: non invidiarmi questo mio sepolcro. Immaginando una fine a questa storia, a lui non importava niente di quell'epigrafe vecchia di migliaia d'anni, nu ninda-anezzateni, vadar-ma ekuteni. La soluzione da cercare era il colpevole per una donna che era stata assassinata, al buio accanto alla finestra immaginando una fine alla storia, dietro un frammento di anabasi dei soldati vecchi di migliaia di

anni camminavano in fila indiana, il colpevole an nu abrari, cominta ampriri, quante parole prive di senso (prive di senso?), il commissario mangiava lentamente, affondava lentamente nel piatto il pane, che sarebbe lievitato nello stomaco con le altre cose tra poco e lo stomaco avrebbe lievitato una parte della verità, l'olio era assai abbondante nel piatto e perciò gli sporcò le dita al buio. La stanza di fronte divenne piena di luce, in cui l'uomo noncurante si presentò voltato di faccia indifferente alla parte e ai segni. Il commissario divise a metà l'uomo a metà la parete, gli piaceva sentire il cibo come palla di parecchi sapori, da cui sorgevano uomo parete tonno olio, sostituendo ai segni i cibi, a ogni segno un sapore la parete attaccata dal cibo colava olio pomodori tuorli d'uovo masticati quali maschere dissolte sui muri colanti, terra imputridita che cercava masticando altro sale pepe pomodori uova tonno olio. Queste città sarebbe stata coperta di terra escrementi sassi in modo che l'omicida ne fosse coperto non respirasse. Tutti gli omicidi coperti. Mentre masticava, l'uomo voltato di spalle leggeva, leggeva sul muro, quindi la parete era ormai leggibile, maledetto, sorpreso, sentì un altro sapore tra quelli che aveva presentiti e individuati, nel buio sentì un altro sapore tra quelli che aveva presentiti e individuati, nel buio seguì col dito una cosa incrostata e piatta, uscita dai muri o dai buchi e attaccatasi lì, sapore di parete, calcinacci e polvere. I commissari erano stati tutti imbrogliati. Non sapeva perché tenevano nascosto le cose quando le chiedeva, era come sentirsi dire: vali poco, e allora io do uno schiaffo per le tue bugie, gli avevano detto che era grasso e sgradevole, ma quello che conta non è la verità. L'uomo era sempre intento a leggersi i segni, tanto che gli pareva che la sua voce giungesse fino a lui e che lui potesse capire il significato di, ma quale verità? Si aggirò come un insetto tra piante notturne in mezzo a quei segni, che gli resistevano dentro le solide palizzate di un labirinto che rendeva le sue antenne inerti. In fine da un buco riuscì ad addentare un segno. L'uomo si era seduto.

L'uomo spense la luce, il commissario sedette nel suo
buio

fente marete

farete mente

basta sostituire qualche lettera di ciascuna parola con qualche lettura di un'altra e nel gioco spunta anche la parola che va bene che si inserisce nel senso globale della parete bianca adesso illuminata di luce azzurra e una parte dell'uomo che muove da nuova luce, la luce che passa dalla mano destra alla mano sinistra ed essendo la luce ancora al centro della stanza non va né a destra né a sinistra, né su una mano né sull'altra, così che l'azzurro illumina sempre e solo il soffitto, appoggiandosi dove è appoggiato cosa fa l'uomo.

Sono rimasto a questa finestra per sapere il senso della scrittura sulle pareti integrato con quello, assolutamente necessario, ancora da scrivere sull'ultimo spazio bianco. Egli finirà di scrivere e, appena avrà finito, cancellerà ogni cosa con la gomma e domani non resterà niente. La soluzione sta nei segni a matita, ma egli li scrive e li cancella apposta. E' caduto il cannocchiale, si è spaccato sulla strada. Il cannocchiale erano due occhi, che hanno lasciato due buchi negli occhi del commissario, il quale non distingue più la luce azzurra, non vede più, non vede, ma gli sembra di sentire un soffio trascorrere sulla parete di fronte.

Il venticinque giugno, in un locale sito al quinto piano di via acquavecchia n. 63, è stato ritrovato il corpo di una persona di sesso femminile dell'apparente età di anni 65, appeso al soffitto per mezzo di una corda legata alla gamba sinistra. La morte è avvenuta per strangolamento. Dalle prime indagini i motivi dell'omicidio risultano oscuri. Non risulta che la donna avesse rapporti con ambienti; il suo tenore di vita era modesto, le abitudini normali. Il commissario è stato preso e posto accanto ad essa, a capire la differenza tra un cadavere appeso e uno disteso per terra, quale differenza se uno può spegnere la luce e andarsene come l'uomo

che certamente spense la luce e se ne andò nella notte e scomparve. L'uomo muove la sua luce, una luce che il commissario torna a vedere come azzurra, fissata su un altro segno, un incerto segno che dovrebbe definire limitare chiudere la parete in se stessa in modo che non possa riavere mai più alcun altro segno. La luce proseguiva lungo la strada, giù nella strada oppressa dal caldo, scorreva sui muri che fra poco sarebbero sprofondati nelle loro crepe facendo sprofondare ogni cosa pacificamente senza rumore. Fintanto che quella luce non era stata accesa, egli era stato un commissario. In nome della legge. Di fronte a lui era l'uomo, di fronte a lui che non trovava l'interruttore e gli venne in mente di provare una finta al buio. Se tu giri intorno a questo muro vuol dire, egli disse, che qualcosa c'è dentro. Mattone per mattone disfa questo muro, intendo dire segno dopo segno, questo muro. Poi accese la luce nella quale apparve intatta e bianca la parete e piccolo e povero l'uomo. Poiché nascondeva una cosa nella tasca

- cominciamo di qui
- che cosa
- quello che nascondi
- ma chi è lei
- sacramento.

L'uomo cercò di scappare ma fu aggredito dal commissario:

— tu sei quello, il banco, i problemi, tu sei mia moglie, il letto, i problemi, il letto, i segni, i problemi, cancella adesso se sei capace — ma cosa fa, io abito qui, quello è l'armadio per i miei vestiti, mie lenzuola, la biancheria, l'uomo si ripiegò in giù adagio, ora appendo lui com'era appesa l'altra, con la gamba destra o sinistra? sinistra, sono sicuro, sinistra, io l'appendo, e tutti i segni ricompariranno.

1965 - 1972

javarone

TELEFONO
SOTTO
CONTROLLO



campironi editore



di Domenico Javarone

"TELEFONO SOTTO CONTROLLO"

78

CAMPIRONI EDITORE

Un poeta-
-pittore
naïf

NINO
CAROZZI

che ha passato
gli ottanta
regala
agli amici
questa

Sono un uomo che muore.
Alla mia logora
Giacca marrone
Stan facendo
I gomiti
Con pezze
Rosse e blu
Gli orli ai polsi
Rossi e blu.
Sono un uomo
Che muore
Ai primi freddi
Sarò l'uomo che muore
Con la giacca
Marrone.
Tu la conosci, Maria,
La mia giacca marrone?
Be'! penso proprio
Di portarmi
La mia giacca marrone.
Non la riconosceresti più
È più bella
Con le pezze
Rosse
E blu.

POESIA della GIACCA MARRONE

Chi non conosce Nino Carozzi, poeta-pittore o pittore-poeta, non ingenuo naïf di ottanta e passa anni e con la ferma intenzione di passare il secolo di poesia e di pittura? Non dovrebbero conoscerlo tutti coloro che vivono direttamente o indirettamente del respiro della poesia-pittura e di tutte le sinestesie? Carozzi dipinge e scrive da tanti decenni, lo amano e stimano tanti scrittori, intellettuali, pescatori e operai di Liguria e d'Italia, lo adorano tutti i naïf e i loro aficionados. Eppure, la sua poesia è separata dalla pittura, ancora. C'è chi conosce la sua poesia e chi conosce la sua pittura. Noi, intanto, dedichiamo questa poesia a chi già lo conosce pittore.. Poi...

Un Progetto di trent'anni fa di LUIS BUÑUEL e JUAN LARREA



Aveva progettato
due film sulla
guerra di Spagna,
ne aveva cominciato
uno, IL CARGO DEL-
L'INNOCENZA, che
non gli permisero
di finire, poi LA STORIA
DEL VATICANO,
poi un film surrea-
lista con Man Ray,
poi ILLEGIBILE...
La biografia di
Luis Buñuel è
una miniera di
sorprese in cui
scavare ancora..

ILLEGIBILE
FIGLIO D'UN FLAUTO

« Illegible, hijo de flauta » o « Illeggibile, figlio di un flauto » è il progetto di un film che Luis Buñuel non ha realizzato. Un medio-metraggio surrealista sonoro, basato su un romanzo perduto di Juan Larrea e sulla sceneggiatura che Buñuel e Larrea stesso ne tirarono fuori e scrissero in inglese, nel 1946. L'originale bunuel-larrea è oggi depositato nel Museum of Modern Art di New York. Il frammento è interessante come documento di un'epoca in cui molti intellettuali e uomini di cinema progressisti tentavano disperatamente di aprirsi un varco nella giungla hollywoodiana e nel cinema mondiale mercantilizzato. Alla vigilia della guerra Buñuel tentò numerosissime volte di realizzare film che si rivelarono difficili o impossibili. Come il progetto di due film sulla Spagna in guerra, nel 1938: il primo fu iniziato dalla Metro Goldwyn Mayer, ma fu poi abbandonato: *Cargo of Innocence*. Dal 1939 al 1943, Buñuel tradusse, doppiò, adattò decine di documentari culturali nel Museum of Modern Art of New York (Fondazione Rockefeller): per esempio, *The History of the Vatican* nel 1943 e nel 1944 il progetto di un film surrealista insieme con Man Ray: *The Sewer of Los Angeles*. Dopo la sequenza pianificata Buñuel per *The Beast with five Fingers*, lungometraggio diretto da Robert Florey e interpretato da Peter Lorre, *l'ILLEGGIBILE...* poi il progetto per *La casa di Bernarda Alba*, seguito da Tampico, realizzato nel 1946 in Messico... Un'epoca, insomma, da riconsiderare con occhi non storiografici ma contemporaneistici. Anche oggi, i film illeggibili restano una provocazione all'industria e al mercato cinematografici. Perché non sono merci, appunto. Le merci, si sa, sono leggibili come le loro etichette...

ILLEGGIBILE è un film che possiede due dimensioni, una esterna e una interna. Una che, per la forza delle immagini e la sorprendente concatenazione, agisce in modo diretto sulla coscienza dello spettatore; l'altra che si dirige all'incoscio nel suo stesso linguaggio. E' un sogno di carattere poetico che si sviluppa al di là della coscienza sociale, per mettere in movimento le profondità della psiche.

Il film è un conglomerato di simboli, non letterario e neppure artificiosi, ma simboli naturali propri della nostra cultura. Niente nello spirito umano si concepisce senza simboli. Il linguaggio che impieghiamo per comunicare è una contestura di simboli articolati secondo le necessità logiche della nostra mente. La magia la religione, organizzano un quadro armonico di simboli presieduti da una ragion creatrice.

Ciononostante, sarebbe un errore presentare nudi questi simboli. Come la carne copre e dissimula lo scheletro, così in questo film l'apparenziale copre il simbolo che lo spettatore deve sentire più che scoprire. Se non fosse così, l'effetto estetico dell'opera rimarrebbe dissipato, il film si trasformerebbe in un'opera di filosofia più che in un'opera cinematografica, in sostanza si dirigerebbe più all'intelligenza che all'immaginazione.

Questo film, come ogni realtà dinamica, ha un punto di partenza e un punto terminale d'arrivo. Arranca da un determinato luogo dello spazio, del tempo, della psiche, « situato nel vecchio mondo » (dove ancora è situato lo spettatore) per venire a parare in un altro luogo dello spazio, del tempo e della psiche, propri del « nuovo mondo ». A ciò si deve il fatto che il protagonista e la città cui appartiene formino una sola cosa. Hanno lo stesso nome, Villalobos, la cui realtà fondamentale è l'inganno. Per questo la donna lo inganna. Però, quando viene il momento storico dello scioglimento, l'inganno si fa visibile e il poliziotto si suicida, ossia sparisce ciò che nel piano psichico costituisce la repressione o la censura che configura la nostra coscienza. Altrimenti detto, ciò che impediva lo sviluppo dell'immaginazione creatrice svanisce, aprendo tutte le possibilità cinematografiche.

A partire da qui, il film si precipita per mondi immaginari, senza barriere. Si trasforma la sequenza del tempo. La persona che pareva chiamata ad essere la sposa del protagonista si muta nella madre. Questa madre è la libertà futura
82 *che porta con sé la promessa di un nuovo giorno, di una nuo-*

va luce, di una nuova coscienza, della rottura dell'io particolare che è la catena che ci tiene prigionieri.

Frammento.

Una strada in un quartiere tranquillo, quasi senza botteghe. Alcuni passanti. Si vede un poliziotto in divisa che passeggia in preda a una visibile agitazione. E' facile rendersi conto che attraversa uno di quei momenti critici in cui si prendono decisioni radicali, definitive. Si asciuga gli occhi col dorso della mano. Arrivato alla fine di un caseggiato, estrae dalla fondina la pistola e si spara in bocca. Crolla. Alcuni curiosi, fra stupefatti e costernati, cominciano a far circolo attorno a lui. Ce n'è uno, di una trentacinquina d'anni, la cui attenzione è attratta irresistibilmente dalla pistola che il poliziotto tiene ancora stretta nella sua mano destra. La fissa, e l'arma passa in primo piano. L'uomo si apre un passaggio con decisione in mezzo a coloro che formano il circolo.

— Mi permettano, sono medico — dice.

Si inginocchia accanto al poliziotto. Gli toglie dalla mano l'arma che adesso tiene nella sua sinistra, mentre gli trova addosso la fotografia accartocciata di una donna. Approfitta della curiosità che il ritratto suscita per infilarsi la pistola in tasca. Dice:

— Non c'è niente da fare. E' morto. Vado a telefonare alla Croce Rossa.

E' un pretesto. Si vede l'uomo camminare rapidamente per strade diverse e poi penetrare in un portone. Sale le scale e si ferma davanti alla porta di un appartamento. Introduce la chiave nella serratura e cerca, inutilmente, di aprirla: la porta è sprangata dal di dentro. Pensando che forse ha sbagliato porta, alza gli occhi verso una targa dove si legge il suo nome: « Leandro Villalobos ». Suona il campanello e batte sulla porta, insistentemente, con le nocche. Una voce di donna domanda da dietro la porta:

— Chi è?

— Sono io.

Al pronunciare la parola « io » si sente un fortissimo ru- 83

more, come di una immensa cristalleria in frantumi. L'uomo ha un sussulto e guarda da tutte le parti per cercare la causa del rumore.

A questo punto, apre finalmente la porta una donna, sorpresa e spettinata.

— Sei tu, Leandro? Come mai sei tornato così presto?

— E tu, perché ti sei chiusa dentro?

— Lo sai quanto sono paurosa...

L'uomo si dirige verso il suo studio nel quale si vedono: una scrivania molto pesante con la sua comoda poltrona fratesca, un armadio grande, a due ante, in cui potrebbero entrare facilmente una persona o due, scaffali pieni di libri. In una delle pareti si distacca un immenso grafico che rappresenta un cervello umano in cui appaiono inchiodate molte bandierine, esattamente come nelle mappe militari. C'è anche uno specchio, alla parete...

(Introduzione e traduzione di G. T.)

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

Uno spazio - poeta

LE ILLIBERTÀ

Alberto CAPPI

Una proposta di pagina poetica
grafostorica ideoglossologica
per una lettura gestuale o
un'azione vocale e per
la voce di una azione (forse)

I

con cui gravita morbo la veglia dell'ostaggio e affiora
come defolia preda l'intarsio dell'ossesso e attiva
che avvinghia piaga il tuono della chela e uncina

la regola di **lod**

la duplicata sonda

la disperata mina

in qui

erede la tua capienza afferra

& **nam** abbeverando il cadavere-eco

o sputa antro insegna lo scalpo chi ti bela

II

sabra che suono bussa torcia il rifugio calpesta o
 relitto che clava offre pietra il lichene orbita da
 orma che spettro capta zanna la pozza spegne profugo se
 / / — — / /
 ti fruga il gorgo lo storpio mimo

la tacca dove

arde il tuo annuncio tace

ombra che **golpe** plana sangue la spira dilegua con
 razzo ma scroscia squarcia urna che astro rapina e

III

o guscio trascina sgorga alga-detrito devasta per
 o cancro cielo svena belva-visione dilata ma
 o sugge schema sparge abisso-ventosa fustiga e
 GOLAN INCUBA GABAON ARTIGLIA ROVETO TRACCIA
 MORDE TORTURA
 la bomba-credo

la sfera bruco

la tenda-spورا

dove musico vortica **mirv** il grido chi

()

le fauce il simulacro la tagliola quando incrina

Trentatré anni, un paio di università, insegnamento a Mantova, un po' di guai mondovagando, poi il ritorno per pubblicare un paio di libretti di poesia (uno persino surrealista, l'altro sub-, forse). Collabora a pagine letterarie di quotidiano, a riviste, prepara « numeri unici » etc. Insomma è uno « scrittore d'impegno » e di autoironia. Tutto qui, come allegato personale, e può sembrare poco ma è molto. Cappi ha riscritto un suo « alfabeto » (il titolo di uno suo « libretto ») e si interessa, anzi opera sulla scritturastoria o grafostoria (scrittura e gesto, ideologologia, etceteràlogistica). Cerca spazi d'azione non solo intellettuale (non dovrebb'essere difficile trovarli) e un'« editore alternativo » (ce ne sono? ce ne dovrebbero essere, ma si nascondono un po'). Sono queste le nostre « illibertà »? Anche queste...

Tre nuovi racconti

LA MATRIOSKA

DROSOPHILLUM LUSITANICUM

IL BACO

di Sabina MANES

La pubblicazione di «Pronto morto» sul numero 23 di «Carte Segrete» era stata una specie di riparazione tardiva nei confronti di Sabina Allambrese Manes Rossi che da tanto, tanto tempo, ci aveva mandato racconti e poesie celatisi poi sotto acrocori di carte, appennini di manoscritti. Un errore, appena rimediato. Solo che adesso, dopo tanto tempo, abbiamo altri racconti di Sabina, e amici lettori che si sono interessati al testo pubblicato da noi e che sono entusiasti del libro appena uscito di Sabina Manes, «I racconti della Rustica» (mirabili storie e disegni dei bambini «ritardati» ai quali la giovane insegnante apre la strada del ricupero e della paziente impazienza), ci hanno chiesto di pubblicare ancora, Sabina, e l'altra sua letteratura. E così, questa volta senza ritardi, pubblichiamo altri tre racconti della giovane scrittrice: «carte scoperte», ormai, si capisce....

La matrioska

L'avevano portata dalla Russia. Grassa, tonda, dura. La matrioska gli era stata messa tra le mani che non riuscivano a cingerla tutta.

L'aveva guardata fissa, ma lei non s'era mossa o turbata a quello sguardo, era rimasta rigida, con le braccia attaccate al tronco. Allora l'aprì facendo forza sul corpo. Un'altra donna balzò fuori e lo guardò dritto. Il bambino aprì anche lei; ed ecco una matrioska più piccola, sempre rossa, sempre in- 87

differente. E dopo di lei tante, tantissime donne dallo sguardo fisso.

Lentamente le guardò tutte, per capire bene. Con cautela, poi, le serrò una nell'altra, finché l'ultima l'ebbe ingoiate tutte. Allora, senza dir nulla, raggiunse la sua stanza, prese lo sgabello e lo portò sotto l'altra libreria. Reggendo fra le mani la grossa donna, salì in difficile equilibrio, la depositò sul piano più alto e tolse lo sgabello. La matrioska rimase lì.

Giocava sotto di lei con i suoi veri giocattoli. Li spingeva sul pavimento, li pigiava con forza, li urtava tra loro, li pos-sedeva.

Di tanto in tanto alzava gli occhi e la guardava. Anche lei lo guardava perché aveva capito che lui sapeva e restava immobile, tranquilla. Senza, però, mostrare paura.

I soffitti della camera erano alti, le parole non vi arrivavano quasi. Le stanze grandi. Non c'era quasi mai nessuno in quelle stanze. Sapevano che era buono e potevano lasciarlo solo.

Faceva così: quando la porta si chiudeva dietro di lui prendeva, uno alla volta, tutti i suoi giocattoli e li portava in una stanza. Quando li aveva raccolti tutti cambiava stanza. Tutte le stanze, fino ad essere di nuovo in camera sua. In alto, lì, c'era la donna lucida e grassa che lo fissava. Si fermava sul vano della porta, le lanciava un'occhiata, ed entrava.

C'era molto silenzio nella casa. Non aveva voglia di gridare, di sentire la sua voce, quando era solo. Persino i giocattoli pareva non emettessero abbastanza suoni.

Un pomeriggio nella stanza si fece improvvisamente buio. Era solo. Il silenzio ruppe nella casa, poi un pigiare di gocce d'ottone sui fragili vetri. Fiumi di piombo fuso correvano lungo lo stucco delle cornici alle finestre, pronti a travolgere tutto, ad entrare.

Le pareti della stanza, timorose, si ritrassero nell'ombra, si allontanarono da lui lasciandolo al centro della stanza. Il rumore era così forte che non sentiva nulla.

Si gettò sui giocattoli.

Le ruote delle automobili corsero sbilenche sul pavimen-
88 to. I numeri del telefono girarono impazziti sul perno della

rotella forata. L'intera tribù di indiani di plastica venne decapitata.

Il rumore cessò. I vetri si asciugarono.

Attonito, in terra; guardava i giocattoli a pezzi. Non capiva com'era accaduto.

Dal buio, la matrioska lucida e intatta, gli lanciò un'occhiata. Allora capì. Prese lo sgabello, salì sulla libreria, con le due mani tenne la donna. Andò in cucina.

La fiamma azzurra del gas abbracciò la matrioska e la rese incandescente. Frantumi leggeri volavano nell'aria mentre dondolando si sgretolavano e spenti si adagiavano al suolo. Una seconda donna apparve e lo guardò dritto e serena. Il fuoco cinse anche lei e partorì altre donne più piccole, sempre più piccole, che cadevano in frantumi di fuoco.

Era quasi finito. C'era solo, ormai, una minuscola creatura che quasi non poteva più guardarlo. Lui era molto grande.

Cominciò ad aspettare che fosse finito. Passò molto tempo. Gli occhi gli facevano male. Nella stanza c'era un gran caldo.

Cominciò a sentirsi piccolo. I bordi della mattonella lo contenevano tutto. Sopra di lui la matrioska aveva preso a crescere smisuratamente.

Enormi montagne azzurre diventavano i fiori sulla pancia.

Gli oggetti della casa, i mobili, gli armadi, volarono e si andavano ad incastrare intorno a lui in un unico piccolo cubo di legno, sulla mattonella. Nello spazio vuoto, la matrioska ondeggiava paurosamente. Con uno scatto si aprì. un vento denso mulinò. Si sentì sollevato. Un rosso lucido si avvicinava.

Poi, un urto sul nero duro, all'interno di qualcosa.

Sul capo un enorme coperchio scattò e fu buio.

Drosophillum lusitanicum

L'aria calda dei termosifoni le faceva bene, le girava intorno, l'avvolgeva, l'aiutava a srotolare le lunghe foglie e a mostrarle intere. Era fortunata, in quell'appartamento tende, 89

vetri, avvolgibili nascondevano la pioggia e l'umidità grassa che rendeva molli le mura delle città.

Aveva estremo bisogno di caldo. Lo raccomandavano anche le istruzioni. Molto caldo.

Tutti i giorni il portiere pigiava il pulsante della nafta che metteva in moto il cuore gigantesco che pompava sangue caldo in tutte le strutture del palazzo. La linfa, dentro di lei, pulsava allo stesso ritmo del caldo.

Quell'appartamento era suo. Doveva dividerlo con la signora, ma era come suo. *Drosophillum Lusitanicum*. Avvertiva gli sguardi curiosi di tutti su di lei. Occupava poco spazio ma vedeva avanti a sé lunghe pareti bianchissime su cui lentamente si sarebbe potuta allungare. Metri di spazio da coprire e la certezza di poterlo fare.

Non era solo il desiderio di coprire spazi vuoti che la portava a crescere e a sviluppare nuove ramificazioni. L'insoddisfazione le faceva perdere il controllo del suo stesso procedere. La tensione verso la parete bianca da coprire, cessava. Uno strano modo di forze contrastanti la facevano desistere dal suo procedere rettilineo. Tale discontinuo avanzare creava volute complesse dalla struttura concava. Riprendeva, poi, a stendersi rapidamente, animata da qualcosa e nuovamente cadeva in un torpore sonnolento. Avvolte in una compatta massa di aria calda le radici non assorbivano acqua e le foglie ossigeno.

La signora, allora, le si sedeva accanto e la faceva bere, goccia a goccia, un liquido composto.

Riprendeva forza e l'ansia di procedere distendendosi morbida e curvandosi docile nell'incontro con altri oggetti della casa. Comprendeva di dover accettare altri corpi presenti nella casa, pian piano l'avrebbe posseduta tutta, si sarebbe confusa con lei, avrebbe vissuto bene. C'era d'aver pazienza, molta pazienza.

E un'estate calda le venne incontro. Il tempo si fermò. La casa s'irrigidì nell'immobilità. Dalle tende della finestra non giungevano suoni. Pareva che il mondo terminasse tra quelle mura, fuori doveva essere, solo, un enorme lenzuolo bianco...

Sentiva se stessa strisciare nel caldo della stanza e crescere in numerose ramificazioni con una propria forza autonoma. La presenza della donna l'aiutava, così le sembrava.

Succedeva di pomeriggio, dopo lo scalare di mille gradazioni di luce. Il battere delle palpebre della donna stessa dava ritmo alla vita sotterranea della stanza. Quand'essa si alzava, si rendeva conto che tutte le sue foglie avevano lentamente curvato nella sua direzione. L'improvvisa sparizione della signora la riempiva d'insoddisfazione. L'umidità e il calore erano, tuttavia, stati regolati.

L'insoddisfazione si tramutava in ansia. Gli steli delle foglie e i lunghi fusti flessibili si attorcigliavano nervosi nell'attesa. La tensione spariva il giorno seguente. La presenza della donna la calmava. Tutte le sue parti si rivolgevano a lei per respirarne il calore. Le ore si snodavano lente, dolcissime. Infinite gradazioni di luce segnavano il passaggio delle ore.

In uno di questi lunghissimi tempi si avvicinò tanto al braccio di lei da sfiorarlo. Stupefatta restò immobile in quella posizione. Non più insoddisfazione e ansia. Si adagiò su se stessa, calma.

La luce mutava più velocemente. I pomeriggi iniziavano e terminavano. Aveva deviato tutta se stessa, diramazioni, strutture concave. Non aveva bisogno d'altro. La sua antica tensione nell'allungarsi disordinatamente sulla parete, appariva ora un vano tentativo verso qualcosa d'ignoto. Aveva scoperto cosa realmente cercava. Improvvisamente l'acqua, il caldo, l'umidità non avevano più importanza. Quello che serviva alla sua vita era altro. Avvertiva chiaramente questo quando era stesa accanto alla donna. Il contatto con lei era tutto.

Il tempo della calma diventava sempre più breve. Gli oggetti della casa cominciarono ad agitarsi.

Non poteva più tornare indietro, al sangue caldo dei termosifoni che avrebbe tra poco pulsato nel cuore della casa, all'insipida acqua composta. Nulla poteva sostituire il presente che stava per finire.

Accanto alla donna sentiva nelle sue fibre disciogliersi qualcosa. Un liquido o una sensazione.

Si avvicinava a lei, quasi le toglieva l'aria. La donna si agitava inquieta, poi cessava qualsiasi movimento.

Le strutture concave si erano notevolmente sviluppate, le foglie mostravano le palme gonfie. La linfa prese a correre rapidamente dentro di lei, sempre più rapidamente.

