

CARTE 37 38 SEGRETE

della **poesia della rivoluzione**



delle rose d'autunno
e di **ENDRE ADY**

con un saggio di **LUKÁCS**
nel centenario adyano

e della **rivoluzione della poesia**

del **LEF** (vita e morte)

di **BULGAKOV** (lettere a Stalin e Gorkij)

e di **SUKŠIN** (postumi inediti)

((SITU) AZIONE delle PARENTESI)
(un saggio di Carla MARELLO)

Cisaro MILANESE LA CONTRADDIZIONE IRRIMEDIABILE
di una GIGANTOMACHIA del LINGUAGGIO in un QUADRATO

ORTEGA
LAZZARI
BRANZI
CORDIO
GELENG

ALVARO · CAMPA · MERCURI · TUTINO · AGOSTI · FONTANA
PONZI · BOVI · GEROLA · DOZZINI · CERATTO · SCOMPARIN
LANUZZA · CARRIERI · MONTANA · COMELLI

LUGLIO DICEMBRE 1977

LE DATE di **CARTE SEGRETE**

35	marzo 1977
36	giugno 1977
37	settembre 1977
38	dicembre 1977

I DATI di **CARTE SEGRETE**

	Italia	Estero
OGNI COPIA	L. 2.000	\$ 4
ABBONAMENTO	L. 8.000	\$ 18

Da versarsi sul c/c postale 57650005 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza Margana, 24
00186 ROMA - Tel. 6786914

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: Piazza Margana, 24 - Tel. 6786914

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

Redattore: **Filippo Maria Ferro**

Segretaria di redazione: **Marina Javarone**

Le arti figurative sono dirette da **Franco Miele**.

Le arti grafiche sono a cura di **Dante Ricci**.

Immaginazione: **Stefano Mattei**

Redazione di Milano: **Oswaldo Guido Pagani**, **Giorgina Salonia** -
Via Mauro Macchi, 44 - Tel. 20.74.43

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
PRINTER - Roma — Direttore responsabile: **Marina Javarone**.
Copertina della Grafiser di Roma

CARTE SEGRETE

Anno XI — LUGLIO - DICEMBRE 1977 — 37-38

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Edizioni di Carte Segrete

Vice Direttore GIANNI TOTI

Carte segrete

- CARLA MARELLO:** (Situazione delle parentesi, 23
- GYORGY LUKACS:** Il significato e l'influenza di Endre Ady, 43
- ENDRE ADY:** Una poesia, « Messia ungherese », 42 Una prosa, « Il tempio di Budda mi aspetta », 54
- RICCARDO CAMPA:** Poesie presentate e tradotte da **SAVERIO TUTINO**, 58
- CORRADO ALVARO:** Una strana minoranza, 68
- PAOLO SCOMPARIN:** Scritte a voce, 75
- VASSILIJ SUKŠIN:** Credo, tradotto e introdotto da **SIMONETTA SALVESTRONI**, 79
- ELIO MERCURI:** Un omaggio a **ACRUTO VITALI**, **SANDRO PENNA**, **OSVALDO LICINI**, 97
- MAURO PONZI:** L'ordine delle parole, 105
- BRUNO DOZZINI:** Pietra verbale da lavoratore, 119
- ALEKSEJ KRUCENYCH:** Vita e morte del LEF. Introduzione traduzioni e note di **CARLA SOLIVETTI**, 121
- SILVANO AGOSTI:** Medaglia similoro, con disegni di **Antanello GELENG**, 142
- MICHAÏL BULGAKOV:** Epistolario di dieci anni, a Stalin e a Gorkij. Presentate da **RITA GIULIANI** e tradotte da **MARIA ANTONIETTA ALLEGRI**, 165
- GINO GEROLA:** Il vespaio, 169
- MARINA CERATTO:** Poesie di una infanzia in una clinica privata, 165
- ROCCO FONTANA:** Convegno d'aggiornamento, 199
- JOSE ORTEGA,** di **Rina Comelli**, 9
- PIERGIOORGIO BRANZI:** Sette acquedotti su « le uova fatali » di Michail Bulgakov, di **Arturo Bovi**, 168

Carte scoperte

26 voci per Cordio, di Raffaella Carrieri	204
La contraddizione irrimediabile di una gigantomachia del linguaggio in un quadrato, di Cesare Milanese	207
L'agriografia di Saverio Strati ovvero la scrittura selvaggia, di Stefano Lanuzza	220
L'Allen di Bendazzi, di Silvia Batisti	220
« Il pacco dall'America » Fabio Doplicher , sul libro di Rodolfo Di Biasio	224
Bice Lazzari, il segno come coscienza e misura, di Guido Montana	227
Da Treviso a Verona, mostre guardavaestistiche, arie poetiche in bottiglia di Rossana Apicella	237
Libridine	242
Il consigliere letterario segreto	245
Lo sconsigliere cinematografico segreto	246
Il riconsigliere audiovisuale della teleopsia (o lontanovisione)	247
Il diavolo dell'avvocato, di Gianni Toti	248

ERRATA CORRIGE del n° 35, vedi pagina 226

ERRATA CORRIGE DEL n° 36

L'articolo alla pg. 184, « DAL MONUMENTO ALLA CONFI-
DENZA » sull'opera di Ercole Drei è apparso a firma di Mario
Bologna, mentre è da attribuirsi a SANDRA ORIENTI.