Un pomeriggio i movimenti diventarono precisi. Raccolse a sé tutta la sua massa e lentamente si lasciò scivolare su di lei. Le concavità si apersero. Ci fu un sussulto, poi solo un turgido verde.

Il baco

Sentiva di poter diventare qualsiasi cosa avesse voluto, decidere la sua struttura.

Pensava attraverso una percezione corporea, chiuso in un buio acquoso. Spazio enorme davanti a sé, pieno, senza suono né tempo. Tutt'uno nell'immobilità dell'attesa: Nel chiuso inizio di struttura unica, infinite possibilità di divenire.

Sfere grige, nuclei verdi in cieli porpora. Veloci frecce azzurre attraversavano cristalli. Sostanze fluide in continuo farsi. Forme e colori da scegliere.

Pure, nella calda umidità qualcosa mutava.

Cellule nuove, attratte dalla sua massa si aggregavano. Altre si scindevano di colpo, cambiavano collocazione.

Questi spostamenti erano conseguenza del pensare, del suo vagliare forme, decidere.

I colori diventavano forme precise, complesse strutture stellari, intrecci di fibre. Il tempo per decidere era lunghissimo.

L'accrescimento e la proliferazione ininterrotta di cellule procedeva secondo uno schema preformato. Un fervore di differenziazione e moltiplicazione creava una ricca rete di fibre elastiche. Il caldo umido prendeva consistenza.

Qualcosa prendeva il sopravvento sul suo decidere. All'improvviso tutto cominciò a fermentare, modificarsi, strutturarsi in forme precise, sfuggire alla sua volontà. Non aveva

ancora deciso, qualcosa, però, all'interno premeva verso una realtà sconosciuta.

L'umidità protettiva si andava asciugando. Trascinato fuori senza aver ancora deciso nulla. Qualcosa era accaduta, non prevista da lui. Di colpo precipitò da altezze incredibili, un tempo lunghissimo, a gelide profondità, lontano dal caldo che lo proteggeva.

Bruscamente si arrestò, senza essersi mai mosso.

Precario equilibrio. Abissi di verde, sotto di lui. Cascate ininterrotte di colore, gelidi piani precipitanti.

Instabile immobilità la sua, frenetici impulsi a minuscole zampe impotenti. Desiderio di lanciarsi e nuotare negli strati di natura colorata, slittare sulle superfici inclinate.

La sua massa bianca vibrava, nessun muscolo, nessuna coordinazione tra pensiero e movimento del corpo. Il suo intenso desiderare produceva solo un movimento ondulante nella sostanza di cui era composto.

Di colpo il mondo si rovesciò. Il cielo sprofondò in basso e sopra il suo corpo fu verde. Era precipitato sul dorso ed ora le minuscole zampe si agitavano sopra di lui. Gli riapparvero le veloci frecce d'un tempo, le forme sinuose, di quando al buio pensava che avrebbe potuto decidere, scegliere.

Non aveva deciso nulla di se stesso. Era lì, infatti, bianco e molle, senza consistenza in un mondo pieno di colore, di spigoli, duro. La sua massa poteva a stento strisciare lentamente per non precipitare. Piccoli peli irti rendevano ancor più ridicola la sua impotenza.

Si lasciò girare su se stesso mentre una bava sottile pendeva dalla sua bocca. Non aveva scelto questo per sè.

Cominciò a girare su se stesso, sempre più in fretta. Girava avvolgendosi al suo filo che non gli avrebbe più permesso di vedersi. Aveva compreso che solo una cosa egli poteva decidere veramente: non uscire mai più dalla sua soffocante morbida tomba.

Riproposta di POETOPSIA

VISIOPOESIE VERSO CINEPOEMI

LUCIA MARCUCCI

Poesie visive, ancora? E sempre, risponderebbe Lucia Marcucci, recidiva felice del Gruppo Settanta e dei post-settantenni... Le visualità poetiche, le visio poesie, i videopoems etc continuano (perché no?) la cenestesi timida cominciata e ricominciata tante volte. Lucia Marcucci è ormai l'avantpoetavivisa che più dichiaratamente ed esclusivamente difende la breccia sensibile e tenta di allargarla, magari con cinepoesie, montate sulle scorie del cinema già cinemato, già espresso, già consumato, già svuotato di segnature... Un lavoro interessante che interesserà ancora per molto tempo. Fino a quando i lagher-ghetti della poesia non saranno distrutti, almeno fino ad allora. Che non è domani...



Il colonnello Berucca durante il quotidiano appuntamento con i telespettatori per le previsioni meteorologiche.

Poesia visiva 1973
 « Il merito è anche
 nostro »



Poesia visiva 1972
 « Il folklore americano »





▲ Poesia
visiva 1972
« Amore
e/o rivoluzione »

◀ Poesia visiva 1973
« Di doman
non c'è certezza »

UNA "CARTA SEGRETA"

CINEMATOGRAFICA

BELLOCCCHIO

scrive al

MANIFESTO

che non pubblica

(e a "CARTE SEGRETE" _____

_____ che rende manifesto)

Un'autentica « carta segreta cinematografica », questa: una « lettera al direttore » di un quotidiano che non l'ha pubblicata e che « Carte segrete » ospita volentieri sulle sue pagine, per tener fede alla sua testata o ragion sociale, che è di rendere dissecrete le carte con cui « gioca » la cultura (cioè la cultura viene giocata, spesso, col silenzio o la deformazione o la reticenza o il taglio: accade sempre più frequentemente). Naturalmente, « Carte segrete » non testimonia soltanto, con la pubblicazione, di questa sua volontà di far manifesto ciò che rischia di restar segreto. La rivista è aperta anche ai contraddittori di chiunque ritenga di frequentare il suo spazio, però non imparzialmente ma onestamente dialettizzando. Nel caso di questo « caso Bellocchio », per esempio, diciamo subito che ci convince la lettera aperta e non ci convince il silenzio che fa manifesto di quale patria sia l'illocutore. Sempre pronti, si capisce, alla verifica...

1 maggio 1974

Caro direttore,

Il quotidiano « Il Manifesto » del 24 marzo ha pubblicato una lettera di Sergio Donati (a proposito delle vicende di « Sbatti il mostro in prima pagina » e del « ritiro » di Donati a metà lavorazione) gravemente calunniosa nei miei confronti, e di Goffredo Fofi. Questa lettera era stata preceduta da due interventi (Manifesto 13, 22 Marzo), sempre sullo stesso tema e dello stesso tono, di Ugo Pirro.

Ho immediatamente risposto, ma attendo ancora, ormai invano, la pubblicazione della mia lettera. « Il Manifesto » mi ha negato questo elementare diritto.

Perché il mio involontario silenzio non venga interpretato come un'ammissione di colpa e non dia qualche credito alle menzogne di Donati e di Pirro, le chiedo di poter pubblicare la presente sulla sua rivista.

Grazie dell'ospitalità

Marco Bellocchio

Roma, 28 marzo 1974

Spett. Direzione del « Manifesto »
via Tomacelli 146
00186 ROMA

Caro direttore,

chiedo ospitalità per la seconda e ultima volta. Credo infatti che il « Manifesto » possa e debba utilizzare il proprio spazio per delle polemiche che non interessano soltanto i quattro gatti della parrocchia cinematografica romana (e
98 neanche tutti, probabilmente soltanto i nemici di Fofi). Se

poi Donati e Pirro vorranno replicare a colpi di menzogne e di insulti, mi difenderò in altra sede, senza più disturbarvi.

Nel suo intervento (« Manifesto », 24 marzo) Sergio Donati mi rimprovera, tra l'altro, di non aver mai preso contatti con lui e di non avergli fatto neppure una telefonata. D'accordo, posso aver sbagliato, dovevo insistere di più quando chiesi più d'una volta di parlare, a voce o per telefono, a Donati e il produttore, suo fraterno amico (anzi mi diceva di considerarlo quasi come un figlio), mi rispondeva che Donati non desiderava vedermi, né sentirmi, che si era ritirato in campagna e voleva essere soltanto lasciato in pace, tranquillo con la sua macchina da scrivere che preferiva alla macchina da presa, e che le sue dimissioni dal « Mostro », oltre che volontarie erano irrevocabili. E non era soltanto la « voce del padrone » a parlarmi così, erano tante voci. Resta comunque il fatto che gli dovevo parlare, a voce o per telefono, anche a suo dispetto.

Ma a questo punto io mi domando, anche riferendomi a quanto Donati dice che è sempre stato zitto, che non è fuggito coi rulli del suo materiale, che non ha chiesto solidarietà, che non ha fatto la vittima, io mi domando: Perché Donati è sempre stato zitto? Perché non ha fatto una conferenza stampa? Perché non ha chiesto solidarietà alle associazioni degli autori, perché non è fuggito con il suo materiale girato, perché non ha mai preteso a voce o per telefono, da me delle spiegazioni? Perché, se la sua « libera scelta » era una menzogna del produttore, non ha protestato, non dico molto, una lettera ad un giornale?

Io credo perché Donati era d'accordo col produttore, completamente d'accordo. Io non avrei mai accettato di lavorare al film se soltanto Donati avesse dato un qualsiasi segno di vita in senso contrario. Se poi il film che è uscito è, come dice Donati, « così brutto e sgangherato (il più bel disastro della stagione) », è liberissimo di pensarlo. Se addirittura si è vergognato di firmarlo, poteva togliere senz'altro il suo nome, chi glielo impediva? O ha aspettato di vergognarsene dopo aver letto le recensioni dei giornali e l'anda- 99

mento degli incassi? E poi nessuno gli ha impedito, come Donati insinua, certamente non io, di vedere il film sempre, se lo desiderava, dal primo giorno di riprese alla copia campione. Infine se, come ancora dice Donati, della sceneggiatura non è rimasto nulla, mi permetto di suggerirgli di pubblicarla in una qualche rivista di sua fiducia e così potrà togliersi la soddisfazione di dimostrare a tutto il mondo quanto fosse più bella della nostra e della rovina di quale capolavoro Fofi ed io siamo responsabili.

Quanto poi alla replica di Pirro (« Manifesto », 22 marzo) riaffermo che il taglio del comizio di Forlani (perché a questo allude Pirro) non è stato fatto contro la mia volontà. E' stata una scelta giusta di cui ero e sono convinto e quindi ho approvato, perché il brano di repertorio era molto noioso e perciò sostanzialmente inefficace in senso antidemocratico. Non potrà certo accusarmi Pirro (autore oltre che di « Cerasella », di « Canzoni, canzoni, canzoni », « Canzoni di tutt'Italia », « I piaceri del sabato notte », « Navajo Joe ») d'aver usato nel « Mostro » la mano leggera nei confronti della classe dirigente e del potere politico.

Quanto poi a Montaldo che si sarebbe rifiutato, ricordo che a proposito della sceneggiatura del « Mostro » (quella di Donati) proprio Montaldo ebbe a dirmi che non gli piaceva e che comunque altri impegni precedentemente assunti (« Giordano Bruno ») gli impedivano di prendere in considerazione la proposta. Dunque Pirro inventi altri nomi.

Questi sono i piccoli fatti, che si potevano tranquillamente risparmiare ai lettori del Manifesto se Fofi ed io non fossimo stati trascinati a questo livello dalla necessità di difendere la nostra correttezza politica e professionale.

Marco Bellocchio

dalle

“ASTUZIE
DELLA REALTÀ”

Il poemetto

LA LUNGIMIRANZA
DELLA
STRUTTURA

di Vito RIVIELLO

Nato a Potenza (Basilicata) nel 1933.

Infanzia e adolescenza spese a veder crescere possibilmente una città nuova in pace finalmente con la campagna. La speranza e la delusione verso avvenimenti che non si compiono lo spingono a scrivere a venti anni « Città fra paesi » con l'editore Schwarz, una breve raccolta di poesie che pur partendo da precise ragioni storiche si distaccava dal filone « contadino » meridionalistico per affrontare anche « contenuti » moderni quali i problemi del ruolo della città, la dimensione urbanistica, il senso della storia, la scelta d'una tradizione, la « storicizzazione » di atti individuali e della memoria.

« Città fra paesi » viene interamente ristampato su « Civiltà delle Macchine » da Leonardo Sinisgalli che lo definirà « il primo ritratto letterario di Potenza ». Per Riviello si susseguono anni di lotta meridionalistica nel difficile ambiente della provincia meridionale. Le amarezze sono molto più numerose delle soddisfazioni, la poesia ne risente, e ne risente anche l'uomo Riviello senza città e senza amore come un Ulisse il cui ricordo del Cavallo è più caro di quello della maga. Riviello opta per la poesia, scrive e sperimenta per anni, tiene conferenze in paesi di duemila abitanti sul sesso, sulla psicanalisi, viaggia in Europa.

Nel 1968 riassume in poche pagine (Premaman, La Nuova Libreria Editrice, Pref. di Gilberto Finzi, 1968) queste sue esperienze. Finzi definisce « Premaman » « dialogo dei morti » e « operetta morale », citando per Riviello addirittura Luciano di Samosata. « Premaman » viene accolto negli ambienti degli addetti ai lavori come un libretto « aureo ».

Domenico Javarone

I

Se c'erano ragioni, ve n'erano,
sfumavano nei sogni,
i cupi latifondi e i codici francesi
rompevano le sere delle querce
e le righe del mare, i tramonti, brillavano
su i problemi della piccola pesca
offuscando i porticini di Puglia.
Solo il ricordo pareva vero
nella sua decuplicata assenza di sopruso
di « carcere » piemontese.
Pochi libri non bastano a sostenere un paese
dinanzi a stelle tolemaiche
e gli uomini per crescere
hanno pur bisogno di distrarsi da morte
per vivere in una magna grecia,
ma più che storia a livello vascolare
e officine di Galileo
s'imponevano distrazioni di paesaggio,
oleografia con dolore,
alterazioni di fremiti nelle case coloniche
monadi di piani minimi.
E come un vento placato in una teca
il cosmo si riduceva a un'intervista
102 alla donna desiderata nel riquadro d'una porta



Disegno di Bruno Caruso

intimorita dal citofono degli avi.
Senza il resto del mondo,
la più parte,
l'encefalia cresceva in una sala di conferenze
gentilmente concessa
produceva il distacco dal popolo scolastico
l'astinenza verso la donna che vuole sposarsi.
Bastava ricorrere ai sogni
per verificarsi sulla piazza
ai grandi vuoti planetari.
Riducendosi a razza si proponeva una comprensione
da qualsiasi parte,
un'interpretazione dei reati della mente onirica
e definita da Dio nell'iconografia del vangelo.
Si poteva definire subito
prima d'ogni dilatazione e perplessità,
città piccolo-borghese a reddito fisso
con la sua proporzionata speculazione edilizia.
C'è voluta la sofferenza inconfessata
l'amore umiliato dalla timidezza,
ignoranza della psicologia del telefono,
la lotta contadina disperata e abortiva
per definire e dire non è sogno il passo
che ci lega alle strade,
ci stà lontano e non ci tenta più
il passato leopardiano delle nostre virtù.

La piazza coi suoi colombi i fanciulli
e il Duomo trasognato
manda riflessi bianchi e aurei
a un passaggio di lunga data.
Alla serenità manca il tempo di maturare
di fare sui visi umani scempio dell'ansietà,
è un momento turistico lungo
della felicità trascendentale
che è sempre nei piani
della speranza
che dura.
Di un giorno di festa, due giugno o corpus domini,
la piazza è specchio onesto?
Anche i cartelli di pace, gli studenti pesti sono fedeli
alla lungimiranza
della struttura.

MEZZO SECOLO
DI RADIOFONIA
DEL FUTUR-PASSAT-ISMO

RADIA FONICA VISIONICA

Mario Verdone presenta inediti di
CHITI - GERBINO - VASARI - DEPERO
MASNATA - Francesco Tito MARINETTI

La radio ha cinquanta anni. Il Manifesto del teatro radiofonico futurista ne ha quaranta. Estensore ne fu, con Marinetti, Pino Masnata, di Stradella (Pavia), scomparso nel 1968 a sessantasette anni. Masnata aveva scritto nel 1920 il Manifesto del Teatro Visionico, un teatro di caratteristiche primariamente visive, pressoché cinematografiche, dove passato, presente e futuro si compenetrano. Protagonista suscitatore di personaggi e di azioni ne era il *creante*, le cui parole evocavano i *creati*: figure del passato o reinvenzioni della immaginazione che rivivevano i gesti adempiuti o proponevano comportamenti nuovi mentre sipari colorati si aprivano e chiudevano come dissolvenze, nei colori dei raggi del film muto: seppia, arancio, rosso, azzurro.

Nel 1931 Masnata è già un autore radiofonico. *La bambina ammalata* è una radiofantasia scritta nell'agosto di quell'anno. Del dicembre è *Tum-tum*, che viene citata anche con altri titoli: *Tum-tum ninna-nanna*, *Il ritmo della gelosia*, *Il cuore di Wanda*. *Tum-tum* è una breve opera-sinfonia da camera in chiave di grottesco. Come Rosso di San Secondo era stato « futuristico », scrivendo nel 1911 un dialogo fra l'occhio e la palpebra, come Evreinov e Ginna fanno svolgere azioni drammatiche « tra le quinte dell'anima », così Masnata porta al « primo piano sonoro » un cuore. Il conflitto del breve atto, come avviene in Masnata nei testi drammatici delle *Anime sceneggiate*, ha una apparenza di « passatismo », non infrequente nell'autore, che non sdegna, al contrario degli altri futuristi, di ricorrere al verso, o al tema della Francesca da Rimini, o agli interni del teatro borghese. Ma a Masnata, che conosce gli autori di avanguardia russi e predilige Aleksej Krucenych, può interessare anche presentare vecchi temi con nuovi procedimenti. Mi scrive il 23 agosto 1968: « Se si dovesse ristampare *Anime sceneggiate* io vorrei che in testa fosse messa questa frase di Aleksej Krucenych, che fu uno dei più significativi poeti del futurismo russo: un fatto nuovo non è rappresentato dal contenuto. Un nuovo raggio che investe il vecchio mondo può produrre sorprendenti giuochi di luce... ».

Nel 1933 Masnata stende il Manifesto della Radia, associandovi Marinetti. Come Pittura, Scultura, Poesia, e come Cinematografia, anche il complesso delle espressioni radiofoniche deve terminare linguisticamente in A. Il testo del Manifesto si può leggere nel *Teatro* di Marinetti (Bianco, Roma, 1960) o in *Teoria e invenzione futurista* (Mondadori, 1971). Ma possiamo riassumerne le idee principali.

La radia, « nome che noi futuristi diamo alle grandi manifestazioni della radio », è ancora oggi realista, chiusa in una scena, istupidita dalla musica, timida imitatrice del teatro sintetico e delle parole in libertà. Non deve essere teatro né cinematografo né libro. Deve abolire lo spazio (compreso quello teatrale e cinematografico), il tempo, l'unità d'azione, il personaggio teatrale, il pubblico « inteso

come massa giudice autoeletto, ostile, servile e misoneista »; e deve diventare: libera da ogni contatto con la tradizione letteraria e artistica, arte nuova che comincia dove finiscono teatro, cinema e narrazione, immensificazione dello spazio (« la scena diventa universale e cosmica »), captazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse da esseri viventi e da spiriti vivi o morti, puro organismo di sensazioni radiofoniche, arte senza tempo né spazio né ieri né domani, sintesi di infinite azioni simultanee, parole in libertà.

Come allorché ha discusso di *music-hall* — quale culla di un nuovo teatro — e di cinematografia, Marinetti tiene anche qui a produrre esempi: *Un paesaggio udito*, è « il fischio del merlo invidioso del crepitio del fuoco che finì per spegnere il pettegolezzo dell'acqua »; *Dramma di distanze* è una antologia di musiche e rumori « geografici »; *Costruzione di un silenzio*: sono i rumori della costruzione di un muro di sinistra con un rullo di tamburo, di un muro di destra con un trombettio-vocio-stridilo automobilistico tramviario di capitale, di un borbottio d'acqua in tubature, per arrivare al soffitto-terrazza « con un cip cip srscip di passeri e rondini ».

Anche Arnaldo Ginna — che conosciamo come autore del film *Vita futurista* e coestensore del Manifesto della Cinematografia Futurista — discute sin dal 1928 sull'avvento di un'arte fonica e sulla opportunità di studiarla. Articoli su questo argomento pubblica nei periodici *Oggi e domani* e *Futurismo*. È particolarmente da segnalare lo scritto del 23 gennaio 1932 *L'arte della radiofonia*.

L'arte fonica — asserisce — è una nuova arte. Trasmessa per radio o registrata su dischi, su pellicole sonore, ecc., è sempre effetto puramente fonico. « Liberi da reminiscenze di altre forme d'arte dobbiamo far convergere tutta la sensibilità e tutta la tecnica negli effetti di pura essenza fonica ».

Ginna auspica concorsi per commedie radiofoniche e nota come « l'arte fonica ha sue esigenze, sue caratteristiche, suoi canoni, sue non comuni possibilità ». « Ho voluto parlare di Arte fonica, trasmessa e registrata, nella speranza che il germe prolifichi in qualche modo ».

Mentre Ginna si interessa alle ricerche tecniche, non meno che a quelle estetiche, ed inventa anche uno speciale amplificatore, F. T. Marinetti non si lascia sfuggire l'occasione di interloquire sulle possibilità della radio. E sollecitato da una *Inchiesta sulla radio* della rivista « Il Convegno » di Milano, diretta da Enzo Ferrieri, vi pubblica (n. 7-8, 1931) un suo parere, insieme a Massimo Bontempelli, Anton Giulio Bragaglia, Paolo Buzzi, Alberto Casella, Alfredo Casella, Emilio Cecchi, Ettore G. Margadonna, Gino Rocca e vari altri. Non manca che Rudolf Arnheim, lo psicologo, e teorico del film, che presto pubblicherà nei manuali Hoepli *Forma della radio*.

Ecco il breve scritto di Marinetti, che precede di due anni il *Manifesto del Teatro Radiofonico*, o della *Radia*:

La radio non ha nessun punto di contatto con la tradizione letteraria né artistica. Qualsiasi tentativo per riallacciare la radio alla tradizione rimarrà dunque vano e grottesco. Come il cinematografo sonoro la radio contiene tutte le infinite possibilità futuriste della creazione letteraria e artistica. Il teatro radiofonico deve forzatamente essere un teatro futurista, cioè sintetico, veloce, simultaneo, a sorpresa, senza nessuna introspezione, lungaggine, né analisi di psicologia. Quel teatro sintetico veloce, simultaneo, creato dai futuristi, che esige ovunque la velocità del palcoscenico girante. Il teatro radiofonico esclude lo stile tradizionale. Le parole in libertà sono il suo linguaggio congenito. Le parole in libertà, figlie dell'estetica della macchina, contengono infatti tutta un'orchestra di rumori e di accordi rumoristici (realistici o astratti) che soli possono aiutare la parola colorata e plastica nella rappresentazione fulminea di ciò che non si vede.

Se non vuol ricorrere alle parole in libertà l'autore di teatro radiofonico deve per lo meno esprimersi in quello stile parolibero, (derivato dalle nostre parole in libertà), che già circola in molti romanzi di scrittori avanguardisti; quello stile parolibero tipicamente veloce, scattante, sinteticissimo e simultaneo.



Nell'aprile 1931 sulla « Gazzetta del popolo » di Torino era uscito il Manifesto del Teatro Futurista Aeroradiotelevisivo. È lo sviluppo di un Teatro aereo ideato da Fedele Azari, aviatore, pittore e poeta, che pensa ad una forma artistica simile alla danza. (È un Teatro Aereo — a parte i testi non numerosi che ha lasciato — che non è rimasto senza realizzazione: ho visto nel 1971, a Mosca, un medio-metraggio, *Nel cielo le ragazze* di A. Zugullov, che rappresenta la favola russa di Vassilissa, con la partecipazione di paracadutisti, abbigliati da gnomi, che si stringono, come volando, intorno ad una bella fanciulla, inseguita da una strega, e poi liberata da un coraggioso guerriero). Ma un altro futurista, Mino Somenzi, intuisce una utilizzazione drammatica della radio da aggiungere alla concezione di Azari. E Marinetti, nel citato Manifesto, crede utile perfezionare il Teatro Aereo mediante altoparlanti che « discutono » e « risano », con « fumate » e « smisurati pannelli di aeropoesia e schemi per televisione sospesi agli aeroplani ».

La parola « televisione » non aveva che un impiego del tutto avvenirista: infatti ancora non esistevano emissioni televisive, salvo in fase sperimentale di laboratorio. E la ritroviamo adoperata nel novembre 1940 al Teatro Palazzo Litta di Milano, dove un gruppo di teatroamatori dà « per la prima volta nel mondo » — così proclama una *affiche* — « spettacoli superteatrali ispirati alla fusione fra radioteatro e televisione scenica gigante e a colori ». « La televisione scenica — spiega ancora la *affiche* — è l'unico sistema di proiezione umana su grande schermo e a colori naturali, oggi esistente nell'Italia e nel mondo ». « L'applicazione della televisione scenica al teatro di prosa crea una nuova tecnica teatrale e una nuova forma di spettacolo suscettibile di gareggiare con le possibilità espressive e rappresentative del cinema ». « La fusione fra rappresentazione scenica e rappresentazione televisiva consente di trasformare il palcoscenico in una piattaforma senza confini, di adottare l'infinito come scenario, di portare alla ribalta azioni e situazioni mai viste, di realizzare teatralmente l'impossibile ». « Per la prima volta viene praticamente dimostrato come è possibile risolvere il problema della rappresentazione di lavori tea-

trali ispirati alla pluralità e simultaneità di azioni e ambienti, mediante la costante fusione fra rappresentazione scenica e rappresentazione televisiva ».

Lo spettacolo si basa su due novità: una di Ettore Gianini, *Arriva una nave*, radiodramma, e una di Carlo Manzini: *Uomini nello spazio*, radiocronaca. La regia è di Pio Nidi.

Un futurista che assisté alla rappresentazione, Bruno Aschieri, mi lascia questa testimonianza:

« Ho assistito allo spettacolo, il quale si basava su mezzi scenici ed ottici-meccanici (proiezioni fisse, stereoscopiche, ecc.). Non si trattava di televisione a circuito aperto o chiuso perché a quel tempo — almeno in Italia — non esisteva ancora la TV. Lo schermo faceva da sfondo (fondale) al palcoscenico, salvo proiezioni in vari punti dello stesso palcoscenico, quando lo esigeva la azione o la simultaneità. Non posso precisare la dimensione degli schermi. È passato troppo tempo da allora... ».

Tornando al radioteatro futurista, va ricordato che testi sono reperibili in vari paesi. Si dovrà tener conto anche di Vladimir Majakovskij e del suo *Radio-ottobre*, come delle ricerche radiofoniche di Dzizga Vertov, che non pensò soltanto al Cine-Occhio, ma anche al Radio-Orecchio e al Radio-Occhio (cioè la televisione), e dei radiopoemi di Egische Ciarenz (v. *Carte segrete*, n. 20). Inoltre vanno ricordate le ricerche cui si associa il testo radiofonico *Week End* del tedesco Walter Ruttmann, o, per i francesi, le radio composizioni di Pierre Albert-Birot. Ma a noi interessano, qui, specialmente i testi italiani, e la nostra ricognizione, anche se prende le mosse da Pino Masnata, non può dimenticare *Parole* di Remo Chiti (1915), vero e proprio esempio di « collage sonoro », e il *Telegrafo e telefono dell'anima* di Giovanni Gerbino (1926) — dove *La voce delle stagioni* può costituire il « precedente » di *Un paesaggio udito* o di *Dramma di distanze* —, nonché i radiopoemi di Paolo Buzzi (1940) e le liriche radiofoniche di Fortunato Depero (1934).

Presentiamo, tra gli inediti, *Tum-Tum* di Pino Masnata (1931) e *La visita* di Ruggero Vasari, l'autore di *L'angoscia* 111

delle macchine, della Mascherata degli impotenti, e di Raun; inoltre una « telefonata » di Gerbino e una serie di sintesi (1935 circa) dovute allo stesso Masnata e a Marinetti, che scrisse anche la trisintesi radiofonica *Violetta e gli aeroplani* (1932). La sintesi *La visita* è senza data.

Mario Verdone

PAROLE

Supposizione di Remo Chiti

LA FOLLA
UN PORTIERE

Sulla porta di un palazzo governativo: reggia o tribunale, parlamento o borsa. Sul portone, un Portiere, vecchio, bianco, automatico. Di fronte, la folla che parla e discute; attesa, dibattito. Oggi la folla ha una volontà irremovibile; un influxo estraneo sussurra qualcosa dalle sue bocche innumerevoli: da tutto sgorga un'irritazione irrefrenabile; nel grigiore dell'aria compressa e nera le pareti di macigno del palazzo trasudano una fatica enorme; mille volontà vi si arenano, si battono e stramazzano in basso rovinare, abbozzate.

La vita della piazza traboccante di conflitto accenna a formare d'intorno un movimento determinato; mille sguardi colpiscono il Portiere che pallido e gallonato sbarra il portone.

LA FOLLA (da vari punti).
... e perché SONO anche un...
... già! e in CINQUANT'ANNI non...
... va là!, CHE sei abbastanza...
... digli che ASPETTI qualche po'...
... qui c'è QUALCOSA che non va...
... Lo misi ALLA PORTA e gli dissi...
... chi meglio DI lui...
... lo tenne in UN PALAZZO per...

112 ... e tu capisci CHE non sta...



LA VISITA

sintesi di Ruggero Vasari

La scena si svolge in una stanza colma di mobili di ogni stile. Nel mezzo un orologio a pendolo senza stile.

Entrano due signori, uno anziano e uno più giovane, e si siedono in modo cerimonioso, caratterizzati dalle loro voci.

SIGNORE ANZIANO — (*indicando l'orologio, con voce bassa*)

Bell'orologio!

SIGNORE PIÙ GIOVANE — Come?

SIGNORE ANZIANO — (*con voce ancora più bassa*) Bell'oro-

114 logio.

SIGNORE PIÙ GIOVANE — Quale orologio?

SIGNORE ANZIANO — Bell'orologio, questo orologio!

SIGNORE PIÙ GIOVANE — (*con assenso*) Bell'orologio, questo orologio!

(*Pausa prolungata*)

SIGNORE ANZIANO — Bella stanza!

SIGNORE PIÙ GIOVANE — (*con assenso*) Bella stanza!

(*Pausa*)

SIGNORE ANZIANO — Bei mobili!

SIGNORE GIOVANE — Sì, bei mobili!

(*Pausa*)

SIGNORE ANZIANO — (*toccandosi i denti*) Denti cattivi!

SIGNORE GIOVANE — (*guardandosi intorno*) Dove?

SIGNORE ANZIANO — (*spalancando la bocca e toccando i denti*) Denti cattivi! Compare la Signora. I due signori si alzano in modo cerimonioso e salutano la Signora.

SIGNORE ANZIANO — Buongiorno!

SIGNORE GIOVANE — Buongiorno!

SIGNORA — Buongiorno!

(*prendono posto*)

SIGNORE ANZIANO — Bella stanza!

SIGNORE GIOVANE — Bella stanza!

(*Pausa*)

SIGNORE ANZIANO — Bei mobili!

SIGNORE GIOVANE — Bei mobili!

(*Pausa*)

SIGNORE ANZIANO — Bell'orologio!

SIGNORE GIOVANE — Bell'orologio!

I raggi solari penetrano nella stanza.

SIGNORE ANZIANO — Bel sole!

SIGNORE GIOVANE — Bel sole!

SIGNORA — (*molto pateticamente*) Bel sole! (*scandendo*)

Mio amico non è colui, che non ama il sole! »

SIGNORE ANZIANO — (*con assenso*) Bella poesia! Bella voce!

SIGNORE GIOVANE — Bella poesia! Bella voce!

(*Pausa*)

I Signori si alzano in modo cerimonioso, la Signora anche.

SIGNORE ANZIANO — Grazie!
SIGNORE GIOVANE — Grazie!
SIGNORA — Anche grazie!
SIGNORE ANZIANO — (*inchino*).
SIGNORE GIOVANE — (*inchino*).
SIGNORA — (*inchino*).
(*Sipario sonoro*)

QUATTRO BOCCHE ASSETATE

di Fortunato Depero

la prima bocca dice:

Io voglio del vino asciutto. Rosso-chiaro, con trasparenze di rubino.

Accostando il bicchiere alle labbra un tepore profumato mi deve leggermente inebbriare.

Al palato deve apparire quieto, scorrevole e dissetante.

Nella gola deve scivolare come una cascatella cristallina di pace raccolta e di poesia silenziosa.

Attraverso i suoi riflessi devo vedere la linea flessuosa del suo profilo sottile di vespa.

Chiaro, sanguinello di fragola filtrata, con vene azzurrine di aria purissima prealpina.

Vino preparatorio, adolescente, primaverile, che mi dà un senso di bagno interiore, di sana strigliatura ai muscoli e di leggero calore ottimista.

la seconda bocca dice:

Io desidero vino spesso, rotondo, carnoso, nutritivo e pieno. Un vino che mi dice tutto; niente dolce, sodo e sonoro.

Un vino di razza, maturo e virile, quadrato di corpo, rotolante nella voce, sanguigno nel colore, quasi fosco nel cipiglio, profondo nello sguardo.

Quando scrive sulla tovaglia deve essere nero e forte-
116 mente affermativo. La sua macchia versata ben contornata,

senza sbavature acquose. Nella gola deve scendere come un cibo, come una fetta di carne liquida.

Il suo profumo di corto raggio, poco espansivo, ma saturo ed intenso. Un vino del Sud, dal viso abbronzato, dal nervo solare, dal pugno sicuro, dal grado alto, dalla voce appassionata.

Vino innamorato cotto.

la terza bocca dice:

Io lo desidero colore dell'oro. Pastoso al palato, zuccherino alla gola. Vino che canti i vigneti solatii dei colli appenninici, dei colli romani e dei golfi estivi.

Bianco per modo di dire; il suo vero colore tra l'oro e il rame, con liste d'ottone, con pupille d'oro vecchio e sguardi d'oro nuovo.

Sulla lingua si deve distendere come l'olio e nella gola scendere come il velluto.

Allo sguardo deve apparire come il sole in bottiglia. Aroma di pesca matura; forza d'un liquore; fluidità di una chioma tizianesca.

In bocca deve riempire caldamente con intimità infiamante. Appena bevuto deve trasformare il sangue in oro solare: le vene irradiare luce fosforescente, dando un senso di beatitudine.

Le sue mani calde, con la febbre dell'amore. La sua parola turgida, procace. Le sue labbra di carne dura, rigonfie di succo quasi lascivo.

la quarta bocca dice:

Io ho tutt'altri gusti.

Sono metropolitano e notturno. Desidero vino: né solido, né scuro; né leggero, né dorato; né dolce, né passito; né tizianesco, né rubino. Ma un vinto spumante in décolleté, d'argento, saltante.

Che appena sturato inizi il suo canto squillante con un colpo di pistola. Con uno scoppio verticale secco diretto al soffitto.

Superbo come il fischio di una vaporiera, con in testa un alto ciuffo di schiuma da parata.

Un vino corazziere.

Un vino che appena giunge in bocca ricordi i cedri, i limoni, gli aranci e le schiume marine, frammiste a bei denti bianchi e a spumeggianti risate di gioia notturna.

Trasparenze di scollatura, riflessi di alabastro, mani di cera inanellate; Parigi, San Remo, Montecarlo, roulette, occhi di lampadine, dollari e girandole di fuochi d'artificio.

Brindisi — decorazioni — vittoria — battesimi — cerimonie — fanfare — bottiglie prese per il collo e uccise contro il muso tagliente delle prue — musica a bordo — fischi di sirene e jazz nei cabaret.

Gioia sturata e fontana iridescente di felicità...

garçon

champagne!

LA VOCE dell'ANTENNA

di Fortunato Depero

giardini verde-freddo
prati verde-caldo
campi verde-vitreo
verde-muschio e verdazzurro.

Estensione di tappeti grezzi di sabbia, rattoppati di cespugli, pettinati di grano, annodati di trifoglio.

Zampillano da essi fasci di lingue seghettate, lame verdi flessuose, fra piccole corolle di fiori vivi e serpi d'erba con la coda-radice infissa al suolo.

Erbe odorose, mangerecce, fiori superbi dai visi di carne, con lingue, occhi e stelle in fronte.

Vestiti a festa, sorridenti, precisi, ritagliati da mani delicatissime.

Le antenne metalliche delle radio-stazioni scattano da questi tappeti vasti ed intricati, come alti pistilli meccanici,
118 di luce, fuggenti dalla terra.

Luci ed aste che si flettono al vento:

su su su sottili
su su su d'acciaio
su su su intrecciate.

Dalle loro punte estreme partono le acustiche membrane
delle onde di Hertz:

tinn tinn tinn tinn
peee peee peee peee
espandersi - circoli - onde - timbri...

antenne:

alti fiammiferi del suono, occhi della terra lanciati dai lumaconi delle valli, per vedere, spiare e controllare lo spazio e gli orizzonti.

Orecchie della terra, sradicate e sospese nelle altitudini per udire, ascoltare i richiami, le voci dei pericoli, dei naufraghi, dei disperati.

Timpani d'aria, attenti alle più misteriose vibrazioni.

Tinn tinn tinn tinn
peee peee peee peee
S.O.S. 35 nord 4.7 ovest.

I contatti battono i denti della febbre. Le sillabe escono ad una ad una come quelle di un moribondo

. gol-fo a-gi-ta-tissimo e-qui-paggio disperato ten-ta salva-re na-ve sban-data, ca-pi-tano scom-par-so
peee peee S. O. S. in-cen-dio a bor-do ciurma e pas-seg-geri
im-paz-ziti Peee-peee-peee S. O.S. 35 nord 4.7 ovest

silenzio

Fremito improvviso di dieci aeroplani nel capannone. Sveglia. Gettano le coperte — sgusciano dalle tende — spalancano le porte, rotolano mollemente leggeri sull'erba viscida della notte.

Allargano le ali, stirano i tendini, fiutano il vento con le narici tese.

Colpi di manovella al cuore — olio e benzina nei polmoni — spazzolate agli intestini del motore e alle valvole respiratorie.

Con i musì aguzzi e con rombi assordanti squarciano l'ultimo buio e via... su... via... su, in soccorso attraverso le

ali ansiose e terrorizzate è la voce della radio, l'S. O. S. che fugge lontana in cerca di soccorso.

Io antenna afferro, chiedo, ascolto, multiplico e diffondo il grido e lo strazio.

La gioia dei fortunati,

le benedizioni dei salvati,

le preghiere degli scampati al pericolo;

mi rendono superba, alta, raggiante: regina con una stella in fronte e madre di anime salvate...

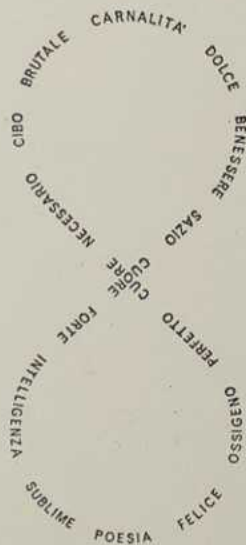
tinn tinn tinn

peee peee peee

35 nord

4.7 ovest

soccorsi giunti
equipaggio salvo.



Pino Masnata: corpo di poesia - N. 9 - 1963

TUM-TUM

(radio-opera sinonica di Pino Masnata, musica di Carmine Guarino, messa in onda il 20 dicembre 1931 alle ore 21.30 dalle stazioni di Milano Torino Genova Trieste dell'EIAR)

WANDA (ovvero il cuore di Wanda)

Mario

VOCE

MARIO

Vai? Dove vai? Lasciami il tuo cuore.

Sono troppo geloso

lasciami il tuo cuore.

Ho paura che te lo portino via!

WANDA

Eccolo! È tuo. Conservalo bene.

Mario, amore mio,

arrivederci..... baciarmi.....

MARIO

Cuore di Wanda! Siamo soli!

Hai un segreto.

Dimmi il tuo segreto!

IL CUORE DI WANDA (voce di Wanda)

Io ti amo, Mario

non ho altro da dirti.

MARIO

Dimmi il tuo segreto!

IL CUORE DI WANDA

Io ti amo, Mario

non ho altro da dirti.

MARIO

Bugiardo! Crudele!

Ecco... così... ti stritolo

Ti ho stritolato...

Povero cuore!

Ho fatto male!.... Piango...

VOCE

— Le tue lacrime impastano il cuore!

122 — Costruiscine un disco fonografico!

— Distillane tutte le armonie!
— Spremine tutti i segreti!

MARIO

Ecco.. è vero... si può.... si deve...
Ecco... così.... le armonie
ed il segreto.
È piatto... così....
È circolare... così...
È disco.... così....
Facciamolo cantare!

IL CUORE DI WANDA

tum - tum tum - tum
dan - za dan - za
Tum - tum tum - tum
dan - za

Voglio, voglio, olà, danzare.
La mia danza spensierata
farà tutta illuminare
ogni nube tormentata.
Voglio, voglio, olà, danzare.
La mia danza è una carezza
luci, noti, dolci e care.
La mia vita è leggerezza.

Tum - tum tum - tum
dan - za dan - za
tum - tum tum - tum
tum - tum tum - tum
nin - na nan - na
tum - tum

Ninna nanna per cullare
un bambino nella culla.
È una barca in mezzo al mare
che si dondola, che rulla.
Ninna nanna per cullare
l'uomo triste e addolorato.
È il tormento in mezzo al mare
lentamente inabissato...

Tum - tum tum - tum
nin - na tum - tum
tum - tum
nan - na
Ecco il mio segreto.
Ecco il nome del mio amore:
Mario Mario Mario

Tum - tum tum - tum
nin - na nan - na
tum - tum tum - tum
nin - na nan - na.

MARIO

Il mio nome! Il mio nome!
cuore di Wanda! Perdono!
(suoneria di telefono)
Il telefono squilla!
Pronto? Pronto?

WANDA

Mario, pronto?

WANDA

Wanda, Wanda, amore mio!...

WANDA

Addio per sempre.

Io fuggo lontano
con un giovane... giovane...
bello, ricco... bello, ricco...
Sono carica d'oro.
Sono carica di gioielli...

MARIO

Ingrata, senza cuore!

WANDA

Tu mi hai tolto il cuore.
Tu mi hai stritolato il cuore.
Grazie!
Com'è bella la vita,
Com'è bello l'amore
senza cuore, senza cuore!

124 Sono carica di gioielli!...

di Pino Masnata

IL BAMBINO

(Si ode un lamentoso lungo pianto di un bambino)

PRIMA VOCE MASCHILE

Capostazione cretino! Perché non mi apre il disco?

(con soddisfazione)

Ah! Ecco! Disco aperto

(Fine del pianto del bambino. Rumore di treno che si mette in moto)

Il disco! Il disco cammina!

(Il rumore di treno si muta in rumore di disco grammofonico che si mette in moto. Canzonetta di varietà. Voce di donna. Il disco ad un certo punto rallenta per mancanza di corda.)

La voce sembra un muggito. La voce tace.

Scampanare di mucche muggenti in atmosfera d'alta montagna).

FOX - TROT

(Si ode una musica di fox trot suonata da un ottimo Jazz-band; così fino quasi alla fine della radia)

LUI

Permette un ballo, signora?

LEI

Grazie.

(pausa)

LUI

Capelli biondi, questo è rumore di treno in marcia.

LEI

Andiamo verso il sole che tramonta.

LUI

Non è il sole. È la cupola d'oro della cattedrale della città meta del mio sogno. *(pausa)*

Eccoci, occhi azzurri.
Questo è rumore di martelli di officina.

LEI
Cos'è?

LUI
La mia anima. Fabbrica pensieri, sogni, piaceri, dispiaceri,
scienza, arte, poesia, industria nazionale.

LEI
Ne sono padrona.
Lavora per me.

LUI
Obbedisco (*pausa*)
Forse obbedisco (*pausa*)
Non obbedisco. No. No. No.
Volevi diventare troppo.

LEI
(*Grida*) Ah! Mi uccidi?

LUI
Sì ti ucciderò... ti uccido... (*pausa*)
Viso pallido, questa è musica di marcia funebre. La suonano dei negri. Nero. Son tinti a lutto. Stop.
(*Cessa la musica di fox-trot*)
Grazie del ballo signora.

LEI
Prego, siete un ottimo ballerino.

ROSA ROSSA

(*All'aperto. Suono di campane a festa vicine e lontane. Dopo alcuni secondi si ode un suono di campane a martello tra le mille campane a festa.*)

LA VOCE MASCHILE
(*Irritata, profonda*)
Domenico! Domenico!

Dì a Maria di non cogliere le rose rosse del giardino!

Ragazzaccia!

(L'atmosfera di prima si muta in un'atmosfera di teatro pieno applaudente come spesso alla fine di un atto)

L'AVIATRICE

(Atmosfera di sala da ballo, voci, orchestra jazz)

PRIMA VOCE FEMMINILE

Le ragazze di quest'anno!...

SECONDA VOCE FEMMINILE

È una vergona!

PRIMA VOCE FEMMINILE

Ai nostri tempi!...

(Evanescenza della musica da ballo. Rumore di aeroplano)

PRIMA VOCE FEMMINILE

Come erano belli, ieri sera alla festa, gli ufficiali di Cavalleria venuti qui per il campo!...

SECONDA VOCE FEMMINILE

Che coraggio andare a cavallo!

PRIMA VOCE FEMMINILE

Ascolta questo gatto che fa le fusa.

Che rumore fa...

SECONDA VOCE FEMMINILE

rrrrrrrrrr... come ronfa il mio gattino...

TERZA VOCE FEMMINILE

Com'è bello volare. Cielo. Azzurro. Mare e cielo. Sul mondo. Aeroplano portami sopra le nubi. Azzurro. Eternità.

(Il rumore di aeroplano cessa. Pausa. Tonfo. Silenzio. Atmosfera interna di chiesa non vuota).

RICERCA SENTIMENTALE

PRIMA VOCE MASCHILE

Onda duecento più sei sette otto

(Musica di un organo in chiesa)

Ancora ancora cercare cercare.

Con questo apparecchio riesco a captare vibrazioni sentimentali di tutti gli esseri della terra.

Onda trecento più quattro cinque sei.

(Rumore di caffè concerto. Una canzonettista canta una patetica canzone. Applausi e fischi).

No. No. Non è qui...

PRIMA VOCE FEMMINILE

Io sono una grande poetessa. Ascoltate questa mia nuova ode.

Il dolore il cuore mi preme

e, sola, mi resta la spe...

(*Silenzio improvviso*)

PRIMA VOCE MASCHILE

Orrore. Scherzi cretini. Bisogna andare da lei.

Onda quattrocentoventi più tre tre sei.

SECONDA VOCE FEMMINILE

Tu bambino. Io bambina.

Emilio, amore 1910-1915.

(*Rumore di mitragliatrici*).

BEETHOVEN

ORCHESTRA

(*Chiaro di luna di Beethoven fino alla fine*)

PRIMA VOCE MASCHILE

Questa musica è trasmessa direttamente dalla luna.

Tutto il paesaggio terrestre: alberi, colline, fiumi, riflessi formano orchestra.

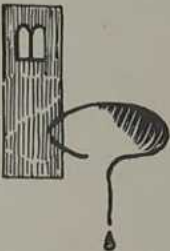
Voi la sentite perché noi la riprendiamo direttamente con una nuova valvola termoionica inventata da un genio italiano di cui non occorre ripetere il nome.

Beethoven non ha quindi creato questa musica, la ha trascritta ricevendola con le valvole termoioniche naturali che il suo cervello certamente possedeva.

Per evitare poi che il mondo disturbasse queste sue ascol-tazioni cosmiche si è ridotto sordo.

128 Egli è morto così felice.

LEI : mi Amm

LUI : TANTO !



INCOMPRESIONE

1024

IL FISCHIO

PRIMA VOCE MASCHILE

Africa. Costa sul mediterraneo. Palme. Boschi. Boschi.
Flora straboccante.

Fauna brulicante.

SECONDA VOCE MASCHILE

Splendori. Fiumi perenni. Boschi. Creazione immortale.
Capolavoro. Dio.

(Si ode un fischio lunghissimo).

PRIMA VOCE MASCHILE

Il sotilo criticone. Come fischia!

SECONDA VOCE MASCHILE

Potrà morire di rabbia... Chi crea ha sempre ragione e
chi critica ha sempre torto.

(Alcuni secondi di solo fischio).

PRIMA VOCE MASCHILE

Il critico s'è distrutto. È diventato vento.

È il vento! Un terribile vento!

Le piante si piegano spezzano denudano.

SECONDA VOCE MASCHILE

Ischeletrite avvizziscono e muoiono.

Anche i sassi rotolano, si urtano, rompono, stritolano,
polverizzano.

Diventano sabbia, mari di sabbia.

(Alcuni secondi di solo fischio).

PRIMA VOCE MASCHILE

Metti bene sul 562. Così.

*(Cessa il fischio e compare una canzone napoletana a
tarantella cantata con brio da una donna).*

SECONDA VOCE MASCHILE

Ah! Ecco! Non era il vento!

Era una stazione radio non sintonizzata bene. Se te ne
accorgevi prima non succedeva questo disastro geografico e
130 non si creava il Sahara.

SINTESI RADIOFONICHE

di F. T. Marinetti

UN PAESAGGIO UDITO

Il fischio del merlo invidioso del crepitio del fuoco finì
per spegnere il pettegolezzo dell'acqua

10 secondi di sciacquo

1 secondo di crepitio

8 secondi di sciacquo

1 secondo di crepitio

5 secondi di sciacquo

1 secondo di crepitio

19 secondi di sciacquo

1 secondo di crepitio

25 secondi di sciacquo

1 secondo di crepitio

35 secondi di sciacquo

6 secondi di fischio di merlo

DRAMMA DI DISTANZE

11 secondi una marcia militare in Roma

11 secondi un tango danzato a Santos

11 secondi di musica giapponese religiosa suonata a
Tokio

11 secondi di ballo campestre vivace nella campagna di
Varese

11 secondi una partita di pugilato a New York

11 secondi di rumorismo stradale in Milano

11 secondi di romanza napoletana cantata nell'albergo
Capo Cabana di Rio de Janeiro

I SILENZI PARLANO TRA DI LORO

15 secondi di silenzio puro

Do re mi di flauto

8 secondi di silenzio puro
 do re mi di flauto
 29 secondi di silenzio puro
 sol di pianoforte
 Do di tromba
 40 secondi di silenzio puro
 Do di tromba
 ne ne ne di pupo
 40 secondi di silenzio puro
 ne ne ne di pupo
 11 secondi di silenzio puro
 1 minuto di rrrr di motore
 11 secondi di silenzio puro
 oooo stupito di bambina undicenne

BATTAGLIA DI RITMI

Una lentezza prudente e paziente espressa con un tac tac di goccia d'acqua prima tagliata poi uccisa da

Una elasticità volante e arpeggiante di note sul pianoforte prima tagliata poi uccisa da

Una scampanellata di campanello elettrico prima tagliata e poi uccisa da

Un silenzio di tre minuti tagliato prima e poi ucciso da

Un affanno di chiave in serratura ta trum ta trac seguito da

Un silenzio di un minuto

LA COSTRUZIONE DI UN SILENZIO

1° Costruire un muro di sinistra con un rullo di tamburo (mezzo minuto)

2° Costruire un muro di destra con un trombettio — vocio — stridio automobilistico tramviario di capitale (mezzo minuto)

3° Costruire un pavimento con un borbottio d'acqua in tubi (mezzo minuto)

4° Costruire un soffitto terrazza con cip cip srsrcip di
 132 passerì e rondini (20 secondi)

Giovane poesia

VERSI di QUARTIERE

Maria Ginevra MALAGOLI

Maria Ginevra Malagoli è una giovane poetessa (o forse si dovrebbe dire: un giovane poeta?): tutto qui, e si veste di poesia, va a capo ad ogni istante, si nutre di accenti e sensazioni, si scrive tutta. Troppo? Forse sì, e per questo la selezione è feroce e salva da un mucchio di manoscritti due testi per esemplificare una linea che non riesce ancora a districarsi dal groviglio letterario, dai sentimentalismi e dai crepuscularismi e dagli ismismi ancora da depurare. Però c'è, la poetessa (il poeta?) Maria Ginevra Malagoli c'è...

CANTIERE

Dove vive il mattino
le sue aspre ore
a svegliarmi ci sono
i rumori dei cantieri
le grù a muoversi
trascinando carichi di legna
La nebbia
stenta a sollevarsi
ogni mattino più compatta
e dura a sciogliersi
Le serrande si alzano
impastate di stanchezza
sbadigliando
Raggiungo

l'EUR
prati squadrate
EUR
zona linda
profumata all'air-fresh
case comode
sanno di cibo-fiori-soldi
Annaspano
tra fiori-alberi-siepi
Raggiungo l'EUR
per ritornare
nei tozzi cadenti
palazzoni di via della Magliana

QUARTIERE

Donne sfatte
donne grasse
consumate
usate
sfinite
Vanno
una dietro l'altra
parlando ridendo
Gambe larghe
bocche asciutte
Si raccontano
delle pipì dei detersivi
Seni piatti gonfi secchi
fianchi amorfi
Sodisfatte si salutano
raccolgono i figli la spesa
e poi a morire
sulle cucine sui piatti
sui televisori
I letti li usano
per abbattersi un momento
una notte
poi basta
Donne sfatte
sfinite
134 consumate

Dal taccuino di un critico-pittore

REALTÀ E ILLUSIONI

del

MERCATO D'ARTE

di

FRANCO MIELE

Si è consolidato oggi il concetto che le opere d'arte sono « beni materiali » o addirittura « oggetti di consumo » condizionati dalla legge della domanda e dell'offerta.

Nell'economia di mercato tipica del mondo occidentale una simile tesi può in certi limiti essere accettata, specie quando si operi un raffronto con quanto avviene nei paesi dell'Est. In quell'area europea infatti, e in particolare nell'Unione Sovietica, lo Stato con le sue organizzazioni « centralizzate » non solo ha fatto « tabula rasa » di ogni iniziativa privata, ma ha creduto di combattere i pericoli della libera concorrenza, imponendo la sua « presenza » anche nelle 135



Picasso



Chagall

attività creative. Il risultato non poteva che essere in apparenza una politica di protezionismo sociale verso gli artisti, nella sostanza una « mortificazione » dell'arte stessa.

L'« Unione dei pittori » (Sojuz Khudozhnikov), a Mosca o a Leningrado, a Kiev o a Tblisi, da organo associativo è divenuta via via una specie di unico ed assoluto « mercato d'arte » che, per conto del partito e nella presunzione di esprimere i veri interessi anche culturali delle masse, impone le « tematiche » (a sfondo realista) a cui debbono ispirarsi 137

gli artisti, opera discriminazioni fra quanti abbiano o non abbiano sufficienti titoli di merito per usufruire del diritto associativo (e dei relativi privilegi mutualistici, assistenziali, ecc.), decide infine senza controlli di sorta quali opere degli iscritti debbano essere esposte in mostre « personali », di gruppo, collettive, ufficiali all'interno o all'estero e quali altre sia lecito acquistare per le collezioni dei musei, officine, alberghi, fabbriche, aziende agricole, case di cura e di riposo.

Se si è così ottenuto una sorta di calmiera con specifiche quotazioni per i vari artisti, aprioristicamente dall'alto si sono determinate ferree differenziazioni fra i più bravi e i meno bravi. Ed ovviamente i « maggiormente meritevoli » sono sempre gli « accademici » o tutti coloro che, praticando in breve un'arte ben accetta al regime, di riflesso vengono insigniti di particolari riconoscimenti (« eroe del popolo », « benemerito delle Repubbliche sovietiche », premio ieri « Stalin », oggi « Lenin »).

Tutto in apparenza si svolge tranquillamente entro i « confini territoriali », nell'illusione che il « *pubblico-popolo* » sia soddisfatto di avere a disposizione un esercito di volenterosi « illustratori-esaltatori » dei grandi progressi della società comunista, delle bellezze della propria patria e dell'autorevolezza dei personaggi politici che, a secondo delle circostanze, meglio la rappresentano. Di più non si può e non si deve chiedere al mondo artistico, dato che le « problematiche estetiche » sono già tutte risolte nell'ambito di una concezione totalitaria che vuol fare del pittore un degno servitore della collettività. Coloro che osano avventurarsi in altri liberi campi della ricerca pittorica sono considerati eretici, clandestini o decadenti, e destinati di conseguenza a sopravvivere per proprio conto. Il « mercato ufficiale » li ignora, salvo poi che le autorità prendano provvedimenti repressivi, qualora certi atteggiamenti di fronda risultino scopertamente polemici o addirittura minaccino la solidità delle strutture di un sistema. Gli ingranaggi « ritenuti difettosi » in tal caso vanno eliminati senza eccessive preoccupazioni.

Nell'Europa « capitalista » è notorio che un simile stato
138 di cose non può certamente sussistere, dato che lo stesso



Delaunay

« manufatto » pittorico può, secondo le preferenze dei critici e il gusto del pubblico, essere a volte esaltato oltre ogni misura, in alcune occasioni completamente accantonato, in altre ancora recuperato da una secie di oblio temporale. Proprio perché non vi sono costrizioni di sorta, accade spesso che molti artisti siano particolarmente « favoriti » nel collocamento della loro produzione in contrapposizione ad altri colleghi pressoché ignorati.

La pluralità del mercato e dei mercanti fa sì che in ogni 139



Magritte

occasione, temporale o ambientale, si possano determinare le condizioni più contraddittorie, senza che sia possibile mai stabilire in modo chiaro ed univoco le ragioni di tante e così imprevedibili « mutazioni ».

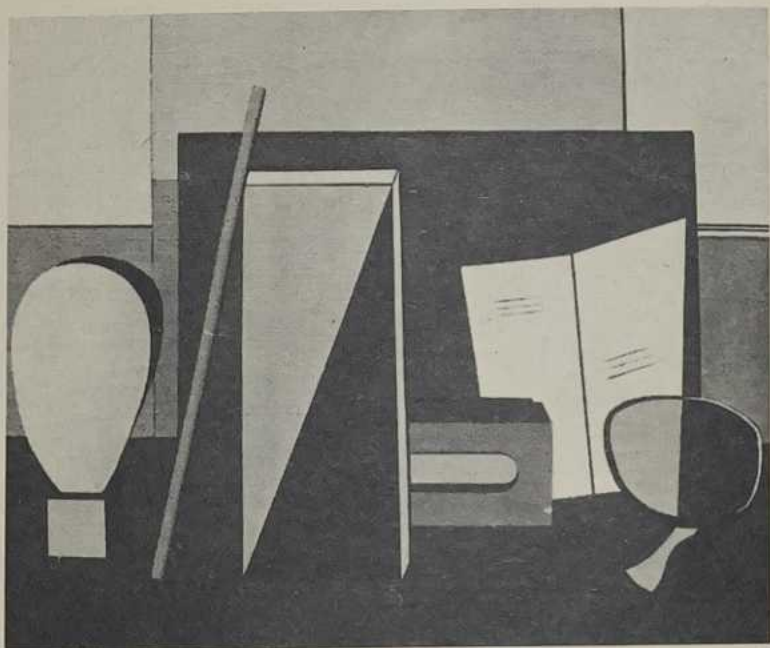
Nel valore « effettivo » dell'opera d'arte finiscono per infuire fattori contrastanti, sino al punto che il giudizio estetico cessa di essere il vero metro di misura e la « pubblicizzazione » del prodotto prende il sopravvento sulle considerazioni di natura strettamente artistica. Tutto ciò può avvenire sia per un atto spontaneo di rapporto di libera scelta tra l'artista e il suo estimatore (acquirente diretto, critico o mercante) sia per un processo di vera programmazione escogitato da gruppi coalizzati (gallerie, società di fatto o con personalità giuridica, in accordo o meno con gli stessi autori, ma con il necessario concorso di scrittori, critici, giornalisti, agenti di pubbliche relazioni).

140 In questo ultimo caso è evidente che la legge della do-



Lam

manda e dell'offerta è coartata da una serie di « eventi » più o meno a sfondo speculativo che, se da un lato sembrano offrire le migliori garanzie sulla consistenza del prodotto, dall'altra implicano una serie di « gravami » inevitabili per la molteplicità dei rapporti e dei passaggi. Il « committente » (privato o galleria) che dovrà poi collocare l'opera dell'artista non potrà non far incidere sul prezzo di vendita le spese relative ad una simile operazione, che in genere si porta a termine a seguito di molteplici iniziative: organizzazione di mostre, inserimento dell'artista in pubbliche manifestazioni, appoggio per il conseguimento di premi e riconoscimenti, pubblicazione di saggi e monografie, accorgimenti da adottare per un'ascesa (spesso fittizia) delle quotazioni nelle gare d'asta. Più complessi saranno i piani prestabiliti e diluiti nel tempo, più alti si dovranno poi far lievitare i costi di cessione. Per rendere anche « appetibile e raro » il prodotto, un contratto di esclusività finirà inevitabilmente per legare 141

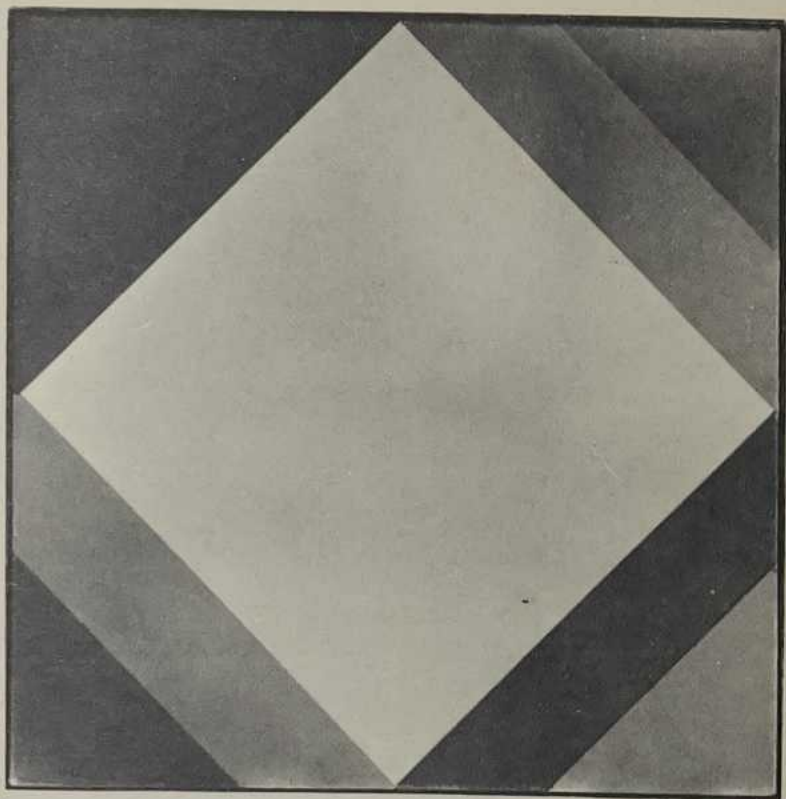


Soldati

l'artista al suo « programmatore ».

Tutto questo può forse inorridire, ma non desterà meraviglia qualora si consideri che alla resa dei conti gli « operatori economici » debbono registrare un guadagno da una sequela di attività rivolte nella sostanza a qualificare e far riconoscere in una società distratta, frastornata e continuamente sottoposta a campagne pubblicitarie, la personalità e l'opera di un artista. Il quale, è il caso di dire, non può limitarsi a creare quadri, a meno che non voglia chiudersi in un aristocratico isolamento. Per superare le difficoltà del mercato, ci si deve di conseguenza adattare ad una vita di « relazioni » sociali, con tutti i compromessi che essa comporta.

Sta alla coscienza dell'artista di non svilirsi in stanche ripetizioni, e, pur condizionato da sistemi di programmazione, continuare ad esprimersi nel modo che egli solo può giudicare giusto. La sensibilità dei mercanti sta in questo rispetto del lavoro altrui, pur avendo ampio margine di ma-



Bill

novra nella diffusione e nell'imposizione della « merce » loro affidata.

E' malinconico constatarlo, anche se è una dura realtà; ma ai nostri giorni, senza il sostegno di un Principe o di un Papa e la possibilità di impegnarsi in affreschi di grande dimensione, anche Michelangelo avrebbe bisogno del suo mercante, se non volesse rischiare l'emarginazione dal mondo artistico. Tutto questo qualora per eccesso di falso romanticismo si voglia dimenticare che in un certo qual modo anche i maestri del passato avevano bisogno della « mediazione » di amici letterati e poeti, filosofi e pedagoghi, cardinali e politici per far meglio funzionare le proprie botteghe 143

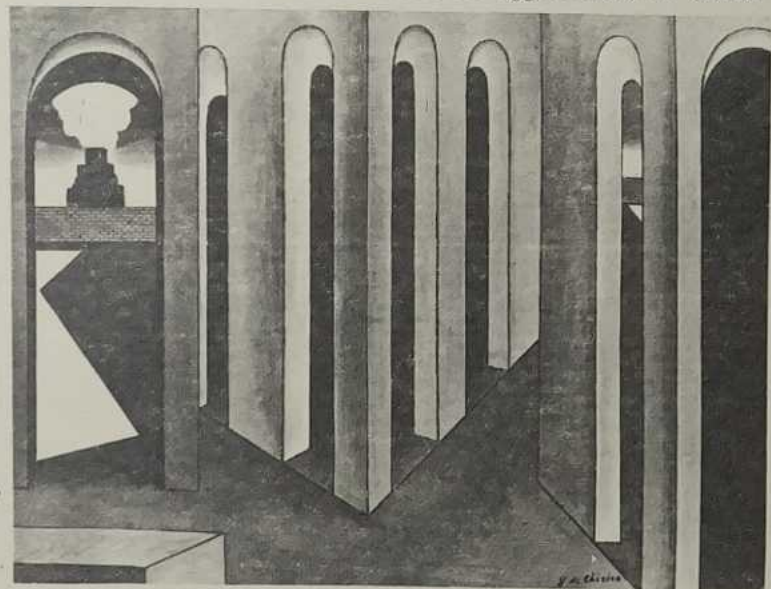


Dova

d'arte, essere chiamati a corte o operare all'ombra di qualche mecenate.

E' indubbio tuttavia che la situazione è divenuta quanto mai confusa nelle complicazioni della vita moderna. Anche per il moltiplicarsi dei mezzi di stampa e di informazione, l'arte da appannaggio di pochi è divenuta un « veicolo » di massa: per la comunicazione vera e propria di forme e contenuti, per la trasmissione di messaggi più o meno validi, per la testimonianza di situazioni esistenziali singole o collettive, per il commercio e le transazioni messe in atto in vista di un utile. La legge della giungla vige tuttora; e se è difficile per gli artisti affermarsi, non meno difficile è per chi voglia orientarsi nelle scelte preferenziali a scopo di puro godimento o, non lo si può impedire, per un vantaggio economico.

In tale quadro i mercanti d'arte con le loro organizzazioni più o meno serie, più o meno consistenti o artificiose, assolvono una funzione specifica, promuovendo manifestazioni che, pur escogitate a fini di lucro, hanno pur sempre un riflesso culturale sia in senso positivo sia in senso negativo. Il pubblico ha infatti modo di aggiornarsi, di distin-





Mafai

guere almeno ciò che ama da ciò che disdegna, di arricchire le sue informazioni, e di decidere — se crede — ove investire i suoi risparmi.

A tal punto si affaccia, nel triplice legame di colleganza tra artista-mercante-pubblico, l'interrogativo che oseremmo qualificare dei termini di « scadenza » del manufatto artistico che, debitamente reclamizzato e, per così dire, confezionato, viene ad essere oggetto di una scelta. Interrogativo che implica una risposta sulle possibili garanzie di « durata » per l'investimento che viene ad effettuarsi, pur dando per scontata la buona fede di chiunque sia interessato ad una simile operazione (l'artista che crea, il critico che scrive, il mercante che pubblicizza e colloca il prodotto, il pubblico-collezionista che addiuvine all'acquisto).

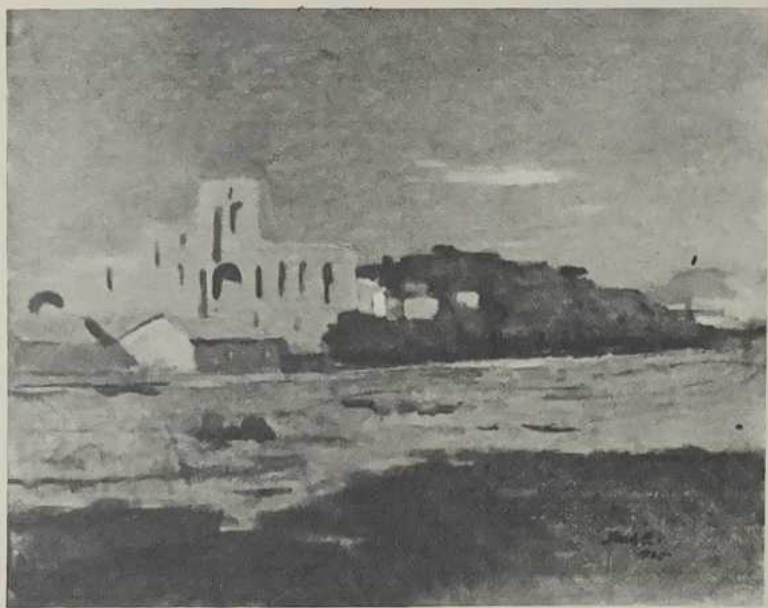
Senza perdersi in oziosi sofismi, precisiamo subito che
146 occorre « smitizzare » la consistenza della stessa opera d'ar-



Sassu

te, liberandoci da ogni superflua illusione. A tagliar corto, va constatato che la « provvisorietà » è l'elemento caratteristico, per certi aspetti costante, di tutto ciò che si suole definire l'*andamento* del mercato. Non si deve infatti avere timore a suonare un campanello d'allarme per tutti coloro che si avvicinano all'arte con intenti speculativi, affermando che un quadro ha il suo significato simbolico in ciò che trascende i limiti della fattura, la sua consistenza umana nel legame affettivo che suscita in noi, la sua concretezza obiettiva nella testimonianza che offre di un'esperienza di vita, il suo peso spirituale nella misura che incide nelle coscienze altrui, e per ciò che concerne infine il *fatto venale* esclusivamente *negli elementi che lo compongono* (tela, colori, ecc.). Di conseguenza il suo valore reale nel tempo è, parafrasando l'economia marxista, simile alla caduta tendenziale del saggio di profitto. Se è il frutto di un giorno, un mese, un anno di lavoro, è un calcolo che può solo approssimativamente determinarsi in rapporto al costo della mano d'opera riferibile ad un certo periodo. Il plus-valore effettivo, che ingloba anche e soprattutto l'impegno culturale-creativo, è il risultato di un'incognita su cui influiscono le più strane coordinate, che solo il corso della storia può farci vagliare attraverso decenni





Bertoli

◀
Tozzi

e spesso secoli di maturazione.

La tendenza non soltanto dei mercanti a « mercificare » quella che possiamo considerare una soprastruttura (l'opera d'arte e le « motivazioni » d'ordine intellettuale che la hanno sempre resa fino ad ora una attività dell'uomo economicamente improduttiva, ma ricca di suggestione), rientra nell'ambito delle componenti tipiche della società industriale: la quale, per l'appunto, ci impone anche prodotti di cui possiamo fare a meno.

Non appariremo blasfemi, se affermiamo che oggi si propagandano i quadri sostanzialmente alla stessa maniera dei detersivi e di altri inutili aggeggi meccanici. La differenza è esclusivamente di modi e di accenti, nel senso che le campagne pubblicitarie vengono mascherate sotto il profilo culturale. Libri, monografie, recensioni su riviste e quotidiani, mostre, scelte antologiche ecc. sono tutte operazioni affidate



Avanesian

via via a critici d'arte o ad « operatori intellettuali », i quali, volenti o nolenti, fanno parte del sistema.

Poiché l'ipocrisia non è nel nostro costume, precisiamo subito che, pur scrivendo queste note, non ci sentiamo estranei al sistema, di cui andiamo prospettando gli aspetti positivi e negativi. Dire la cruda verità non è certo una manifestazione di coraggio, ma il doveroso atto di obbiettività che si deve specie a quanti « *non sono addetti ai lavori* ».

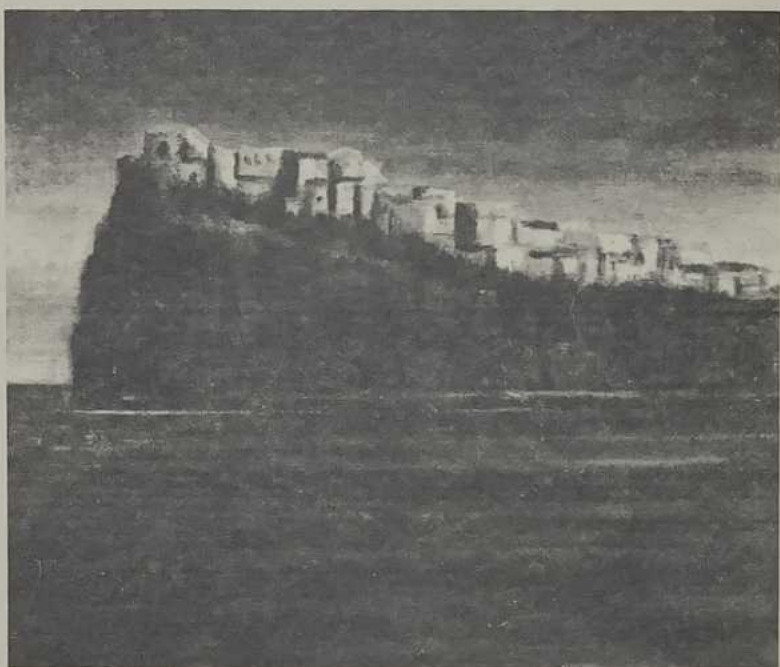
Per questo dinanzi alla richiesta che da più parti viene avanzata sulle possibili « aperture di credito » da concedere ai « prodotti » dell'arte contemporanea, la nostra risposta è in gran parte scettica. E non può essere altrimenti, quando si rifletta che una simile domanda sollecita un'altra risposta; e cioè quella relativa all'affidamento che è lecito fare dinanzi
150 ai rischi di investimento sull'opera di questo o quell'artista.



Adami

Poiché i critici debbono solo criticare, e non travestirsi da profeti che predicono il futuro, drasticamente consigliamo chiunque voglia avvicinarsi agli artisti di oggi di scegliere innanzitutto secondo il proprio gusto, di guardare alla bontà del quadro e non immediatamente alla notorietà della firma. Se poi, per ipotesi, ci si vuole caparbiamente avventurare in imprese di « tipo borsistico », la pazienza è quanto mai necessaria: per approfondire scuole e movimenti, rendersi conto delle differenze stilistiche dei diversi autori ed addivenire quindi ad un motivato criterio di scelta. In caso contrario si correrà l'alea di impiegare a vuoto il proprio danaro, nell'illusione di guadagnare in un prossimo futuro mille su ciò che oggi si paga cento e che, molto probabilmente, domani potrà valere ancora meno di cento.

Un mercante onesto non potrà che avvertire il cliente sprovvisto che l'opera d'arte non è certamente paragonabile al terreno di un'area edificabile e tanto meno ad un ti-

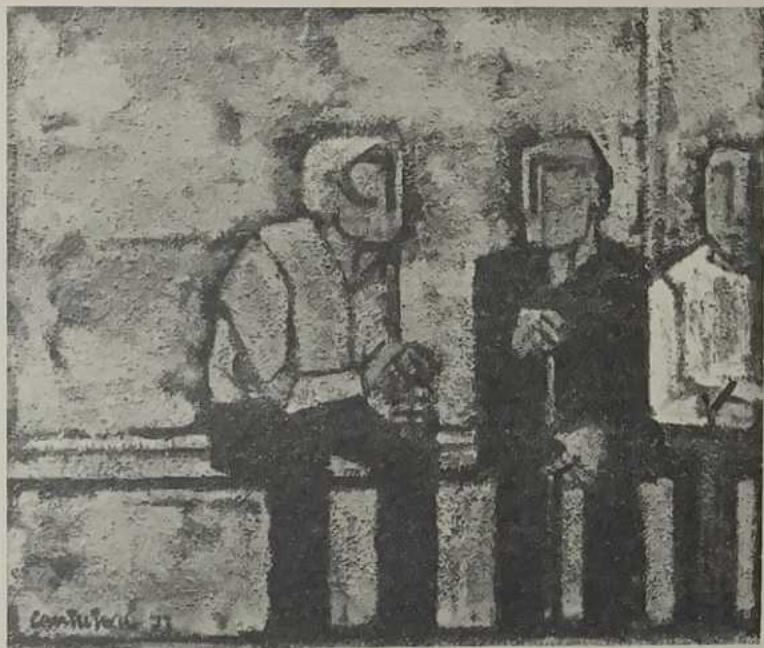


Purificato

tolo azionario, su cui si possa giocare al rialzo o al ribasso. E questo proprio in virtù del fatto che, con buona pace di tutti i sociologi, l'arte non è un oggetto di consumo, anche se oggi si vuole declassarla in tali ristretti limiti. O la si ama, proprio in quanto non ci offre alcuna contropartita reale, o la si disprezza, proprio in quanto la si vuole strumentare per favolosi e aleatori guadagni al di là da venire.

Implicitamente ogni collezionista che batte la seconda strada dovrà pur calcolare il rischio di un fallimento totale.

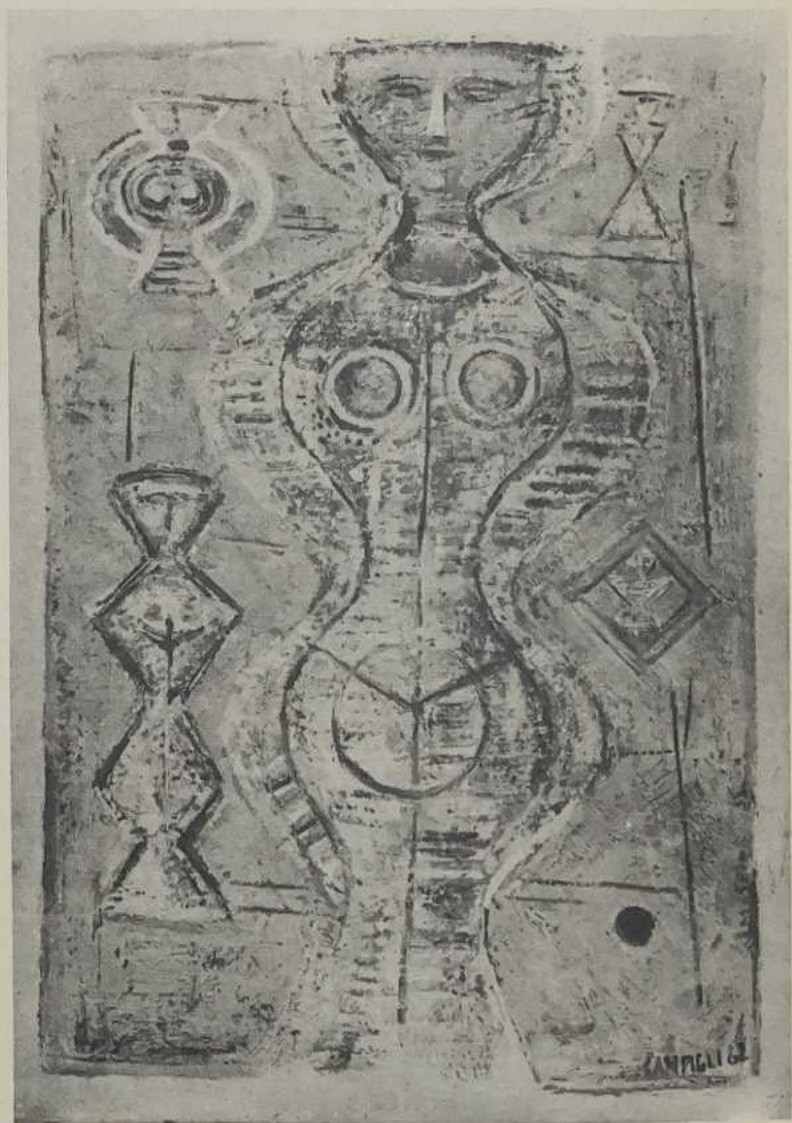
L'arte è come una vergine che si lascia corteggiare, ma raramente possedere; e quando ciò avviene per arroganza, presunzione o calcolo, nel momento più inaspettato corre sempre a denunciare chi l'ha violentata. I signori che vogliono circuirlo sono avvertiti. C'è sempre una resa dei conti, nonostante brevi periodi di follie e di orgie. Alla fine tutto



Cantatore

si aggiusta e si ridimensiona. E le perdite saranno sempre più voluminose dei profitti.

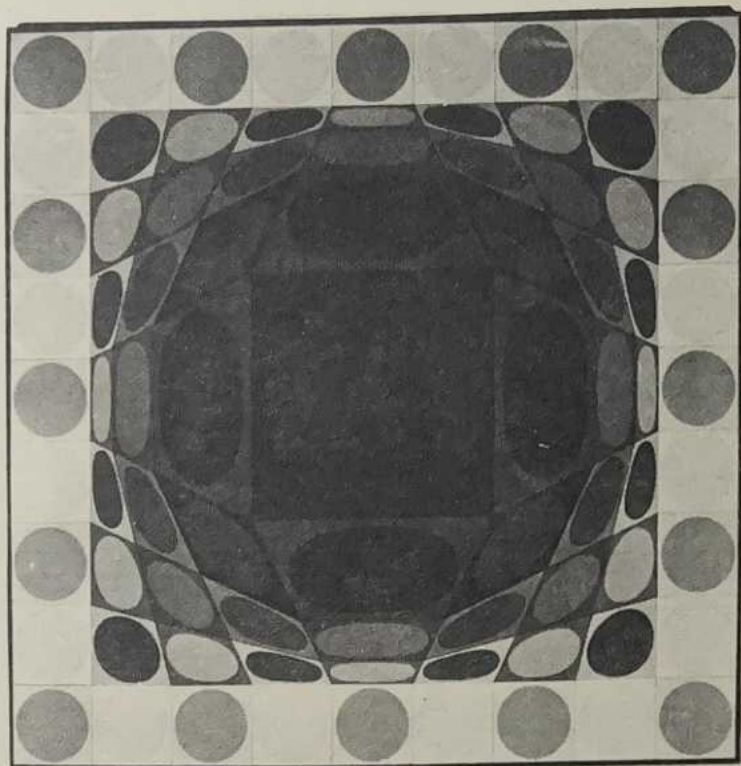
La stessa storia ci insegna del resto come non soltanto pitture del passato, pur confortate dalle migliori attestazioni critiche, abbiano poi scarsa incidenza nelle trattative commerciali rispetto a quella che si suole definire la produzione moderna (dall'impressionismo ad oggi), ma nell'ambito della stessa arte contemporanea sculture, quadri, disegni, pur venduti agli inizi del secolo a cifre iperboliche, non trovino ai nostri giorni acquirenti di sorta. Di pari passo, artisti fino a pochi anni fa completamente sconosciuti cominciano a registrare, senza spiegazioni plausibili, quotazioni inaspettate presso i più disparati collezionisti. A tali « sotterramenti » e, all'opposto, agli improvvisi « innalzamenti » contribuiscono fattori e componenti di ogni sorta, rapportabili solo ap- 153



Campigli

prossimativamente, e per le vie più strane, all'evolversi delle mode in un determinato ambiente sociale.

E' implicito che molto spesso come si confonde la generica pubblicistica più o meno ammantata di intellettualismo con una critica di merito maturatasi in studi storico-estetici, egualmente si ignora che la « lettura di un'opera d'arte » obbliga ad una circostanziata disamina delle tecniche espressive e dei moduli stilistici, al di fuori di divagazioni pseudo-letterarie. Ma purtroppo il dilettantismo è tipico di quanti si qualificano competenti di diversi settori dell'attività creativa, trapassando con un deteriore eclettismo di marca giornalistica ad affrontare con sorprendente disinvoltura fatti e fenomeni di ogni epoca e luogo. Un po' di fantasia e una certa intuizione sono alla base del lavoro di tanti « esperti » che,





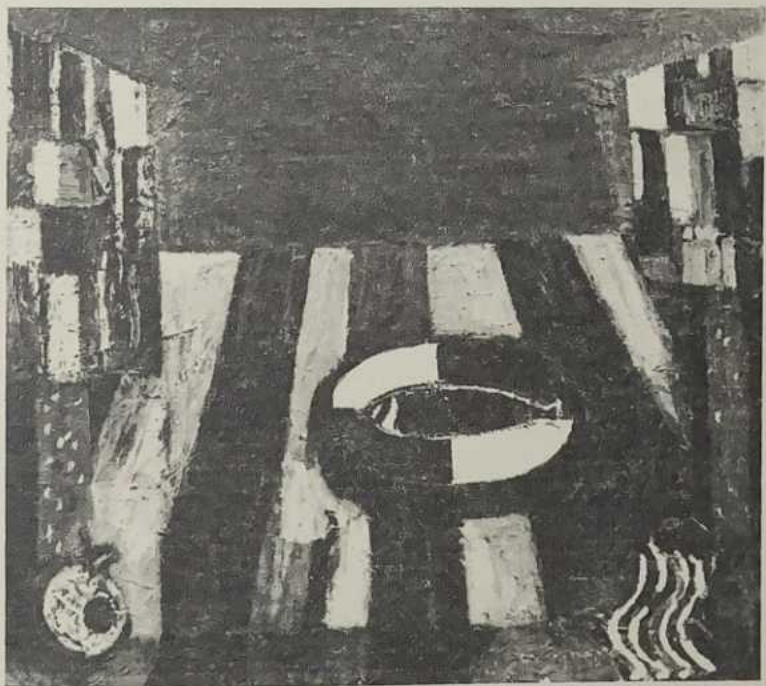
Soffici

senza tirocinio di sorta e con assoluta sicumera, diagnosticano tutto... anche quel che non conoscono o non hanno mai visto. Abbiamo così di riflesso mercanti improvvisati che, nel giro di qualche stagione, pretendono di sapere tutto sugli artisti di ieri e i movimenti di oggi, quando è notorio che soltanto un'acuta sensibilità ed una lunga pratica aiutano a supplire deficienze d'ordine culturale.

La questione si complica, allorché si vogliono approfondire ragioni di mercato tipiche di altri paesi d'Europa.

Si assiste così al fenomeno di artisti quotatissimi in Italia che non hanno invece alcuna presa in Francia o in Germania, in Inghilterra o negli Stati Uniti; e all'opposto pittori pubblicizzati al massimo sul mercato internazionale che lasciano del tutto indifferenti i nostri collezionisti.

I motivi di tale divario vanno ricercati innanzitutto nel fatto che sino al 1950 i francesi hanno saputo svolgere un'ac-

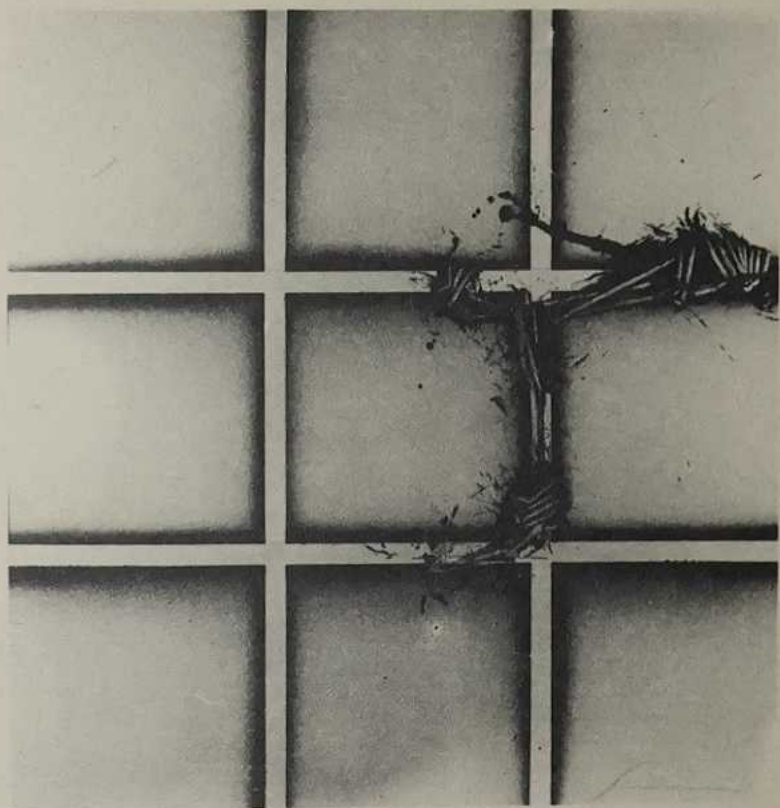




Vaccari

corta politica, coagulando tutte le forze migliori dell'arte contemporanea attorno a quella che genericamente tuttora viene chiamata la « scuola di Parigi ». Una strana scuola, ove in verità si è riusciti artificiosamente a far entrare tutti, tedeschi, italiani, inglesi, belgi, emigrati russi, nell'intento di dimostrare che la « Rinascenza dell'arte moderna », nata dall'impressionismo, aveva finito per inglobare non soltanto tutte le ricerche dei « fauves » e dei cubisti, ma anche tante altre contrastanti personalità (da Modigliani a De Chirico a Chagall), le cui « radici originarie » affondano in ben altri territori culturali.

Ciò giustifica l'opposizione, quasi sorda, che i mercanti (e i critici) hanno per oltre mezzo secolo svolto nei riguardi del futurismo italiano, nei cui confronti si è adottata sistematicamente la tattica dell'occultamento e del misconoscimento. L'eccezione per Severini, che soggiornò lungamente in Francia, ci convince che l'appunto che ben altro sarebbe stato l'atteggiamento dei francesi, qualora avessero avuto a



Scannavino

disposizione un congruo numero di opere di Balla o Boccioni.

Bisogna comunque dar atto ai collezionisti parigini di aver capito come solo una politica di rigido monopolio fosse alla base della creazione di un vero e proprio mercato d'arte. Si comprende così facilmente come le alte quotazioni via via registrate da Matisse o Braque, Picasso o Bonnard siano il frutto di una sottile operazione di qualche mercante che ha avuto in esclusiva tutta la produzione di tali artisti. E il « trust » continua per il vecchio Chagall e il più giovane Buffet.

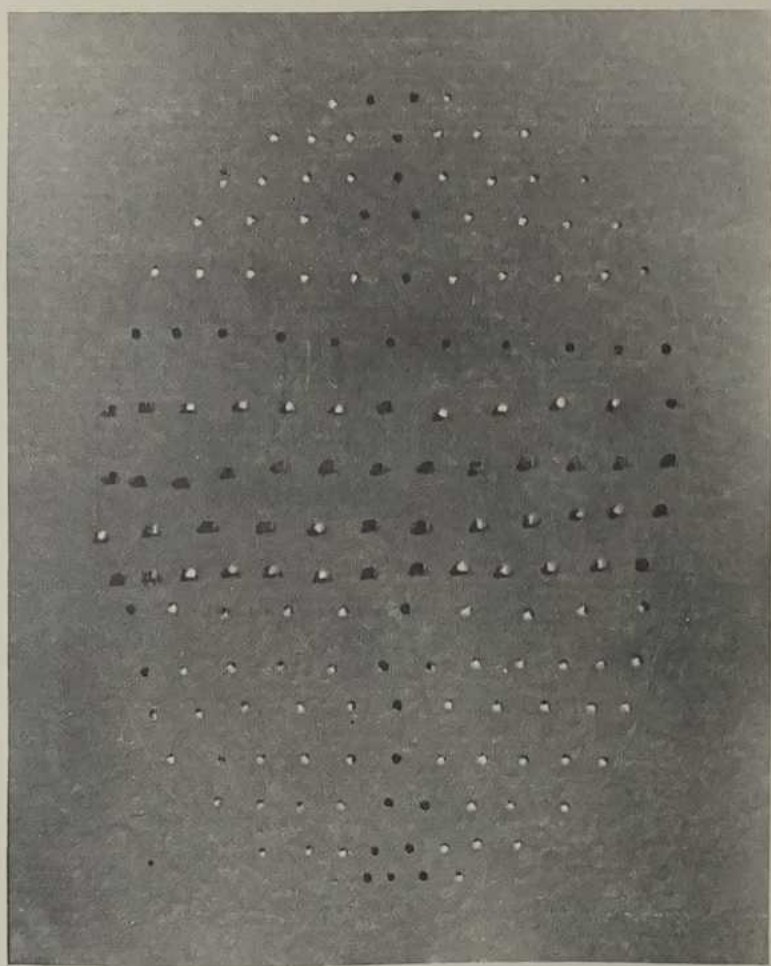
L'eterno machiavellismo degli italiani, che tuttora con superficiale senso amministrativo e suggestionati dal presti- 159



Gentilini

gio di un momento, non esitano un istante a lasciare il tradizionale mercante, per affidarsi a molteplici mani, impedisce alla nostra pittura di trovare all'estero nuovi e sicuri sbocchi.

160 Qualche recente caso isolato non fa storia (Morandi, Ma-



Fontana

rini, Campigli, Manzù, Fazzini ecc.), e molto spesso si inquadra nel tatticismo dello stesso mercato internazionale che, oltre a dimostrare negli anni settanta di non chiudersi in rigidi schemi, ha la possibilità, con una serie di interscambi, di aprirsi gradualmente la strada nel nostro paese. Si giustificano allora « certe presenze improvvise » nelle aste straniere di pit- 161

tori dell'ultima avanguardia, da Fontana ad Adami, da Dova a Manzoni.

Le intese che da alcuni anni vanno promuovendo gallerie di Roma, Milano e Torino, consorziandosi o stabilendo rapporti e filiali in altri centri, vogliono da una parte contribuire al rilancio dei nostri artisti anche oltre i confini nazionali, e dall'altra sanare tante situazioni contraddittorie, per cui ciò che in un luogo si vende a cento in un altro si cede a cinquanta. Ma è chiaro che se i diretti interessati, cioè gli artisti, specialmente giovani, continueranno a sottrarsi indisciplinatamente ai « richiami all'ordine », per vendere sottobanco la loro merce a dispetto dei mercanti che li reclamizzano, non c'è molto da sperare sulle prospettive del mercato italiano. Non si uscirà mai dal provincialismo, ed ogni cifra sarà sempre approssimativa.

Sarà allora arduo controbattere l'altrui concorrenza, in particolare quella che ormai si affaccia prepotentemente grazie all'intervento massiccio del capitale americano. Il quale sta dando vita anche nel campo dell'arte a delle vere e proprie società « multinazionali », che tutto accaparrano: vecchio e nuovo, artisti già storicizzati e altri da « propagandare », figurativo e astratto, informali e sperimentalisti, avanguardia russa e futurismo italiano, anche dell'ultima ondata. E fra tanti acquisti non si disdegnano altresì le testimonianze del « liberty europeo » e addirittura del « realismo staliniano », sia per offrire ai propri collezionisti « documenti di costume » sia per trovare antecedenti storici all'ultima moda dell'« iper-realismo » fotografico. E' un modo ironico per « épater le bourgeois », ma anche per riaccostare il pubblico al gusto del quadro simbolico o veristico, elaborato artigianalmente, e via via abituarlo all'apprezzamento di immagini realizzate con il concorso di tecniche avanzate.

Ci troviamo dinanzi ad una manovra a largo raggio che mira non solo a fare di New York (e di altre città vitali del Nord America) il centro propulsore di tutta l'arte moderna, ma addirittura a costituire una vera indiscussa « borsa » dei
162 valori artistici, in grado di offrire sicuri orientamenti a li-

vello internazionale. L'obiettivo dell'espansione all'interno del mercato americano si rifletterà nella ristrutturazione di quello europeo e simultaneamente nell'aggancio di nuovi collezionisti che si vanno formando in Giappone e fra i ricchi petrolieri dei paesi medio-orientali.

Di fatto si vuole convincere il pubblico che oggi è possibile investire in opere d'arte alla stessa stregua che nei vari settori dell'attività finanziario-industriale, con il vantaggio di godere per un certo periodo il possesso di un oggetto piacevole. L'utile si può ricavare, vendendo i vecchi quadri e acquistandone nuovi, tramite l'assistenza di un mercante di fiducia che, come un agente di borsa, via via ci rende edotti al momento opportuno delle variazioni in corso. E' ovvio che per soddisfare richieste sempre più vaste occorre stimolare i pittori ad una maggiore produzione. Da ciò i contratti in esclusività che si vanno stabilendo un po' dovunque, tra americani ed europei, in modo che le « molteplici catene di montaggio », pur apparendo differenziate nelle rispettive sedi nazionali, funzionino regolarmente dietro la guida di un'unica centrale direttiva. La « produzione di serie » è così mascherata nelle configurazioni secondarie, ma caratteristiche di ogni paese, al fine anche di una più efficace « presa » nelle situazioni locali.

Nell'ambito di un tale programma, è stato naturale per gli americani voltare le spalle all'anonimato dell'ultimo astrattismo e dell'optical-art, e, dietro le novità ieri della pop-art, oggi dell'iper-realismo, assecondare il ricupero, pur emblematico, della figurazione. Tutto ciò rientra nell'esigenza di « vendere meglio la merce », camuffando la « serie » in un oggetto apparentemente irripetibile. L'immagine è in tal caso più idonea a fugare i dubbi della sospettosa borghesia, ambiziosa di possedere qualcosa di assolutamente originale e che riveli l'importanza di una individualità.

A dispetto del mercato francese che in realtà oggi sopravvive solo sulle glorie delle prime avanguardie, gli americani ormai dettano legge, non solo favorendo le più attuali esperienze, ma soprattutto allargando il raggio d'azione in 163



Muccini

vari paesi, con i quali si allacciano rapporti a differenti livelli, si stringono relazioni con case editrici, si attuano raffinate campagne promozionali. In un simile arco propagandistico, accanto agli esponenti dei vari movimenti affermatasi autonomamente sul terreno americano, trovano posto i quadrati di Max Bill e i buchi di Lucio Fontana, le ripetizioni gestaltiche di Vaserely e il geometrismo raziocinante di Soldati. Ma ovviamente non si trascurano esperienze già storicizzate, dal surrealismo di Magritte o Max Ernst alla metafisica (anche di recente fattura) di Giorgio de Chirico. Giorgio Morandi, pur inquadrato in una autonoma operazione finanziaria (con quotazioni da cento milioni), fungerà in un certo qual modo da battistrada per una ripresa dei valori tipici della figurazione italiana (da Scipione a Mafai, da



Guttuso

Campigli a Bartoli, sino alle ricerche della nuova generazione).

Altri analoghi investimenti sono in atto nei riguardi del cubano-francese Lam e di tutto il gruppo « Cobra », mentre per quanto riguarda il realismo si preferiscono ignorare gli 165

apporti della cultura europea e puntare decisamente, anche per fini polemici o « documentaristici », alle fonti dell'arte sovietica.

Si tratta, come è facile intuire, di un'impresa a largo respiro, destinata a protrarsi nel tempo. Ma l'obiettivo finale è ormai delineato. E come il dollaro, nonostante tutte le battute d'arresto, costituisce il punto di riferimento per le fluttuazioni delle varie monete europee, così il mercato americano vuole profilarsi come un solido ancoraggio per salvarsi da speculazioni avventate.

Il pubblico, se all'inizio resterà scosso da tante occulte manovre, alla fine non potrà che essere affascinato da una così imponente « messa in scena », e si convincerà che in fondo è questa l'unica maniera per frenare i giuochi d'azzardo, attraverso consistenti indicazioni sui valori effettivi dell'opera d'arte. Vivrà di conseguenza con la tranquillità di essere fuori da un « processo inflazionistico », mentre al contrario ne diviene inconsciamente mansueto strumento.

Le modeste gallerie sono ovviamente destinate a scomparire, come i bottegai inghiottiti dalla pressione dei supermercati. Quelle che sopravviveranno si limiteranno ad allestire generiche esposizioni con piccoli margini di guadagni. E saranno il rifugio di tanti pittori che, pur operando in provincia, sono pur sempre animati dall'ambizione di poter esporre nei grandi centri cittadini. Per il resto non potranno che resistere i gruppi consorziati o comunque agenti sotto il controllo della « borsa » americana.

Non ci si dovrà pertanto meravigliare che le quotazioni di tanti pittori pur giudicati validi da una ristretta cerchia di intenditori registreranno cadute o rialzi nel giro di una decina d'anni. Nel giuoco della domanda e dell'offerta incideranno sempre delle forze oscure, quasi invisibili, ma al contrario quanto mai vive, per la potenza economica che la sommuovono.

Esiste tuttavia un'incognita che nessuna finanza internazionale può controllare, in una proiezione a lunga scadenza
166 di un tale sistema organizzativo. E l'incognita sarà pur sem-

pre nell'inspiegabile motivo per cui a distanza di venti-trentacinquanta anni possono avvenire le variazioni più inaspettate o addirittura sparire nell'oblio artisti che pur furono oggetto di alte trattative.

Ci si chiederà allora perché un'opera di Tiepolo costa in proporzione un prezzo quanto mai esiguo rispetto a una pittura di Derain o di Delaunay. Ciò è possibile — e una serie di aste lo confermano — non in ragione della legge della domanda e dell'offerta, ma in virtù di un giuoco speculativo che tende a sopravvalutare il moderno rispetto all'antico, e, di riflesso, artisti di cui è possibile reperire una più vasta produzione in contrasto con altri già minuziosamente catalogati e sottoposti al « setaccio » della storia e della critica. Il pubblico, quando vedrà chiaro in certe aste di Londra o di New York, ove nulla si garantisce, comincerà a capire, lasciandosi suggestionare dal giuoco stesso o per reazione cadendo in uno stato di assoluta indifferenza.

Con il passar del tempo può darsi ci si accorgerà dell'impossibilità di sostenere artificiosamente a prezzi elevatissimi artisti che nella loro vita produssero diecimila o ventimila quadri. Se oggi il problema presenta una spiegazione per un Picasso o uno Chagall, le cui opere ancora sono sotto il controllo di due o tre mercanti, fra cinquanta anni sarà difficile dimostrare che i quindicimila dipinti e i trentamila disegni di Picasso tuttora in circolazione siano tutti validi (e tutti autentici!), o abbiano la stessa « artisticità » di quelli già sistemati nei musei statali o in poche collezioni di alto livello. E sorgeranno dubbi, perplessità, riserve, contestazioni, proprio in virtù del fatto che la quantità è sempre a discapito della qualità. A parte i falsi che in proiezione futura invaderanno il mercato, risultando a volte più belli dei veri, è assurdo pensare che un artista nella sua esistenza possa produrre una così enorme « massa » di opere e giudicarle tutte o in massima parte degne dell'attributo di artistico.

Nonostante tutti gli accorgimenti e le relative garanzie del mercato internazionale, vi sarà sempre qualcuno che comincerà a sospettare come certi quadri siano simili ad un

cerino acceso che tanti individui si passano fra loro, fino a che l'ultimo a riceverlo rimarrà scottato. E quest'« ultimo » è in fondo il borghese che si merita una piccola lezione, poiché i suoi acquisti non furono dettati dal desiderio di circondarsi di cose belle o da un sentito amore della pittura, ma esclusivamente da scopi speculativi: di spendere dieci e di introitare mille.

Con ciò si vuol dire ai collezionisti di essere guardinghi, ma soprattutto di non illudersi che nel campo dell'arte siano rapidamente e sicuramente possibili investimenti favolosi. Tutte le cose valide hanno un loro prezzo, ed è giusto che si paghino per quel che valgono. A nessuno sono stati regalati del resto appartamenti o terreni, titoli azionari o depositi bancari. Ma purtroppo quanti si sono arricchiti in questo campo, pensano di continuare a farlo nel campo dell'arte.

Il « valore » intrinseco della pittura è qualcosa che non si potrà mai obiettivamente determinare come invece si fa nel caso delle proprietà immobiliari, dell'oro e dei diamanti.

Per questo a quanti apprezzano veramente la pittura, il nostro suggerimento è di scegliere personalmente solo quelle opere — e soltanto quelle — in cui si crede fermamente. Almeno si avrà la soddisfazione di possedere qualcosa di cui si è convinti, indipendentemente dagli altri giudizi e al di là delle quotazioni mercantili varianti di stagione in stagione.

In caso contrario, se proprio si vuole correre l'alea dell'avventura, si agisca come per determinate malattie, quando si va dagli specialisti per non ingoiare avventatamente medicine troppo dannose per il proprio fisico.

Lasciarsi consigliare seriamente da un critico o da un mercante di fiducia non vuol dire farsi convincere, ma almeno esaminare l'eventualità di un acquisto con un minimo di cognizione di causa. Per il resto è meglio occuparsi di altre cose e non agire di propria testa. C'è il rischio di rompersela al primo crocevia.

Franco Miele

Dall'Afghanistan
(passando per il Messico)

una poesia
di

OCTAVIO PAZ

SHARY TEPÈ

... gli unni bianchi
invadono ancora e non
solo la nostra mente ...

Pul-I-Khmuri, Afganistan, qui Octavio Paz scrisse questa poesia, ispirata ai rapporti tra la storia degli unni bianchi, che invasero questa parte del mondo verso il V secolo dopo Cristo (e distrussero la civiltà buddista-indo-greco-persiana), e altre invasioni e stragi e morte smisurata dei nostri giorni.

SHARY TAPÈ

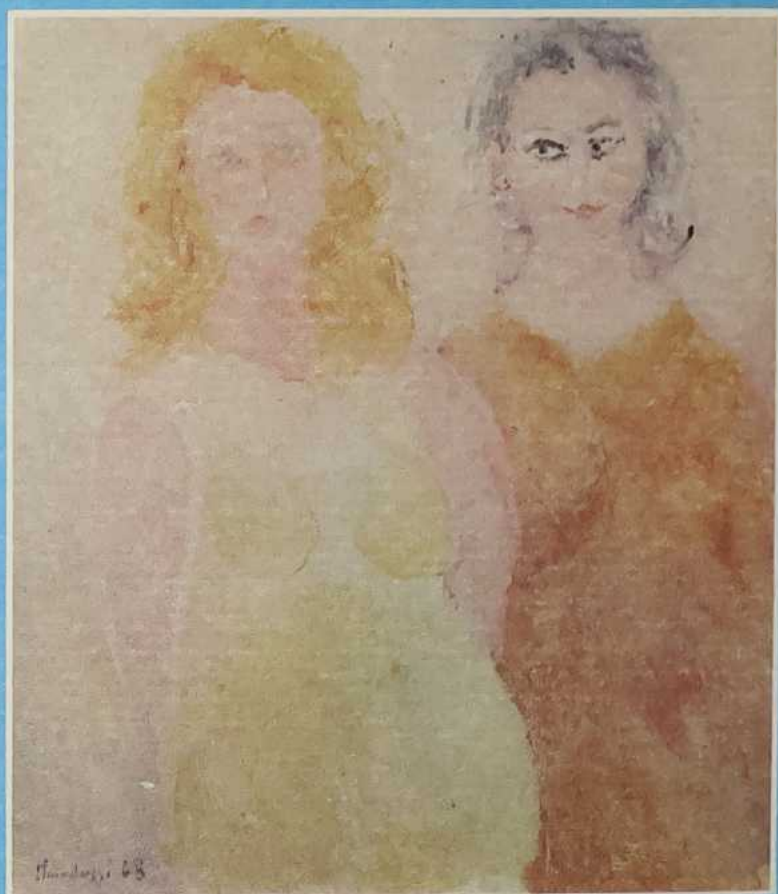
Come un leonessa inseguita
e dello stesso iroso colore
il pelame,
 la famelica collina.

Su quei fianchi, disseminati
in un ordine indecifrabile,
pietre senza colore, piccole montagne.

Il cimitero degli unni bianchi
e a volte
 rapido e azzurro
un aleggiare,

 unico lusso in tanta morte.

(traduzione di g. t.)



CARTE SCOPERTE

Le stagioni perdute di Amaduzzi

Aldo Amaduzzi esordì alcuni anni fa con una serie di composizioni e nature morte che testimoniavano un non comune impegno pittorico. Un impegno spontaneo, privo di retorica, rivolto ad una chiarezza essenziale. Si avvertivano qua e là suggestioni e predilezioni post-impressioniste. Ma ogni vocazione ha le sue ipotesi, i suoi amori.

Non ci rammaricheremo perciò quando Amaduzzi, nei suoi pastosi ocri, ancora ci ricorda certe rarefatte atmosfere di un Semeghini, di un Soffici, di un Rosai, reinventate in un clima più denso, meditato. Tecnica a parte, un incontro proficuo: la vivacità e il taglio degli autoritratti, la cromatica intensità delle opere esposte alla sua ultima personale romana (1973) confermano la validità di una ricerca maturata, definita. A suo modo e nel suo mondo ricco di riflessi crepuscolari, Amaduzzi ci porge una sommersa verità che ci riscatta dalle copiose tendenze neofigurative che ci assediano da più parti. Di fronte alla pittura si è sempre impreparati. In un'epoca che deifica l'arrivismo, l'ambiguità, la delicata discorsività, la proprietà d'un sobrio linguaggio sono qualità, più che apprezzabili, rare.

Uomo, fra l'altro, di complessa formazione culturale, Amaduzzi vi si attiene con rigore umanista, una sensibilità che spesso tiene a freno l'artista. Può sembrare un limite. Ma non lo è. Nel gioco degli equilibri si intuisce una presenza conseguente, ostinata, diretta a consolidare l'esigenza di un rapporto plastico. Rapporto che Amaduzzi esprime con lucida sintesi, risolvendo uno stato d'animo in paesaggio, un'emozione in una natura morta, in una immagine. Una luminosità meridionale, che però non esplode, sempre contenuta — spesso mediata dalla memoria — impregna l'opera del nostro. Un recupero di stagioni che credevamo perdute.

Domenico Javarone

UNA LUCIDA DEMISTIFICAZIONE

di *Michele Salerno*

CONTRO TUTTE LE GERUSALEMMITUDINI

un saggio sulla realtà israeliana e sulle
ideologie sionistica e antisionistica

Yerûsalâym, Salem, Gebuseï, Uru-salem, Gerosòloma, W's'mm, El-kuds: come demistificare la santa città, le fondazioni del dio Salim, o come la vogliate chiamare adesso, la « Gerusalemme terrena »? Demistificarla bisogna, o, meglio, ridemistificarla sempre perché già demistificata è, ci dice Michele Salerno nel titolo del suo libro sottotitolato « **realtà israeliana contro ideologia sionistica ed antisionistica** », pubblicato nei « cultura paperbacks » di Bulzoni editore (solo 800 lire per cento pagine fitte). Ridemistificare cioè sottrarre ancora, all'iniziazione ideologista della falsa coscienza, tutte le « idee » e la loro sistemazione corrente, i luoghi comuni politicistici che « corrono », appunto, lungo le circonvoluzioni collettive dominate da informazioni che riproducono per propagginazione, propagando cioè piantano in giro semi di confusione: un compito difficile e inesauribile, inesaurito anche da

**Eticità
espressiva
di Maria
Palombi**

La eticità sostanziale della pittrice Maria Palombi, giovane artista di indubbio talento e di consistente forza espressiva, si manifesta, a prima vista, nella volontà di risolvere, nell'operazione di trascrizione pittorica

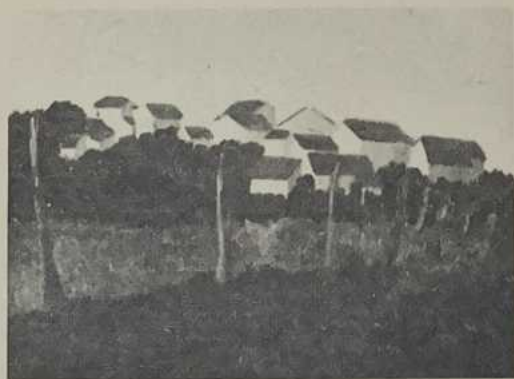


Amaduzzi

questo (aureo dovremmo dire — possiamo?) libretto di un saggista-giornalista-militante che, dalla sua « vista del punto », periodicamente confuta il « punto di vista » quotidiano del « quotidiano ».

174 La lettura di « Gerusalemme demistificata » può essere un vero e pro-

sulla tela, in rigore formale, quanto della propria esperienza della realtà, ella venga strutturando nel profondo. Al dato analitico della percezione — sia esso la poderosa massa di monti o lo scorrere



Palombi, Paesaggio

prio esercizio di autodemistificazione, se chi legge si pone onestamente di fronte ai propri pre-giudizi per farsi un altro post-giudizio che non diventi post-giudiziale. Salerno rivisita persino Cattaneo per rifarsi alla nozione di classe-popolo o « corporazione » fondata su fede religiosa e posizione economica, e non risparmia i richiami ai « sacri testi » marxiani per contrastare ogni formula inerziale. Bisogna rifarsi, certo, alle nozioni di « classe a sé », di « classe dei senza classe », di « sfere extra-capitalistiche: **l'emancipazione del giudaismo, altrimenti**, non verrà mai impostata, a partire dalle radici della « questione ebraica », come una questione del nostro tempo e del nostro lungo futuro di contraddizione. Classe contro classe: il virgolettato « giudaismo » contro il capitalismo (sionistico, anche)! O così, e tutte le energie emergenti collaboreranno, oppure avremo una lunga catastrofica serie di storici pasticci...

Ora, la classe-popolo degli ebrei

d'un letto fluviale o la imperiosa immagine di case campestri come ricordi dell'infanzia — Maria Palombi cerca di dare una consistenza, una misura spaziale, una forma.

E questa forma sarà prima di tutto la forma di una spazialità condensata e massiva, consistente come una sostanza primordiale, una struttura portante al vario estrinsecarsi dei « fenomeni » nell'immagine sulla tela.

Potremmo quasi azzardare che anche le lunghezze temporali (la fase del ricordo, o della contemplazione o del suggerimento) sono espresse, dalla Palombi, in misura di spazio.

La prospettiva dell'immagine, dal profondo meditata alla realtà figurale, si esprime in una accentuata densità cromatica, che la ispessisce e la condensa, in una sintesi che è fortemente emotiva e limpidamente intellettuale al tempo stesso. Il dato affettivo in cui prende corpo, in misura prevalente, l'affabilità, di un condensarsi continuo in immagini del mondo interiore della Palombi, è, prevalentemente, il paesaggio. Infatti, è alle rappresentazioni campestri di assiepati cipressi o folti filari di siepi, interrotti da qualche casa bianca, che

si debbono ascrivere le sue cose migliori.

In tali dipinti, il paesaggio che l'artista descrive, sembra essere il più desertico e quasi arido, pur nella frequenza massiva dei suoi elementi. Una luce, di intensità prevalentemente mentale, lo anima modernamente e l'attraversa, compenetrando le masse plastiche e conferendo ad esse una forza di « pieno », in uno spazio emotivamente già denso. Ridotta la prassi dell'agire pittorico a un concentrato e sintetico « schema » di esperienza visiva, la Palombi, forte di una tecnica analitica sempre più severa e sperimentata, rende la successione, la simultaneità, le differenze, tra i vari stati d'animo del suo sperimentare, mediante un confronto aderente con atmosfere cromatiche, le attenuazioni o le esaltazioni, della sua tavolozza.

Una pittrice, Maria Palombi, che sa affinare l'esperienza della realtà, munita di essenziali strumenti etici, che le impongono, coerentemente ogni giorno, di cercare la soluzione migliore a ciò che è, nel contempo, un problema squisitamente artistico.

Sandra Giannattasio



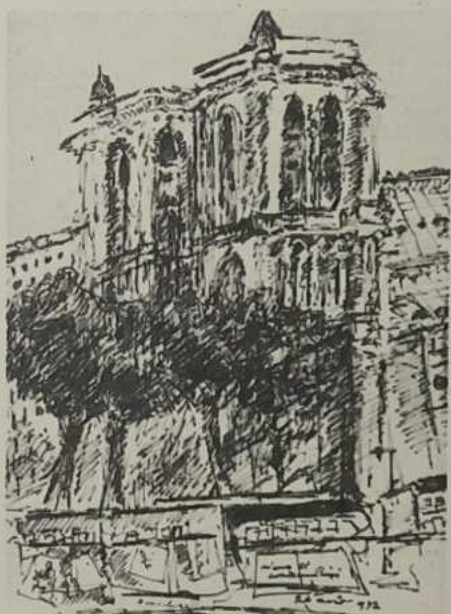
Amaduzzi, Paesaggio pugliese



Amaduzzi, Pino e Aldo



Amaduzzi,
autoritratto



Amaduzzi,
Nôtre Dame



Amaduzzi

Espressività di Dante Ricci

Accanto al difficile travaglio e alle ardite, o alle sconcertanti filosofie dell'arte, c'è come un fiume secolare, possiamo dire millenario, un fiume d'immagini che mirano alla reincarnazione naturalistica del vero. Possa questo fiume scorrere nella più completa indifferenza di tali travagli, o possa lasciar molti spiragli per farci intendere che avverte

si è dissolta. Abbiamo a che fare con una classe di capitalisti pubblici e privati e con classi lavoratrici e masse di piccolo-borghesi: questa è la situazione data oggi, e non si può occultarla con la falsa visione di una lotta di nazione contro nazione o di classi contro nazioni, privilegiando questa o quella classe di questa o di quella nazione o insieme di nazioni, questo o quel capitalismo o paracapitalismo. Purtroppo, come dimostra l'analisi di Salerno, ancora oggi gli equivoci a proposito della natura dello scontro sono molti, anche in campo marxista e paramarxista. Il **panebraismo**, come il **panarabismo** (o, magari, come il vecchio **panslavismo**) è un falso di coscienza. E bisogna lottare contro tutte le **gerusalemmitudini** per affrontare il nodo netto del groviglio e lavorarci su, di punta e taglio. Altrimenti anche questo strano **status** quo guerreggia-



Amaduzzi, Marina invernale



Amaduzzi, Pont S. Michel

to permanentemente si industrializzerà, circondato da un « silenzio di classe » allucinato, e il sionismo riprolifererà, e le autentiche lotte rivoluzionarie verranno annegate nella falsificazione delle lotte capital-nazionalistiche: non si avrà quella lotta comune arabo-ebraica contro l'occupante straniero, i nuovi colonialismi e imperialismi, che è l'unica strada dell'affrancamento di tutti dalla mistificazione ideologico-politica.

e registra le inquietudini che stanno attorno, gli eventi della storia e della cronaca, il fatto certo è che nulla ne ferma il corso e nemmeno lo rallenta. Anche nella pittura più tradizionale a volte si scorgono i problemi più complessi, ma anche là dove non sono visibili, dove non si sono immessi per intercessione diretta dell'artista, è certamente possibile riconoscere il loro segno dai « modi » di procedere.

Possiamo dire dunque che anche in quel filone di artisti che si affidano con fiducia e naturalezza al proprio dono in qualche modo esistono i significati del rapporto tra sé e le cose, tra sé ed il proprio mestiere; non vogliamo tuttavia dire degli artisti « candidi », ma di quelli il cui senso del fare è ben dominato da virtù controllate la cui componente culturale s'intravede sotto l'intento di riprodurre la realtà. Dante è come un esemplare di questo tipo: ha certamente assimilato una quantità di elementi della storia del dipingere, negli aspetti della pittura dei primi decenni più vivi del nostro secolo; la sua vigoria e la sua vocazione però lo inducono ad un rapporto diretto con la natura, a sopraffare gli stessi elementi dei quali si è arricchito per

la sicurezza del mestiere, per la qualità delle scelte, affinché risulti che è lui a tu per tu con ciò che desidera rappresentare.

Disegnatore di spigliate virtuosità, Dante Ricci guarda con concretezza, scansa ogni lirismo, ogni suggestione letteraria, ogni complessità intellettuale e non rinuncia a dire tutto: non vuol confondere la propria « parola » col canto. Una minima notazione coloristica, un segno minimo che possano definire il particolare gli servono a non lasciare nulla di quanto l'occhio ha scoperto, eppure, pur nella personale necessità d'un linguaggio minuto, le cose si pongono tutte nel loro spazio con naturalezza, si uniscono in zone più vaste che si presentano come parti intere e autonome, anche se dentro di esse puoi scorgere la descrizione particolareggiata; vale a dire che un quadro di Ricci si può interpretare anche a larghe zone compositive, mentre il senso dello spazio rende plastiche le forme, crea distanze e lontananze senza artifici.

Disegnatore virtuosissimo, come abbiamo già detto, mentre nella definizione delle sue figure s'attiene ad una serena trasposizione visiva, nel colore s'accende di passione, si rende piuttosto surri-



Ricci

L'appello, inevitabile, è alla classe operaia israeliana che viene rivolto, prima che a ogni altra categoria sociale.

La tesi di Salerno è questa, conclusivamente: la nazione israeliana è, allo stato delle cose, la nazione palestinese, e questa è la forma di Stato più confacente alla lotta per il comunismo, non certo quello dello Stato plurinazionale. Il gruppo etnico arabo deve conquistarsi un suo luogo economico, un suo luogo di produzione, un suo luogo storico materiale primario all'interno dell'unica realtà nazionale oggi esistente sul



Amaduzzi, Paese del Lazio

suolo di Palestina, e così reimpostare su una base profonda la sua partecipazione all'unico modo giusto di condurre la lotta di classe in rapporto alle realtà nazionali dello Cham, del grande crocevia mediorientale.

Certo, è difficile condensare in un breve spazio recensorio l'inesaustiva ricchezza ideologica del saggio di Salerno. Anche perché bisognerebbe discuterne ogni tratto dell'angolazione da molti punti di vista, e forse anche più dall'interno della conflittualità in atto. Se non fosse per la profonda convinzione che nutre anche chi scrive a proposito dell'inscindibilità di prassi e teoria, si sarebbe tentati di dire: tutto giusto in teoria, però tra le realtà createsi in Palestina c'è anche la realtà di una resistenza che « cresce » nell'autocritica complicata dei suoi stessi errori e delle sue matrici ideologizzate e falsificate, e questa realtà propone problemi nuovi che non possono essere risolti solo in termini di teoria. La

scaldato nella ricerca d'un risalto espressivo attraverso la trasfigurazione delle intensità cromatiche, com'è evidente nelle nature morte con le mele, oppure in quelle scegliere napoletane o amalfitane, o in quei boschi di Genazzano dove l'intensità dei bleu, la qualità squillante ma elaborata dei rossi, si uniscono ad altre varietà coloristiche diluite, stemperate affinché il contrasto divenga espressività, approfondimento di una particolare atmosfera che, qualche volta, ha quel tipo di drammaticità che contiene il paesaggio mediterraneo, specialmente nelle regioni del Sud. Nel paesaggio Ricci sembra recepire le sue più intense emozioni pittoriche, più rare negli interni, benché in un quadro, come quello della donna a letto, la vivacità esecutiva e l'intensità coloristiche non rimangono indietro alle più accese riuscite dei soggetti en plein air.

Nei nudi, e più ancora nei volti femminili, Ricci sembra sottostare ad un condizionamento proprio, quasi si potrebbe parlare in chiave psicologica guardando come la scioltezza della pennellata, la vivezza del tratto disegnativo si addomesticano un po' come se il soggetto sopraffaccia un poco la disinvoltura del pittore, lo assog-

getti ad un tipo di emozione in cui la descrizione della cosa è più forte della cosa in sé: evidentemente per la donna, per il nudo femminile, Ricci prova effervescenze che l'inducono ad un proprio ideale che si concreta nella immagine, più che nel costruire l'immagine, nel « dipingerla » come può con più libertà nel paesaggio, negli interni e nella natura morta; ed a questo proposito potremmo anche dare un interessante riferimento indicando quel dipinto con un nudo accanto alla finestra, che contiene anche una sciolta e vivace natura morta di melograni, eseguita con freschezza e trasfigurazione appassionata della colorazione.

E' dunque evidente che Dante Ricci ha esuberanze di temperamento che si traducono felicemente in accorte immagini, intense e concretamente vissute, risolte in un mestiere di qualità superiore; la sua sapienza è di quelle acquistate con fedeltà, ma provenienti da una vocazione, da una naturale disposizione. Nel suo lavoro si intuisce il tirocinio lungo e sofferto degli artisti che sanno quanto occorre « stare sulle cose », si intuisce inoltre la capacità e il lavoro che l'hanno condotto a sapersi rispecchiare negli esempi « classici », il che vuol dire che si

contraddizione storica si risolve anche con la modificazione dei suoi termini con una nuova realtà ancora difficilmente afferrabile con le pinze teoretiche. Chi scrive è stato recentemente in Siria, per girarvi un film « Sulle vie da Damasco » e ha avuto anche la collaborazione di molti autentici fedayin: ha scoperto che questi non erano affatto settari o nazionalistici, ma anzi si interrogavano continuamente sulle aporie dell'impostazione data alla loro « guerra di popolo » per spostarla sul terreno, piuttosto, della « lotta delle classi ». Ma per combattere questa loro con-

Amaduzzi, Sacre Coeur





Amaduzzi, Il giardino degli aranci - Roma

traddizione dall'interno, dimostravano di aver capito la necessità di una lunga ri-presa-di-coscienza storica globale, compresa la riappropriazione di tutti i patrimoni culturali dello Cham, da quelli della vecchia « rivoluzione cristiana » controrivoluzionata a quelli del mussulmanesimo deformato. **Tra il diavolo blu e il diavolo giallo**, insomma (per dirla con Lenin-Ulianin), si trovavano a dover scegliere comunque un diavolo per le corna, naturalmente. E trovavano che non avevano ancora imparato come si fa: il diavolo da scegliere comunque (ma senza preferirlo, ammoniva Ulianin) si scornava contro di loro, e non si sa ancora chi ha la peggio...

Anche in questo poco spazio di segnalazione, dunque, la conclusione provvisoria è questa: bisogna discu-

tratta di un'artista pienamente riuscito nel proprio intento, nella dura contrapposizione tra sè e le cose, tra la realtà e l'arte.

- Guglielmo Petroni

I conflitti oscuri di di Seborga

Dove sta girando Guido Seborga, mio irrequieto amico? Lo incontro poi sparisce, ricompare dopo anni, sempre aggressivo, con



Amaduzzi, Place St. Germain

quel solito cappellaccio sformato, il profilo intenso, gli occhi che percorrono spazi che non tutti riescono a percepire. A Parigi in certe strade meravigliose della nostra giovinezza, in quegli inverni freddi con il cielo color cenere, oppure in primavera lungo le bancherelle della Senna, ci vedevamo per un istante o un'ora fa lo stesso. Forse tutte e due cercavamo il fuoco della vita, come leggo oggi nel suo ultimo libro « Vivere-disvivere ». « La sola consistenza che è nella vita — è l'amore — Amore risolto in molteplicità infinita, crea i maggiori valori... ». Sono passati anni, abbiamo in comune la Ligu-

tere la demistificazione, che è sempre una neo-iniziazione e perciò soggetta a tutti i rischi della neoideologizzazione. Leggere « Gerusalemme demistificata » aiuta, e come, a liberarsi dalle prime misterificazioni di una questione che dovrebb'essere limpidamente impostata, marxianamente, e invece non lo è. Segno che la tenaglia teorica non è più adatta come nel passato, le manca ancora, appunto, la demistificazione. A Michele Salerno il merito di avere coraggiosamente e lucidamente cominciato, affrontando anche la contraddizione delle contraddizioni non risolvibili ideologicamente senza l'intervento di una decisiva prassi. A lui forse, l'impegno di continuare, fino in fondo alla contraddizione (noi, intanto, lo ringraziamo).

Gianni Toti



Seborga, Ideografia

ria. E in una mattina afosa a Milano nel fresco del Castello Sforzesco, scopro le sue sorprendenti ideografie, disegni dal gesto personalissimo e purissimi in armonia cosmica... Legati questi quadri ai suoi romanzi alla sua poesia, personaggi, figurazioni..., forze di natura. « Tu sei inconscia — e attendi la vita » — questo verso nelle sue poesie d'oggi, i conflitti vivi e oscuri.

Milena Milani

— Maria Teresa Fasciani —

APOCALITTICI ECTOPLASMI

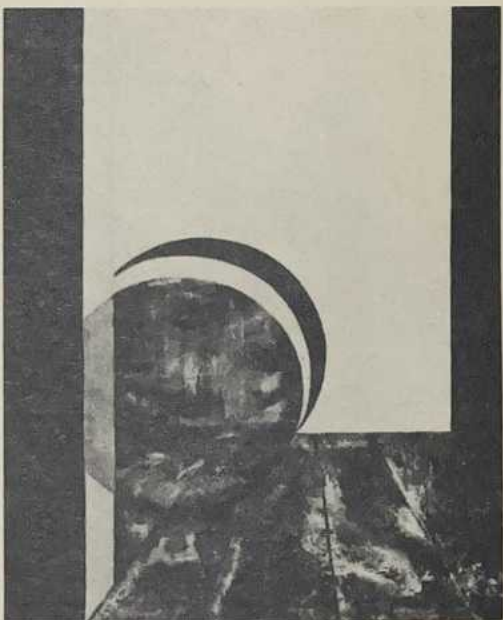
— di *Italo Faldi* —

Le radici della pittura di Maria Teresa Fasciani affondano nella Roma lacera ma vitalissima dell'immediato dopoguerra. Allora la pittrice fece le sue prime esperienze sui fatti maggiori dell'arte della prima metà del nostro secolo che la giovanissima età e l'autarchia culturale del fascismo le avevano prima vietato. Fra

Il saluto di Zavattini ai Romanai

Questi naïfs! Appartati come le viole mammole per secoli, ora entrano nella mischia permettendosi nientemeno che di autogestirsi. L'autogestione dicono sia il cavallo di Troia portato dentro le mura della società dominante. I « ribelli » della Torre dei Conti, cinque come le dita della mano, dove ciascun dito ha una propria forma e funzione ma nell'insieme sono la mano, mané techel fares, contribuiscono a intaccare la trama di una organizzazione economica che, senza mezzi termini, è, anche per quanto riguarda l'arte, mostruosa, quanto mai di classe, e per vie traverse repressiva. Ben vengano dunque le iniziative che favoriscono altri e più ampi modi di diffusione del quadro, oggi complice del restaurato abisso tra vita e arte.

Ma nuove organizzazioni di consumo sarebbero alla fine di assai relativa importanza senza il germe di nuovi contenuti. Il nesso tra creazione e fruizione diventa e deve diventare sempre più stretto, non solo per



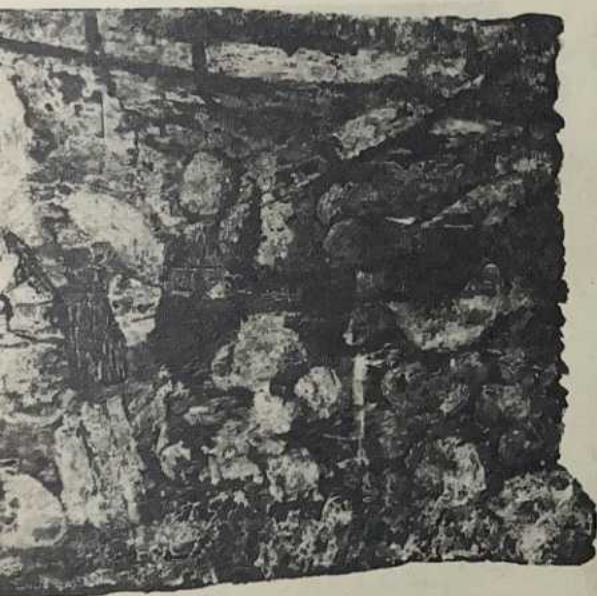
Fasciani, Composizione

tanta ricchezza di stimoli, il suo temperamento inquieto, triste talvolta fino alla disperazione, le fece prediligere i pittori del primo espressionismo tedesco come unica alternativa ad una condizione di chiusura e di alienazione culturale.

Si trattava, inconsapevolmente, di un nuovo « Die Brücke » rivissuto nella temperie del neoespressionismo romano di quegli anni, come ricorda chi ha visitato nel 1956 la personale della Fasciani alla Galleria « La Marguttiana » di Roma. Cambiati i tempi, i fatti e gli umori, incominciò per la Fasciani un lungo periodo di revisione delle sue posizioni iniziali, un ripensamento, un confronto con la condizione esistenziale della



Fasciani, Materia e movimento



Fasciani, Metamorfosi

consumare diversamente ma per trasformare il prodotto stesso appunto attraverso diverse destinazioni di consumo.

Nel caso dei naïfs, la loro « ingenuità » è sempre stata ingenuamente al servizio di un mondo immobile, si sa, di un mondo che sarebbe non da rinnovare ma da sognare e risognare in un suo passato presepio di cui « le autorità » ci garantirebbero il ritorno. Vedrete che a poco a poco i naïfs saranno in testa alla denuncia di quello che non va, con la spietata imprevedibile sincerità degli ingenui. Ciao Amelia, Graziolina, Maria, Marinka, Alfredo.

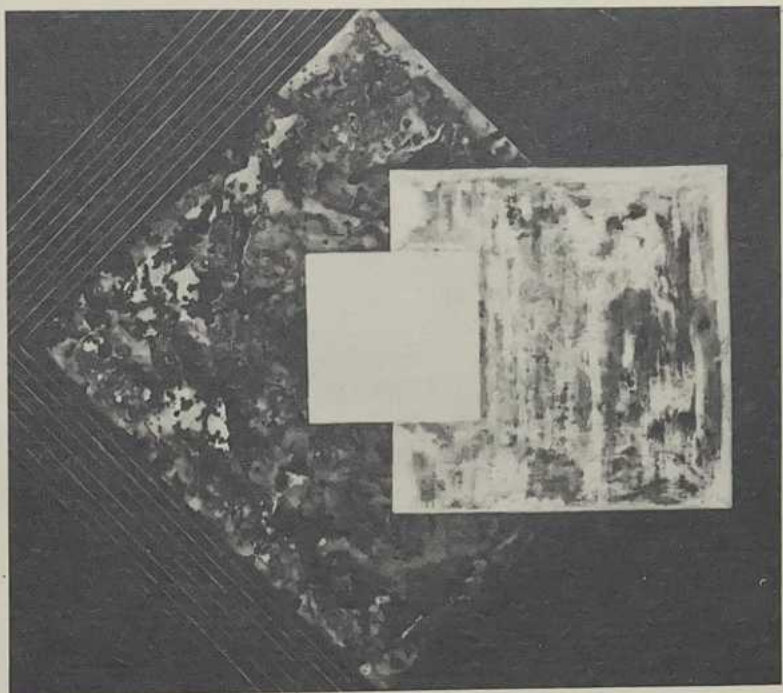
Cesare Zavattini

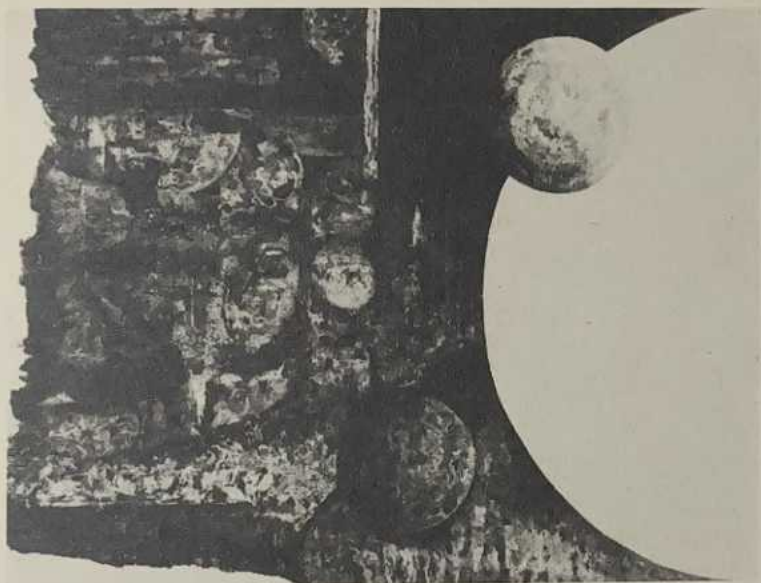
Poesie di
Carlo Villa

Queste recenti poesie di Carlo Villa (Gorba, ediz. Geiger, Torino 1973, pp. 68, L. 2.000) introdotte da Luciano De Maria, nascono all'evidente insegna di una concitazione insieme (e non a caso) surrealistico-psicanalitica, una agitata preoccupa-



Fasciani, Spari





Fasciani,

pittura, che approdò infine intorno al 1968 a un informale che tuttavia conserva ricordi di una figuratività remota più adombrata che rappresentata, relizzata spesso in opere di grandi dimensioni, eseguite con la tecnica tradizionale dell'olio su tela prevalentemente in monocromo su tutte le sfumature del viola o del grigio, dove vaghe forme ectoplasmiche, ameboidi danno il senso di un mondo in formazione o di vedute siderali. Un risultato fermo, una presenza certa, anche se discreta e appartata nel confuso paesaggio della pittura di oggi. Di questa fase felice della creatività della pittrice è stato reso conto in una mostra antologica di venti dipinti dal 1969 al 1973 tenutasi presso il « Delta International

zione, insieme, di mostrare e di celare le cose e se stesso mediante le parole e ancor più mediante i silenzi, le spezzature inconsulte, « sbagliate », del verso, mediante un andamento che è nello stesso tempo diaristico e allegorico, di uno e di tutti, e che si può chiamare, col titolo stesso di una di queste poesie, un « sentimento matematico », ossia una unione carnale con gli oggetti, ma mostrando al contempo, di questa unione, la gratuità la casualità assurdamamente matematica scientifica fredda impassibile. « Nell'allineamento fingo di scegliere, / e con una profonda

mossa del cucchiaino /
 mi limito a prendere la
 prima porzione in un
 gesto ontologico; //
 nello smercio inserisco
 il coltello, / e la fetta
 si flette sulla sponda
 del piatto, / secondo le
 migliori tecniche / sca-
 vatrici del ciclo, e ciò
 che si paga // è lo
 spettacolo del viaggio
 smentito / da un passo
 all'interno del movi-
 mento, se il paesaggio
 scivola lungo i vetri /
 di un mondo accessorio
 d'immobilità-trasporta-
 ta-Cook // tra le più
 confortevoli » (Immobili-
 tà trasportata).

In questa antagonistica
 straziata « collabora-
 zione con le cose »,
 in questa « caccia »
 (« C'era una volta la
 caccia, / e tra le scia-
 bole la beltà // di una
 terra, / sì come un
 ragno / che ondeggia-
 se la sua veloce sicu-
 rezza // per tutti quan-
 ti gli anni, / e le do-
 meniche a vedere i pe-
 sci rotondi // coi den-
 ti fitti, / fossero stati
 puma // che raggiunga
 la luna, in un balzo /
 ne avessero invaso i
 suoi viali // in due
 buchi / consistendo
 tutto il mare »), acca-
 de che si inseriscano
 poi, non a caso, mol-
 teplici figure simboli-
 co-reali, forme immagi-
 nate-vedute, recuperi
 umani più che corposi
 sognati o intravisti o
 dipinti come per terro-
 re e ansia di presenze
 più concrete. Una ope-
 razione che mi ricorda
 molto da vicino, per

Art Center » di Roma nel marzo
 1973.

Le opere presentate dalla Fasciani
 nella recente esposizione monografi-
 ca in Arpino (nell'occasione delle ce-
 lebrazioni in onore del « Cavalier di
 Arpino ») nell'agosto del 1973 segna-
 no l'inizio di un nuovo orientamento
 di cui è ancora difficile prevedere
 gli esiti pur nella validità delle rea-
 lizzazioni.

Le rarefatte forme monocrome dei
 paesaggi spaziali o ectoplasmici dei
 quadri precedenti si caricano di una
 nuova sostanza di colore in una sor-
 ta di violenza espressiva che allude
 a drammatici eventi. Un senso della
 crudeltà della condizione umana che
 sente di viscere, di sangue, di disgre-
 gazione corporea. E al tempo stesso
 una apertura verso il futuro dell'in-
 formale che, consapevole di se stes-
 so, è tuttavia in posizione di conte-
 stazione, si pone come drammatica
 volontà di sopravvivenza nella immi-
 nente apocalisse, che per la Fasciani
 sarà ancora una ulteriore, ma non ul-
 tima, esperienza conoscitiva.

Italo Faldi

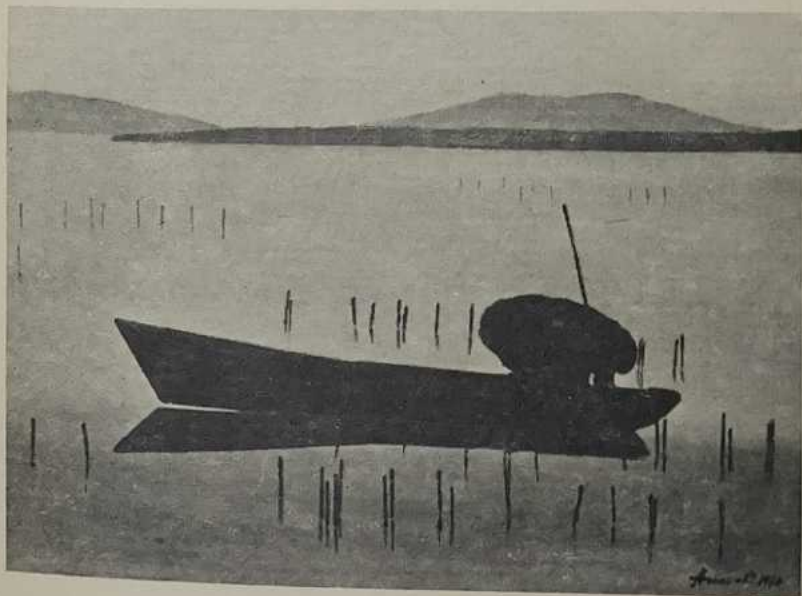
NOVELLI

Solitudini e attese

Quando conobbi, qualche mese fa, Aldo Novelli guardai alla sua pittura con una certa dose di indifferenza dettata più dalla noia di trovarmi a

certi versi, l'ultima poesia di Giorgio Barberi Squarotti. Si legga: « Per indulgenza verso i feriti, i febbricitanti, / i bambini, a quanto sembra importantissimi, / verso i fatti di casa, e con tre tipi di formaggio, / sale la figlia esibita nuda // tra il quinto e il sesto sonno... ». Ecco: questa presenza insistita ossessionante — amoroso - impaurita — dei bambini la si ritrova latente per tutto il libro: non bisogna infatti dimenticare che Carlo Villa ha pubblicato, tempo fa, un importante volume (« Il figlio assurdo ») dedicato alla non-assisten-

Novelli, La pesca





Novelli, Pescatori sul molo

za dei minori in Italia. Di questo suo umano-politico-psicologico interesse, è prova, ad esempio, un testo come *Tartaruga* esemplare: « Credo nell'esistenza di bimbi-tartarughe / in viaggio in una nave-madre, o scampati, / ma seriamente danneggiatisi durante la peregrinazione, e ho sempre cercato questi bambini / mancanti, sopravvissuti e deturpati, siccome: / con un occhio solo, zoppi o senza braccia // certo che devono nascondersi: veri e propri / escrementi-bambini allo zenit, / circa l'inferno di questo corpo materno // di tartaruga esemplare che il spin-

un'ennesima mostra di pittura che dalla qualità delle sue opere che in quella mediocre collettiva si facevano altrimenti notare. Senonché a un certo momento, dopo aver girovagato per la sala intrattenuta da varie conoscenze, mi sedetti stanca su una poltroncina e il caso volle che fosse un po' lontana ma di fronte ai quadri di Novelli e così tra il fumo della sigaretta e la pace ritrovata potei osservare senza interferenze verbali quella pittura. Il risultato fu che quando mi alzai cercai il pittore e lo pregai, desiderando comprare un suo quadro, che mi desse la possibilità di sceglierlo con calma. Invitai quindi Novelli a portare alcuni quadri in casa mia e qui, nello studio, appoggiati in terra contro la parete per vari



Novelli, Nudo

giorni li ho guardati esaminandoli anche freddamente, ma contro ogni volontà di indulgenza, mi accorgevo che via via che i giorni passavano quel segno pittorico invadeva la mia stanza di poesia. Era il discorso coerente

ge fuori, una volta ultimati, e che nel farlo li ferisce, a causa delle terribili condizioni colà esistenti». Ecco allora l'infanzia (propria prima che altrui),

la madre la donna (« molto pallida, in prigione condannata alla ghigliottina »). Ecco « una femminilità assegnataci / insieme agli indistruttibili beni di cucina ». Ecco — finalmente rivelata — l'impotenza di essere maschio, anzi la non-speranza di esserlo. Ed è qui, forse, che poi si racchiude tutto il senso (e il solo) di questa poesia: nella sua tristezza moralistica che contrasta con la propria realtà biologico-psicanalitica. Ecco il divorare, ecco i cibi come amore e come assassinio. Ecco la coscienza di un oltraggio contro creature e cose (« sul punto di morire per causa mia »): « e vado in tram / con gli occhi chiusi, per impedirmi / di apprendere che il mondo // è in stato di caos, data la mia ingordigia, / e tiranneggiadomi: « come ho potuto! », // ossia esattamente milioni di bambini vivi, / causarne la morte deliberatamente, // continuando a mangiarne solo io... ». Coscienza di questa consumazione misterica e orrenda, di questo sacrificio cruento e amoroso, nel quale si compie questo segmento della parabola espressiva di Carlo Villa.

di una solitudine che a differenza di quella di Viani — il primo aggancio culturale che la pittura di Aldo Novelli evoca — non fagocita se stessa non fa violenza a sé e agli altri ma si estrinseca nell'ossessiva concentrazione di mete che sono al di là del nulla.

Questo dicono i suoi pescatori in attesa sui moli gelidi, siano essi quello di Fiumicino o di Porto Santo Stefano — in un itinerario tirrenico così mitico consapevolmente o no per le nostre genti. Pescatori che sono insieme per essere soli, la cui solitudine perciò viene rimandata come per un gioco di specchi e di rifrazione, quella di ognuno su tutti e quella di tutti su ognuno.

La solitudine: un tema affascinante ma anche pericoloso se a soccorrerlo per non farlo rovinare nel romanticismo non ci sia una virile fievolezza di sé. E a me sembra che Novelli abbia evitato in tanto mare lo scoglio pericoloso del ripiegamento dolciastro e vagamente fuori di moda del « romantico ». I suoi uomini sono lì tutti o quasi tutti di spalle curvi con le mani in tasca o come nel bellissimo quadro del pescatore di anguille chino che sembra trarre con le sue mani non un pesce per il quale si è mosso di primo mattino ma per trarre per tutti noi il mistero del mare e della vita.

Silvana Giorgetti

Un racconto dall'altra Spagna

EL CALLEJON

di Antonio NUNEZ

Al maestro Francisco Ayala
Mamelo,

quando entra il mese di ottobre e, come succede anche quest'anno, l'estate si attarda nel bruno terso dei corpi, mi torna, Mamelo, il tuo dolce ricordo, il tuo sguardo bianco dall'unico significato e le tue pesanti gambe che si trascinano per un vicolo tra i frutteti. Il tuo ricordo mi torna, è inutile negarlo, col cambiamento delle stagioni, quando si altera il fluire del sangue e lo sguardo percorre le forme degli esseri col segreto riassaporare del piacere soddisfatto. E' così che tutto cominciò quel pomeriggio, su un angolo equivoco della Puerta del Sol, tra la libreria di Fernando Fe e la via Montero. In quell'ora di confine con la notte, il cielo illuminava un bel crepuscolo violaceo velato dai mille vapori di questa città oppressa, ed io aspettavo in quella tesa benché indifferente attesa che tu non conoscesti, che un'altra persona, un altro corpo, si fermasse vicino al mio: non ebbi fortuna davanti alla vetrina di Fernando Fe, e la ebbi invece nel variopinto vespaio del photomaton — photomaton, la vostra foto in set-

Schedario d'arte

Un prezioso volumetto edito dalla Mondadori (pagg. 380, L. 900) sulla storia dell'«Avventura Dada» 1916-1922, di Georges Hugnet, si presenta di grande utilità allo studioso e all'amatore, soprattutto per una ricca antologia di testi dei principali

protagonisti del Dada, da Hans Arp e Marcel Duchamp, da Kurt Schwitters a Tristan Tzara, fino ai personaggi meno noti al grosso pubblico, ma i cui testi e atteggiamenti hanno contribuito in misura notevole all'affermarsi del movimento, come Marcel Janco o Hugo Ball, di cui sono riprodotti i versi nella originale veste tipografica. Anche l'acuto saggio dello Hugnet puntualizza felicemente alcune idee attuali sul movimento che ha avuto di recente un'attissima ripresa, come quando scrive: «Dada ha tentato non tanto di distruggere l'arte e la letteratura, quanto l'idea che se ne aveva».

* * *

Più ancor impegnativa la presentazione dell'attualissimo volume, dopo la recente scomparsa del Maestro, su Pablo Picasso («Conoscere Picasso», pagg. 270, L. 8500, Mondadori ed.) riccamente illustrato e quasi tutto a colori, curato da Domenico Porzio — un giornalista noto, che ne ha tracciato il profilo umano e le avventure di vita — e da Marco Valsecchi, un critico che ha fornito il volume, tra l'altro, di una interessante documentazione di scritti-testimonianze sul grande spagnolo, di quasi tutti amici-artisti, da Raphael Alberti a An-

te minuti — sulla stessa porta del bar Flor. Dopo, e fino a questo momento nel Commissariato, venne la perlustrazione delle strade — da parte mia piena di inquietudine, con bruschi soprassalti per l'irrealizzabile e le meravigliose e pletoriche certezze dell'impossibile — la perlustrazione, dicevo, con questo figlio di buona madre che si è bevuto i mei quarti di pesetas in cambio della concessione di una mano sotto il tavolo che, non perché furtiva e apparentemente timorosa, allontanava il mio desiderio, ma al contrario lo esacerbava. Quando Mario — così mi disse di chiamarsi — ebbe saziata tutta la sete del mondo — mi disse che era delle Canarie e che era senza quattrini perché la famiglia, per non so quale pasticcio, non gli aveva mandato il solito assegno mensile — mi disse di scusarlo che andava al water ed io, che immaginavo già quello che il ruffiano andava cercando, lo seguii fino al water. Gli dissi, credimi quasi implorandolo: «Dai, andiamo, Mario» o qualcosa di simile, desiderando essere dolcemente persuasivo come lo eri tu, Mamelò, e sì che non ne avevi nessuna necessità. «Se' matto», disse, tentando di scostare bruscamente la mia mano. Lo picchiai con furia sulla faccia (chi lo avrebbe detto qualche minuto prima!), e la sua testa batté contro le bianche maioliche della parete del water. Quando in ginocchio cadde in terra semincosciente, qualcuno aprì la porta e domandò allarmato: «Che succede?». Volevo scap-

pare, ma Mario reagì e mi immobilizzò le gambe mentre l'altro, un uomo corpulento e ben vestito, ostruiva il vano della porta. Poco dopo ci portavano al Commissariato, da dove scomparve l'uomo vestito il quale, in realtà, non aveva visto niente. Furo-no le grida isteriche di Mario — come quella di una virtuosa donzella che fosse stata assalita da un Sata-na lascivo — che ci portarono in quella situazione — molto increscio-sa, come tu non puoi sapere, nella nostra società — e tuttavia ho Ma-rio qui, al mio fianco, seduto su una panca di legno disposta ad un lato della scrivania dove si sta annoian-do un dattilografo e, posso giurarte-lo, non sento verso di lui il minimo sentimento di antipatia né tanto me-no di odio; sono anche pienamente convinto che Mario nel bar ha insce-nato una commedia senza senso; in poche parole, che i suoi occhi gran-di e neri, espressivi e dominatori, e quella zazzera ribelle che gli cade sulla fronte pallida, gli servono per scopi che difficilmente potrebbero passare per leciti dal punto di vista della morale degli altri. E allora, a che pro i suoi timori e le sue grida? Così torno sempre — specie quando la ricerca finisce male, ciò che suc-cede di frequente — a ricordarmi della relazione che ci univa: le sco-perte dei sensi che tu mi illuminasti — dolci o crudeli secondo una pres-sione, un alitare, forse un sordo ran-tolo della tua gola — e quella tua dolce mansuetudine verso di me, verso di noi perché all'ora del cre-

dré Breton, da Jean Cocteau a Ilya Erhen-burg. E' premessa al li-bro una presentazione di Renato Guttuso, che definisce Picasso come il « generatore di una serie di energie, di idee, di possibilità alle quali tutta la nostra epoca ha attinto e at-tinge ». Il « superuomo della pittura » esce da quest'ampia e umanis-sima rievocazione plu-rima, come una figura portata a livello di una comprensione universa-le, al di là di una re-cezione specialistica della sua opera, lui che, come nessun arti-sta, « conobbe vivente, un gloria così estesa e conclamata ».

Sempre della Nuova Italia, ed ancora nella veste elegante dei libri da tavolo, un volume in grande formato che illustra, a cura di Ro-berto Salvini, i dise-gni in fac-simile di Al-brecht Dürer (tav. 60 a colori, L. 32.000). « Studiare i disegni di Albrecht Dürer — scri-ve lo studioso fiorenti-no — non significa sol-tanto aprirsi una via per penetrare nell'offi-cina della sua fantasia, cogliere intuizioni for-mali poi abbandonate o diversamente svolte, seguire in alcuni casi il concretarsi del fan-tasma poetico... — Pol-ché Dürer, come già Erasmo annotava, at-tinge ad una sublime espressione di se stes-

so attraverso il disegno, studiare queste sue infinite espressioni grafiche (ce ne sono conservate più di mille) significa analizzare con lo strumento più adatto, il linguaggio (come mezzo tecnico e conoscitivo) del grande artista tedesco della Rinascenza. « Come Leonardo da Vinci — scrive Salvini — Dürer pensa graficamente. Il disegno è per lui, come per Leonardo, uno strumento d'indagine, anche se nei due artisti è diversamente orientata ».

* * *

L'ottantaseienne gran Vegliardo della pittura, di origine e immaginazione russa, Marc Chagall, è presentato in elegante monografia, condotta con tutti i crismi dell'apparato filologico-critico nonché bibliografico, da Werner Haftmann, direttore della Nationalgalerie di Berlino. (Volume di pagg. 160, L. 15.000, Sansoni editore).

Ciò che è più interessante, anche qui, è la sconfessione di vecchi principi critici e sorpassati apparati ideologici, a proposito del grande fabulista studiato in Italia soprattutto da Lionello Venturi. Così, all'inizio del suo scritto, lo Haftmann si preoccupa di sfatare il pregiudizio in senso negativo di Chagall: « pittore-poeta »,

puscolo, quando il sole metteva alla montagna l'aureola rosa dei santi martiri della nostra chiesa parrocchiale, non frapponessimo ostacoli alla tua avventura intima in quel vicolo afrodisiaco. Erano pochi anni che la guerra civile era finita e a quell'ora ci arrivava ogni giorno il suono di tamburi e trombe che annunciavano l'istruzione militare dei ragazzi — e dei già non più tanto ragazzi — che con diverso entusiasmo seguivano il sindaco e il locale comandante della falange, in mezzo al denso e rossiccio polverone della strada fino alla vicina spianata dov'era obbligatorio imparare, sotto pena di essere dichiarato « rosso » con la conseguenza di una disoccupazione implacabile, le canzoni della parte trionfatrice; e i movimenti con le armi, sebbene eseguiti con fucili di legno per ciò che concerneva le persone delle ultime file della formazione, erano portati senza la minima ortodossia marziale, come fossero zappe da ortolano buttate sulla spalla, mentre l'altra mano seguiva fiaccamente il ritmo del tamburo o reggeva un mozzicone di sigaretta. Quando la figura maestosa del capo, il quale era conosciuto a Madrid come stoccatore — o, naturalmente, avrebbe potuto essere conosciuto come un onesto impiegato di banca o un equivoco venditore di garofani sulla porta di un night club — passava davanti a noi, io sentivo un leggero sussulto di angoscia — io dico che poteva essere per il portamento quasi soprannaturale o per il suo fiero sguardo diritto — e mi

rannicchiavo contro di te cercando quella protezione che quel mostro mi negava con la sua indifferenza, e per consolarmi non bastava il sorriso di mio padre, che camminava anch'egli nella formazione, sporco di terra e appena arrivato dal lavoro, né il suo affettuoso richiamo che, benché proferito a bassa voce, faceva voltare la faccia infastidita del capo. Alla fine, già sulla spianata la variopinta truppa e lontane le grida marziali del capo che tentava di imporre un qualsiasi ordine all'insieme di uomini affamati e stanchi — si sarebbe detto bestiame sudato che arriva in uno sconosciuto recinto e girano e si urtano ostinatamente — noi attraversavamo la strada che, tracciata di recente, passava per orti e giardini e penetravamo nel vicolo. Vicino ai muriccioli, in mezzo al giardino della contessa di X, cresceva il più grande, corpulento e bell'albero di magnolie che ho visto in vita mia, con un dettaglio singolare — Mi piacerebbe che lo ricordassi, Mamelo, tu che non puoi ricordare niente —: nel suo folto si annidava un cuculo il cui canto, perfetta misura di « tempo ordinario », misurava anche l'ansietà del tuo abbandonarsi al bambino che io ero, mentre da lontano risuonava il grido marziale e le belle di notte del vicolo si aprivano — rosse e azzurre, gialle e rosa — come volendo assistere, con la lasciva tensione dei loro boccioli, al tuo abbandonarti e alla mia rinnovata sorpresa. Quell'angolo di orto si riempiva di mille fragranze: l'odore caldo e spento, quasi inesistente, delle belle di notte

sulla base anche di precise testimonianze dell'artista, che una volta ebbe a confessare: « I miei quadri non sono letteratura. Sono costellazioni di immagini interiori, che mi ossessionano ». « In realtà — aggiunge lo Haftmann — per un pittore, trasformare il mondo e le sensazioni degli uomini in poesia visiva, dovrebbe essere considerato un titolo di gloria. E invece la critica rimproverò proprio questo a Chagall. Tenne conto soltanto dell'aspetto poetico della sua arte, sospettandola d'essere intrisa di elementi letterari, simbolistici, folcloristici e religiosi e in questo senso si espresse fin dall'inizio per bocca dei teorici di osservanza cubista e costruttivista ».

Sempre per le edizioni Sansoni, un volume di pari costo (L. 15.000, pagg. 170) su Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), che sottolinea il ritorno d'interesse per il grande artista francese, del cui ingegno sono tipiche le complessità e le contraddizioni, che valgono a porre in dubbio la sua definizione come classico. O forse Ingres è un romantico, o un conservatore, o un radicale? « Come poteva dipingere — si chiede l'autore — dei quadri così congeniali

e, nello stesso tempo, così contrari al gusto del XX secolo? E per risolvere i molteplici quesiti cui dà luogo l'opera di Ingres, l'autore affronta, con ricchezza di mezzi, « una interpretazione complessiva di Ingres, che ponga l'accento sul contesto internazionale dell'Ottocento, nel quale egli va situato ».

* * *

Nel campo dell'architettura e urbanistica, due volumi di Paolo Portoghesi, « Roma Barocca » (vol. I: « La nascita di un nuovo linguaggio », L. 2.500, pagg. 442 e vol. II: « Consumo di un linguaggio », L. 2.500 pagg. 975, Laterza ed.).

L'autore, nato a Roma nel 1931 e ordinario di storia dell'architettura a Milano, uno degli esponenti dell'avanguardia culturale italiana, vi tenta felicemente di ricostruire « una rivoluzione fallita (nella capitale) che, se non ha trasformato ma solo adornato e interpretato la vecchia città, ha però lasciato una impronta duratura nella cultura europea, e ciò che più conta per noi, ha sollevato e inaugurato una coscienza critica della storia, che è alla base della rivoluzione dell'arte moderna ».

Sandra Giannattasio

che coprivano le pareti del vicolo, nate vicino al ruscello che s'incrosta come una biscia d'acqua tra le spianate più in basso; la bianca presenza e la penetrante fragranza dei cespugli di gelsomino, la cui profusione nel giardino della contessa era tale che, superando i muriccioli, producevano una leggera sensazione di dolce sapore e di rilassamento: infine la sottile aria che saliva dal letto del fiume portando l'odore dell'oleandro e del corbezzolo, del giunco e dell'erba e di quell'alito impalpabile del frutto appena spaccato nell'intimità del nostro orto. Appena tu avevi finito e, lanciato un piccolo gemito, ti buttavi indietro — fino a far penetrare le **alpargatas** * tra le pietre del ruscello — veniva a mescolarsi all'atmosfera particolare del vicolo il denso odore che, in giusta corrispondenza, tu mi sollecitavi con una voce che sembrava sorgere dall'intimo del tuo corpo, rauca e premurosa, insinuante e tenera. Mi sembra di vederti, con gli occhi socchiusi, buttato sui cespugli e i fiori delle belle di notte strappati; la tua enorme ed agitata lingua, che si affacciava tra le labbra, spingeva verso gli angoli della bocca una saliva spessa e bianca, mentre bagnata anch'essa della saliva bianca suggeriva con visibili palpiti un nuovo viaggio verso la regione dell'inesplicabile. La tua immagine di ragazzo malato si proietta questa notte sulla valle immersa nelle ombre, in una sovrapposizione d'immagini che oscilla leggermente, come sotto i colpi di ondate d'acqua, il rumore del fiume

modulato dal vento come un eterno accordo, nota musicale del creato senza prevedibile fine e incerto principio, come noi stessi. La memoria si crea di nuovo, in una visione di quel tempo, per vivere ora ciò che allora fuggì senza darcene conto, e la tua testa enorme dagli occhi torbidi sorge sulla distesa vegetale illuminata dall'ultimo splendore crepuscolare. Da lontano risuonava il grido del capo e il brusco suono dei tamburi squarciava il mantello di uccelli che si formava sul giardino, spargendolo in mille direzioni diverse, come una esplosione di ventri e di ali nel cielo teso e rosato.

Quando tu terminavi, Mamelo, consumato il piacere o arrestatolo sulla soglia in cui costituiva già un fastidio, con dolcezza allontanavi la mia mano e mi guardavi, tutt'è due seduti sul bordo del ruscello sommersi nei fiori, come soltanto sanno guardare le bestie: lungamente ostinatamente dolorosamente, sembra. Allora io, allegro e indifferente, saltavo per il vicolo sino a portarmi alla sua estremità e così poter osservare le evoluzioni di quell'imitazione di milizia popolare, mentre tu ti buttavi di nuovo sui rami e piangevi con una disperazione tale che mi compiaceva o mi faceva ridere, specie quando nel mezzo del pianto avevi bisogno di un respiro più profondo e le lacrime producevano un rumore stentoreo e vibrante, come quello di un risucchio. Certo non bisogna necessariamente

La donna aperta

La linea «femminista», di rivendicazioni e di studi, appare tesa, e giustamente, a mettere in evidenza come la condizione di inferiorità della donna sia strettamente dipendente dal fatto che la cultura è stata sempre costruita dal maschio e a misura del maschio e che alle donne non è mai toccato altro se non la designazione di insufficienza, quando si tratti di valori intellettuali, o l'ineluttabilità di sfruttamento, quando ci si riferisca a rapporti di potere.

Fatta questa prima considerazione di superficie, ci si può ulteriormente chiedere come si strutturi la cultura stessa e quale relazione giochi la donna in tale processo di strutturazione. Paradossalmente infatti i maschi possono anche risultare prigionieri del

modelli da loro stessi preparati e, guarda caso, proprio nei riguardi delle donne (cfr. C. Ravaloli: *Maschio per obbligo*, Bompiani ed., Milano, 1973). Soprattutto poi ci si chiede se è possibile una cultura fatta dalle donne, cioè se le femministe hanno buone probabilità di fondare finalmente una loro cultura, una cultura tutta della donna, che si costituisca come alternativa rispetto a quella maschile attualmente dominante.

Della perplessità che tali domande sollevano, i contributi antropologici ed etologici risultano al massimo chiarificanti, per il fatto stesso di privilegiare la quotidianità (luogo per eccellenza appartenente alla donna) di contro agli eventi della grande storia (monopolizzati dai maschi o dalle donne illustri per aver assunto comportamenti tipici del maschi).

Il contributo di Ida Magli nasce appunto dalla consapevolezza della necessità di tale esplorazione e si sforza di cogliere la crucialità del problema della donna non tanto a livello della ricordata soggezione culturale, nota e accusata sino alla noia, ma a livello del ruolo o meglio del senso che la donna possiede e gioca nel luogo stesso dove la cultura si fonda, e pro-

te drammatizzare per dare come forma letteraria perfetta la sempre imperfetta esperienza personale: forse, la più parte delle volte non piangevi. Consumato il piacere, mi lasciavi arrivare sino alla fine del vicolo, con gli occhi, di solito inespressivi, ridenti e il viso compiaciuto. Se ioolgevo, la testa mi salutavi agitando un braccio e poco dopo mi chiamavi, così imperiosamente ma allo stesso tempo così dolcemente che era impossibile rifiutarsi.

Ricominciava il piacere, forse con più furia, sebbene io avessi un vantaggio per frenare il tuo impeto: che stando tu seduto, potevo colpirti forte nel petto col mio ginocchio o darti una bella tirata di capelli, che ti faceva lasciare immediatamente e guardarmi con la faccia aspra e aggressiva. In queste occasioni io mi allontanavo rapidamente e mi burlavo di te, che già da allora potevi appena camminare senza aiuto, e tu ti abbandonavi ad una crisi di pianto — ossia, al più profondo richiamo personale — o te ne rimanevi serio, con lo sguardo fisso sulla parete d'alberi del vicolo, finché mi chiedevi di ritornare sulla strada. Là aspettavamo il ritorno dei « miliziani » sulle cui facce, in genere, si leggeva il tedio e l'aumentata stanchezza.

Si vedeva chiaramente nel gruppo qual'era stata l'origine del conflitto bellico, perché i figli dei borghesi del paese occupavano le prime file della formazione e segnavano il colpo del tamburo con una attenzione tirata, esageratamente coscienti del

loro ruolo di redentori della patria; questi, insieme al capo, costituivano non soltanto l'avanguardia di quella milizia, ma anche l'incarnazione delle nuove idee; dietro era schierato, per dirla in qualche modo, il popolo minuto, il popolo rimorchiato, ancora con molti morti e senza nessun destino. Mio padre tornò a salutarmi e, con un sorriso, fece il gesto di darmi il fucile, ma io mi sottrassi alla sua carezza e mi rifugiai presso di te. Mio padre continuò senza preoccuparsi a camminare nella squadra — come poteva supporre che tu, Mameo, non eri esattamente l'angelo custode che tutti i bambini, secondo quanto ci dicono, hanno al proprio fianco; che istruivi suo figlio a pratiche che sicuramente considerava così abominevoli come degne del massimo castigo; che la solitudine distruttrice verso la quale la tua infermità ti portava era in qualche modo la causante di quelle dedizioni che supponevano, al pari di un godimento, l'annientamento di un essere umano esuberante di movimento? — e il gruppo si perse in mezzo a un tumultuare di polvere rossa. Poi, nella piazza, si sarebbe disposta la gente un po' più ordinatamente — in quei momenti il capo sarebbe apparso più fiero e più ardito che mai confermare le presenze — e ci si sarebbe accordati per il giorno dopo, in cui gli uomini sarebbero tornati a riunirsi alla fine del lavoro vicino alla scalinata della chiesa per raccogliere l'arma di legno e uscire a pas-

prio nel momento della difficoltà primaria natura/cultura.

Identificata come « natura », per la facoltà di generare, per la ciclicità del mestruo, per le angosce paniche che determina con l'essere appunto « aperta », per la prepotenza con la quale orienta il Desiderio oltre che il Bisogno, la donna diventa per ciò stesso, e immediatamente, « oggetto » di manipolazione, di scambio, di dominazione culturale. In definitiva la cultura presuppone, per sussistere, la donna-natura, e si sviluppa per dare una regola a queste due forze parallelamente simbolizzate e viste sempre in stretta articolazione tra loro.

Con una fitta e lucida introduzione di cento pagine, Ida Magli presenta una esauriente e particolarissima documentazione antologica sulla funzione culturale della donna. I campioni di ricerca comprendono anzitutto le testimonianze, ormai classiche, di alcuni protagonisti dell'antropologia: Robert H. Lowie, Edward E. Evans-Pritchard (questi due soprattutto per la questione del « matriarcato »), Marilyn Strathern e Margaret Mead (due donne che molto hanno contribuito a individuare la situazione tipicamente « femminista » degli studi di

antropologia). Seguono gli studi psichiatrici, il famoso caso della famiglia Blair riportato da R. D. Laing e A. Esterson, in particolare quelli di etnopsichiatria (desunti dall'interessante « *Psychopathologie Africaine* » edita a Dakar). Fondamentale poi, per ogni seria ricerca sulla donna, è l'apparato bibliografico che raccoglie voci per i problemi antropologici in senso stretto, gli aspetti interdisciplinari e tutta una serie di dettagliate segnalazioni per ricostruire la condizione della donna nelle varie culture.

E' con un rigore un poco pessimistico che la Magli illustra come nella misura in cui la donna cerca di affrancarsi dalla cultura del maschio e tenta di diventare soggetto d'una propria linea culturale, ideologica e/o comportamentale, approda comunque, in definitiva, alla negazione della sua piena identità, riducendosi o a pura trascendenza o a pura materialità o confinandosi nel limbo della devianza (monachesimo, prostituzione, stregoneria, malattia mentale, ecc.). E rimane sottinteso che questo rischio di mitizzare posizioni estremiste in fondo fallimentari sovrasta anche l'odierno femminismo, soprattutto le sue punte più irriducibili e assolutiste.

so marziale, con lo stesso rituale, verso la spianata. Tu ed io prendevamo la strada diretti alle nostre case, in silenzio, a volte con la tua mano sulla mia spalla per aiutarti nel tuo sempre più pesante camminare, mentre la notte aveva già stirato completamente le belle di notte e l'aria imbalsamata era tornata quieta sotto il ritmico, incessante canto del cuculo del magnolio. Era tutto molto diverso da questa sera che trascorre vicino a Mario al Commissariato. Il dattilografo ha preso un altro giornale e io mi azzardo a domandargli: « Tarderà molto il signor commissario? ». Mi guarda con ostentato disprezzo e neanche mi risponde. Torneo al mio posto e dico a Mario: « Vedi, non si sa neanche quando usciremo da qui ». Mi guarda e, con gesto inespressivo, tenta ancora l'ultimo « ricatto »: « Se vuoi, dico al commissario che è un affare tra amici, capisci? ». Ora sono io a sorridere. Penso che dopo tutto Mario forse è un buon ragazzo, perché non sa che il dattilografo ha preparato i miei precedenti della Direzione Generale per aver pronta la mia sentenza quando arriva il suo superiore. Di modo che gli dico: « Ormai è inutile, Mario », e gli passo la punta delle dita, non senza resistenza da parte sua, sull'ematoma che gli è affiorato sullo zigomo. E' in questo momento che il dattilografo salta dalla sedia con la rapidità di un felino; è trasfigurato e gli occhi mandano lampi: « Statti fermo, porco — mi grida. — Smettila di tastare il ragazzo, o ti

ammazzo! ». Non avrei mai creduto che quest'ometto fosse capace di una simile furia e mi rimetto a sedere subito, piacevolmente sottomesso a questo impulso di forza giovanile. Balbetto una scusa, così confusa che mi fa arrossire, e mi metto a buttar giù alcuni appunti che tra qualche giorno metterò in bella e, magari, se li correggo un po', mi fate il favore di pubblicarmeli; ma devo prendere sul serio il fatto di scrivere i miei appunti in modo chiaro — non solo questi, Mamelo, ma molti altri nei quali tu sei presente — perché tra l'ufficio e cercarmi i ragazzi mi va via tutto il tempo; così ch'è se rialzassi la testa torneresti a morire, Mamelo, per la facilità con cui tu risolvesti tutto questo porco problema, senza i Marii, senza commissariati nè disgusti, fino a scoppiare dal troppo prestigio — e questo è l'aspetto sensazionale! — come il casto Giuseppe. Per lo meno, a lui ti paragonò — e tu non eri falegname — il nostro buon parroco in presenza del tuo cadavere anni più tardi, in una di quelle conversazioni in formule da veglia funebre.

Traduzione di Anna Scriboni

Il libro di Ida Magli ci accompagna così alle soglie del discorso politico, senza affrontarlo, deliberatamente, come si conviene a un'opera di scienza.

Avrei comunque l'ambizione di esplicitare quelle riflessioni che, a mio parere, l'accurato studio inevitabilmente e trascina e sostiene. Non è creando una cultura della donna che si sconfigge la cultura del maschio, ma forse il discorso va affrontato discutendo il termine stesso di cultura: specie in Occidente, dove cultura e potere nel loro tragico abbinarsi dimostrano la massima aberrazione cui la cultura può giungere. Allora il discorso femminista, cioè tutto quello che la donna deve raccogliere e testimoniare della propria oppressione, non serve solo a determinare una cultura alternativa, ma a criticare senza pietà una cultura comunque gerarchica, tecnocrate, autoritaria, che soffoca ogni naturalità dell'uomo (sia femmina che maschio), che combatte ogni suo conato di vera liberazione. E' dunque un problema di « rivoluzione culturale ».

G. Morandini Sacchetti

In margine a: Ida Magli, *La donna un problema aperto*, Saggi Vallecchi, Firenze, 1974, L. 3.700



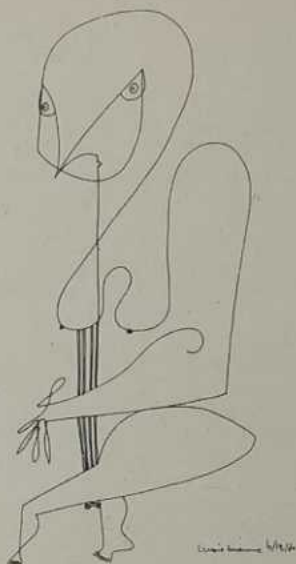
DELITTO di lesa SIGNIFICANZA

« Illeggibile, figlio d'un flauto », è il progetto di film che appare su questo numero di « Carte Segrete » nella sua dimensione cinematografica (diciamo). Bunuel lo pensò e scrisse insieme con Larrea quasi trent'anni fa, aggiungendo a « illeggibile », quel « figlio di un flauto » che in spagnolo suona « *hijo de flauta* » ciossarebbe quasi come « *hijo de pauta* » o « *de puta* » (dove i glossofili potrebbero divertirsi identificare il flauto della falsariga



o modello con la puttana flautante la norma del comportamento a mò di fischio musicato etc.). *Illeggibile*, dunque, e con orgoglio proclamato, il film che non si girò nè ad Hollywood, nè in Messico nè in Europa, nè mai si girerà (ormai). E illeggibilità resta il nome del carattere (senza carattere ripetibile) dell'operazione cinematografica o letteraria che oggi ancora può essere vista da un punto mobile, erratico, quello dell'arte appunto, cioè sia oggi dell'anti-arte o post-arte o post-mortem-artis o post-artem-mortuam...

Illeggibilità, insopportabilità, incambiabilità, irripetibilità, intraducibilità, inmodellizzabilità, incomprendibilità, impensabilità e irripensabilità, iniscrivibilità, illetteraturabilità, inimitabilità o, sia, irriproducibilità: *ecce, homo antiartisticus o postpoeticus!* i tuoi tratti indistintivi... E il discorso vale per tutte le post-arti. Si è cominciato dal cinema forse perché l'occhio, come dice Jean François Lyotard, « *n'est pas un organ des sens, il est l'organe de tous les sens et le sens de tous les organes* », e anche perché lo schermo preesiste al-



(disegni di Lucio MANNA, il grafico-pittore umbro di cui ha suscitato grande interesse nella critica internazionale la recente mostraalbum alla Torre dei Conti di Roma, ospite dei ROMANAIFS).

lo schermo cinematografico, come la pagina del resto, in quello « schermo del sogno » che è il seno materno (per non parlare delle « ombre arabe » o « cinesi » o dello spazio delle caverne in cui filmava il cineasta Platone). Ma l'economia dell'investimento cinematografico è la stessa, grosso modo, dell'iscrizione letteraria o del dispositivo pittorico. E la libidine può essere il sintomo di tutta la

poiematica. E', come sempre, in questione, la lingua-sistema o il sistema della lingua, ciò è la lingua del sistema. E chiunque vi attenti commette, sapevolmente o con-, delitto di lesa lingua, lesa sistema, lesa significanza, lesa leggibilità prensibilità (con-, ma prensibile da chi? perché dovrebbe essere presa, l'opera?). Senza cadere nella mistica dell'ineffabilità — rischio di tutti i « desideristi »,

degli « antiedipisti », etc. — è chiaro (o dovrebb'esserlo) che la stessa articolazione del discorso, la sua costruzione, è il punto di attacco di ogni coscienziatura critica (compresa, anzi privilegiando, quella dello spettatore). L'oggetto-libro come l'oggetto-film e ogni altra « cosa d'arte » viene reso oggetto di scambio, scambiabile, secondo certe regole di confezione (grammatica, sintassi, messimpagina, messinscena, messinscerno o impaginazione, inscenazione, inschermazione, supporti della sopportabilità quali il taglio, il montaggio, la traduzione, la musicazione come droga d'accompagnamento dell'ipnosi buia della sala etc., insomma la genitalità normale, proprio mentre è tutto ciò che si produce fuori dello stesso atto di produzione, non solo il fuoricampo o il fuorisce-
na o il fuoripagina o il fuorilibro, ma il fuoriproduzione che conta o dovrebbe contare per la riduzione dell'ordine costituito della comunicazione o per lo meno per la sua relativa dialettica disordinazione). Lo scopo dell'aproduzione dovrebbe dunque essere quella di aprodurre oggetti oggetti-opere

inscambiabili, infungibili, vivi (solo il pensiero morto si può scambiare, essendo decifrabile in quanto compiuto), irriproducibili, irripetibili, etc. L'energia poetica, quando si è realizzata, compiuta, perfetta (anche una sua imperfetta perfezione), è energia perduta perché funta, defunta, abracadaverica. E il pubblico non avrà che da compiere l'esercizio funebre della consumazione di cadavere

(non è forse a questa funzione che è ridotto?).

Ogni scritturazione, ogni decifrazione e ritraduzione, offrono la prova (il falso di coscienza) che esistono e fungono bene modi di produzione di comunicazioni che non siano « storici », « classisti », « differenziati » e differenziatori. E stranamente, anche le post-avanguardia, sinistramente rivoluzionarie, ricercano, dopo le decostru-



zioni e le disintegrazioni, di ricreare buone nuove forme ridecifrabili, leggibili etc., insomma, di riuccidere o ridiridurre quell'esercizio critico totale del pensiero funzionale che è stata chiamata poesia fino alla sua morte della morte della sua pseudo-dittatura.

Insomma, sarebbe ora di giocare a carte scoperte, di metterle sul tavolo e dichiarare se si vuole un'arte che serva o se si vuole un'arte che non serva, un'arte che non sia serva di nessuno ciò si voleva dire. E suffragare queste dichiarazioni che le «pezze d'appoggio» della coscienza teorico-critica, etc. In questo senso, cioè in questa direzione, pochi lo fanno. Con lavori e testi, si vuol dire, non soltanto con azioni e interventi e pratica politico-culturale quotidiana.

Dato che questa in fondo è una rubrica libridinale varrà allora la pena e la pena di segnalare i «Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni» che va editando qualche anno il Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica dell'Università di Urbino. Stante la tardività delle traduzioni-pubblicazioni, questi anticipi sui



Documents de Travail o *Working Papers* sono di una utilità e di una tempestività quasi sconcertante. Non fosse che a titolo di citazione sporadica e poeoesemplificante, basterà ripetere certi titoli «Analyse d'une sequence: remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans un texte filmiche» di Marie-Claire Ropars; «Pour une sémiotique du titre» di Leo H. Hoek; «La peinture comme dispositif libidinal» di Jean-François Lyotard (presentato in questi

«quaderni» italiani nell'aprile del '73, e pubblicato interamente in Francia soltanto nel gennaio del '74 con il titolo di «Des dispositifs pulsionnels» presso le edizioni 10/18; quasi un anno di anticipazione, non c'è male per chi non consideri i libri come oggetti di scambio ma come strumenti di lavoro «in progresso»). E ancora: *Study of Point of View: Spatial and Temporal Form* di Boris A. Uspensky; «De quelques problèmes de grammaire narrative



et textuelle» di Claude Chabrol; «Immagini e linguaggio» di Emilio Garroni; «La fonction du langage» di Cesare Segre, etc... Peccato che, tranne gli esempi di Garroni e Segre, si ritrovino in questi «working papers» soprattutto opere di stranieri e poche siano le notizie sulle «work in progress» di casa nostra (appli-

cate magari non soltanto a «L'acte sans paroles» di Beckett come il saggio di Segre), ma alla difficile gestazione italiana di una nuova letteraturietà. E' difficile, certo. Ma perché non tentare approcci critici non di cronachistiche o giornalistiche dimensioni «critiche» (si fa per dire, anche per le riviste) nei con-

fronti di operazioni complessive più pregnanti. Purtroppo, — e basterebbe leggere i primi titoli di una nuova collana, *la collana bianca* della Dedalo Libri, dove solo un nome è italiano sui primi tredici — si lavora ancora più all'acculturazione e all'aggiornamento, subalternamente alle culture ultralpine, che alla facilitazione produttiva di artifatture di sforzo eversivo del sistema-lingua — questo della «Dedalo» — l'opera di Virginia Finzi-Ghisi, da «Sarò matto» attraverso «Un saggio in famiglia» per arrivare a questo «La religiosa e il capitano», potrebbe costituire un terreno di utile sperimentazione dell'incidenza della nuova coscienza critica e teorica di cui sentiamo così acuto il bisogno. I due registri di quest'opera — il bianco e il nero su sfondo rosso — escono già dalla vecchia letteraturietà, e rivendicano una lettura lib(r)idinale, crudelistica. E non è questo il «senso»? la linea di movimento non è questa? Più la coscienza sarà infelice, più sarà coscienza. E non sta in questa, infelice, la nostra letteraria felicità?

L'illibridente

Il consigliere letterario segreto

15

IL LETTORE DI PROVINCIA

rivista trimestrale
A. Longo
Editore

La provincia
del lettore
è
provinciale?
L'anti-
cosmo-
provincialismo
viene da Ravenna
e non è
bizantino...

Rosa Rossi

SCRIVERE A MADRID

De Donato

Angel Ganivet
e
Mariano José
de Larra
:
due intellettuali
suicidi
a
Madrid
(Il secolo scorso)

Virginia Finzi
Ghisi

LA RELIGIOSA E IL CAPITANO

Dedalo Libri

Una collana
bianca
al calor
bianco
:
il bianco
e il nero
(e il rosso
sottinteso)

4-5

ALTRI TERMINI

quaderni
internazionali

L'altrità
letteraria,
si :
c'è
anche
anche la
cilelogia
totiana
di Allende,
la poesia...!

Istruzione
cultura
società
nello stato
regionale

quaderni
della Gunta
Emilia - Romagna

La regione
dell'azione
con l'azione
della regione
e con le sue
ragioni
regionevoli

Romano Peli

Il sovrannaturale (fotovalori)

Quaderni
del Centro di
documentazione
di Trento

Una collana
di operatori
artistici
che non si
mette al collo
di nessuno...

Il consigliere letterario segreto

Vittorio Cavicchioni

ovvero
LA SEMAN-
TICA DELLA
SEMILOGIA
EROTICA

di
Carmine Benincasa

Magna editrice
Bologna

cretismo
erotico
erettile
con
erozie
eroidi
ed erosintesi
pitterotiche

Ivo Guasti
Franco
Manescalchi

LA BARRIERA

Nuove Edizioni
Enrico Vallecchi
Il Bisonte

canti
popolari
toscani
e mondo
contadino:
due poeti
che bravamente
ricantano..

Teatr

Orazero

IL DECEN-
TRAMENTO

Le Regione
Veneta
Il Friuli Venezia
Giulia

Già

Contribuirà
il decentramento
a salvare
il teatro
e la cultura
?

QUADERNI
UMBRI

Speciale

Arte
Poesia

a cura di
Antonio Carlo
Ponti

Duecento
autori
regionanti:
lo Stato
delle Regioni
offre
ottime
ragion poetiche...

Renzo Renzi

DAL
SOGGETTO
AL FILM

Cappelli

cinecollana
da recensire
come tale:
adesso
la imitano
anche...

Francesco Grisi

I SIGARI
DI BRISSAGO

Bietti

Titolo
montaliano
e libro
del Segretario
del Libero
Sindacato
Scrittori:
un libro
« libero »?

Il consigliere letterario segreto

Gian Battista
Nazzaro

INTRODU-
ZIONE AL
FUTURISMO

Guida editori

è il n. 13
del Sagittario:
Sanguineti
può esserne
fiero:
indispensabile
allo studio
del
futur-remotismo

Andrea
Zanzotto

PASQUE

Mondadori

un poeta
specular-
-paschale
in cui
flettere e ri-
i poesaggi
dei « passaggi »

Onofrio Lopez

DICIAMO
IN ONORE

Quarto Mondo

a cura di
Roberto Coppini
« salutato » da
Mario Luzi:
un poeta
del
« quarantotto »!
(di questo secolo)

Ivan Boris

GLI ANNI
DI GARIBALDI
IN
SUD-AMERICA

Longanesi

da leggere
dopo
(ma bisognava
leggerlo prima)
il
telegaribaldi

Ngudia Wendel

Noi ritorneremo
LUANDA

Forlì

L'angoleide
all'angolo...
anche noi
ritorneremo
al futuro...

Sandro Boccardi

RICERCARI

Scheiwiller

...e trovarli
ciò
è
Poesie
Trovate
dal
Bicordatore...

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Alexander Kluge

GELEGENHEITSARBEIT
EINER SKLAVIN

Bundesrepublik

L'occasione di lavoro
di una schiava tedesca
con una vagina
in primo piano
e nessun censurismo:
visto a Rotterdam
si vedrà in Italia?

Miguel Littin

LA TIERRA
PROMETIDA

Chile

Quando
in Italia?
dov'è
la terra
promessa
del cinema?

Gianni Toti

...e di Shaúl e dei sicari
SULLE VIE DA
DAMASCO e...
Italnoleggio
e aproduzione

Laceno d'oro opera prima '74

Sesto film nella graduatoria
dei critici al referendum
del Film-International
di Rotterdam e Anversa
Un film difficile
per spettatori facili
Un film facile
per spettatori difficili

Cinda Firestone

ATTICA

USA

Un documento
d'accusa:
in altri tempi
e in altre società (future)
basterebbe a condannare
senza remissione
di colpe sociali

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Ennio Lorenzini
ERAN TRECENTO
o
Il Regno delle Due Sicilie
contro Carlo Pisacane
Italnoleggio-AATA

In lavorazione
(Sceneggiatura di
Ennio Lorenzini
Stefano Calanchi
Aldo De Jaco
Gianni Toti)

Una nuova
opera prima
del Nuovo Cinema Italiano

Milton Moses Ginsberg
COMING APART
USA

Film-vocabolario
Film sul cinema
Cinema dello specchio
Specchio del cinema
Senza fuori-campo

Miklós Jancsó
ROMA RIVUOLE
CESARE
Rai-Tv

... e Roma
rivuole
Jancsó
ma
tutto Jancsó
non solo
lo Jancsó
di Roma...

Carlos Diegues
JOANA FRANCESCA
Brasile

Jeanne Moreau
nel vecchio
« cinema novo »
brasiliano:
Jeanne a Brasileira,
la fine di un mondo
di un'epoca
di un cinema
e l'inizio ...



ARTIFATTURE E NESCIENZA



1

che cosa rifare? Ancora questa l'inter
rogazione ulianiniana?

riuscire a non

a non realizzare

i fantasmi (la neofantasmási non)

compiere perfettare a

infinire incompiere

irrealizzare il quasi

e il penultimo

è questa

la sfida pacata e pericolosa

quella che non accetterai per

chè completerai farai finirai sfinirai

e così morirai

2

colpevole? dunque colpevole. Del delitto
di lesa significato

(significante vorrà dire...

perché sì? d'insignificanza

magari — o tu **macarie!**)

e il punto d'intensità

è l'intensità del punto

di vista naturalmente per ovversione

: è qui che ti incontri

perduto sotto di te

è qui nella tua parola

sgorgante logospermia

è qui che così non sia

3

il nescienziato innesce

tutto lo scito è

per lui disputatiuncula

de taedio et pavor

e va maiuscolando finchè

massimuscula diventerebbe se

le minimuscole non si voltassero

per non permettere

la massimazione

nescienziosa



4

ma il dubbio che certifica
qui all'angolo in « bollata »
da quanto basta a
dubitare anche del dubbio
ch'era così sicuro...

5

poi leggi che è un poeta
che è nato che vive
che ha vinto che continua
a poetare

 e che è anche
redattore della raittivvù
e ti viene malinconia
(ma è colpa mia solo mia...)

6

quartetontentottomano:
chi di noi due è più immortale?
218 chi di noi tutti è mortale di più?

io non lo so l'eternità non mi cale...
se vuoi ti cedo il posto: il più immortale sei tu.

7

all'ar-mistica:
la testa del cane è
profondamente zigrinata
la testa del tulipano è
forata con bacchetta e pattipalla
e « a-prova-di-studio » è
la (in)sicura sulla tua testa

8

advertising for the Childhood:
in quel nam laggiù
milioni di bambini hanno
— che cosa? — perduto la guerra
in quell'altro nam più in qua
la sete si affama la fame si asseta
e semina e raccoglie morti freschi (di giornale)
nel bangla-nam viet altro come (non) si sa
bimbilioni parola intenerita rischiano
la cecità la (sì proprio quella a milioni)
ma tu acquisti i cartoncini della compietà
mondial-micef nelle banche (che hanno finanziato
quelle guerre): li aiuterai dicono a ri-

9

e voi? il plancton vi nutrirà
con artemia salina (pure erotica)
fino al prossimo pif-gadget
se non arriverà?
naturalmente morrete
a puntate pubicitarie

10

TOGLITI IL DUBBIO
VIENI DA NOI
SUBITO
TI DIREMO SE
HAI IL CANCRO

11

dall'artifatto all'artidetto all'artitaciuto
sistemi di differenze eternamente negative
grammatiche infinipianarie per il cancro del ghiribizzo
isotopie tassiche scemiologèmi
gli adiuvanti dell'asse aiutano a vendere
alle scimmiotiche perloquenti
è questo dello scemèma
l'effetto di (con-)senso
che fa un pò senso o sensèma.

12

cambiare:

fucile alla spalla
cambiare una mano con l'altra
cambiare di viso alla maschera
cambiare il bicchiere all'acqua
cambiar pene alla vagina (o vice
versa il bicchiere?)
cambiare sguardo all'occhio
cambiare casa alla finestra
cambiare silenzio all'orecchio
cambiare pagina alla parola
cambiare dio al mondo
cambiare uomo all'

13

corethron criothron criophilum: i criticopei
potrebbero utilmente nel primo verso notare
le ci le erre le ti le enneemme l'impasto
stridente fricativo che nell'aplysina aerophoba non
ma le meduse con molte bocche attirano
di più gli accenti le scivolanti nottiluche
papillose amachane alicondride
e magari qui sbaglio i silicoflagellati
la biddulphia mobiliensis arreda meglio gli sguardi
e tu con la thalassiosira e io con la grammatophora...

14

220 sei stato alla Conferenza
del Futuro ci sarai stato?



Der Tod zum Blinden.

Dein Wegeizer schneid ich dir ab,
Tritt stillich, fällst mir sonst ins Grab:
Du armer blinder alter Stock,
In deinem bösen pleyten Rock.

H. Ein blinder Mann, ein armer Mann,
Sein Ruß und Brod nicht g'winnen kann;
Könnst nicht ein Tritt gehn ohn mein Hund,
Gott seh g'lo't, daß die ist die Stund.

ci sarò ci sarò soltanto
stato non ci sarò
(Confuturo a Frascati, organizzata dall'Irades...)

15

è l'onda secolare e si alza
una sola volta in un secolo
una volta su cento in un anno
e l'onda millenaria come
la sappiamo? la sappiamo?
c'è un'altr'onda c'è un'altr'

16

è un pessimo ottimista
ma un ottimo pessimista
un pò ecocatastrofico devo dire sì
ma tecnottimizzante con
polluzione zero

17

la riepitelizzano anche
con membrana amniotica trapianti di cute
parte del piccolo tuo intestino
parte del tuo — ma sì — del tuo retto
poco brillanti dicono i risultati ancora
clamorosi insuccessi anche
i nuovi tessuti — sai — tendono
a ulcerarsi a provocare cicatrizzandosi
deformità vulvari
perché possa permettere un come dire un
normale co-itum si può invece ribattono
altri in caso di aplasia con innesto
di cute dermo-epidermico una neo-vagina...
(si acclude fotocopia?) grazie comunque, prof. Scatafassi

dal Suo-Nostro-Vostro
diavolo dell'avvocato
alias
gianni toti

(Disegni da PESTSCHRIFT, materialen zum film
« Der Tod des Flohzirkusdirektors
oder
Ottocar Weiss reformiert Seine Firma »
del regista svizzero Thomas Koerfer)

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

L. 1300

1974

FRANKLIN





Onde - 1964

L'armonia è come il senso delle colline nella valle infinita quando il sole è tramontato da poco ed è per un momento tutto nitido e riposante. Armonia è anche quando il vento rade con violenza o con dolcezza il mare o la sabbia e li modella nel senso di infinite e infinite piccole, più grandi virgole, le quali si susseguono sempre non si sa perché armonicamente dove l'occhio dell'uomo vive l'emozione. Anche un mucchio di sassi ha il suo senso armonico.

14 (1964)



15



Sassi e
conchiglie
1971



il flauto nel
canneto
1964



Il viso delle colline nella valle in-
montato da poco ed è per un mo-
nte. Armonia è anche quando il
con dolcezza il mare o la sabbia
infinite e infinite piccole, più
susseguono sempre non si sa
ve l'occhio dell'uomo vive l'emo-
i sassi ha il suo senso armonico,





Sassi e
conchiglie
1971



il flauto nel
canneto
1964



no delle colline nella valle in-
montato da poco ed è per un mo-
nte. Armonia è anche quando il
con dolcezza il mare o la sabbia
infinite e infinite piccole, più
susseguono sempre non si sa
e l'occhio dell'uomo vive l'emo-
i sassi ha il suo senso armonico,