Conseguentemente il testo a pg. 44 su BRUNO LIBERATORE
appare privo della firma di MARIO BOLOGNA.

Illustrazioni

ORTEGA: 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21

VITALI: 98, 103

GELENG: 142, 143, 144, 148, 149, 152, 156, 160, 163, 164

BRANZI: 165, 169, 174, 181, 183, 184, 186

CORDIO: 203, 206, 210, 212, 213, 214, 217, 219

BOILLE: 207, 218

LAZZARI: 227, 229, 231, 232, 234, 235, 236

Il disegno in copertina è di Bertalan Pör



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

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

È USCITO

L'ORO ANTICO DELLE VIGNE

di

Emilio GRECO

prefazione di

Giacinto SPAGNOLETTI

a cura di

Massimo RIPOSATI

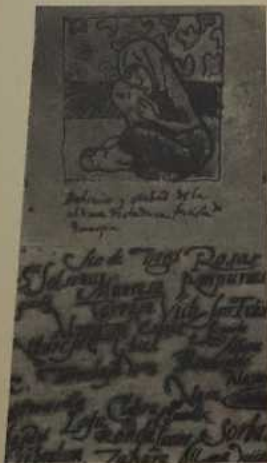
100 copie numerate conterranno
un'acquaforte originale dell'artista

CARTE SEGRETE

di Rina Comelli

José

RTEGA



REGA



José Ortega, detto Pepe. Cinquantasei anni. Pittore comunista. Tutta la sua opera impegnata ad esprimere l'angoscia di 40 anni di dittatura su un popolo.

« *Viva la muerte!* gridavano i nostri antichi nemici. Noi abbiamo sempre amato la vita, anche nelle galere. Ne ho cono-



sciute in , per quattro anni complessivamente. La prima volta, dopo due mesi di torture, ho perduto la ragione. Per giorni non ho saputo dov'ero, cantavo delirando, ambottito di cognac. Poi la vita politica ricominciava, anche in prigione, e si dimenticava il peggio. Oggi ricordo soltanto le cose belle legate alla prigionia.





La prima volta che vidi il mare - era il Cantabrico, durante un trasferimento da un penitenziario all'altro. Chiesi alle guardie di assaggiare l'acqua: sapevo che era salata, me l'avevano detto, ma fu una scoperta sconvolgente. Avevo ventisei anni »

Matisse, durante l'ultima guerra, era a Nizza. Non l'affascinava la vittoria degli uni o degli altri, dipingeva donne senza preoccuparsi. Lui, tutto il contrario. « Per me l'arte non è soltanto un modo di conoscere, ma anche e soprattutto di lottare ».

Sarebbe voluto nascere alcuni secoli prima, per gustarsi quel mondo ecologico in cui Cervantes e Lope de Vega s'incontravano ogni mattina e s'insultavano. O prima ancora, nel Medioevo, ai tempi del Beatus de Valcanera, pittore di incunaboli, l'artista pre- 13

ferito dopo il Greco, quel Greco ch'è per lui il padre di tutta la pittura moderna, « non è vero che sia Cezanne, come hanno codificato »

Invece, gli è capitato d'essere quindicenne in un Paese frastornato dalla guerra civile, lui che abbozzava per le strade della Mancha i suoi primi *murales* in solidarietà con la lotta delle mili-



zie popolari, mentre Dolores Ibaruri, il « fiere della passione », gridava ai microfoni *« pasaran! »* tra macerie, suoni di chitarra, lamenti di feriti. Quindi il carcere, la lotta clandestina come Juan Olivares, l'esilio a Parigi. Infine, l'odore inimitabile della libertà, nel marzo del '76. La fede marxista che finalmente divampa senza più oscuramenti né paure, il pugno chiuso che può levarsi alto come un uccello nell'aria.



« Lo choc è stato forte, ma l'abbiamo superato. E' arrivato dopo il primo mese di legalità. Tutto era già mutato fra noi, scomparsa quella magica fraternità ideale che ci aveva uniti come compagni clandestini. Ognuno aveva acquistato con il proprio rango il suo piccolo potere, e il potere è quell'acido solforico che corrode



tutto, principalmente gli animi. Mi piace essere capitano, ma in quei giorni ero un dirigente del partito comunista spagnolo molto amareggiato. Ognuno di noi doveva superare lo choc di una nuova realtà. Adesso va molto meglio, Carrillo è un gran sostegno, un saggio inossidabile ».



Con la nuova fase è arrivato anche un ospite molto scomodo da principio, un serpentello sottile, insinuante: è arrivato, dopo tante certezze, il dubbio. Pepe Ortega lo catechizza: « Un marxista deve capire che il fondamento del marxismo è il dubbio, come per la fede religiosa. Il dubbio è inevitabile nella prassi delle cose, vive sulle contraddizioni della prassi. Anche Giovanna d'Arco era una credente divorata dal dubbio ».

Ricorda un festival della gioventù a Mosca, dove gli diedero una medaglia e gli commissionarono un articolo per la *Isvestiia*: lui lo scrisse, glielo pagarono, non fu mai pubblicato. Ricorda la Cina dei cento fiori, in piena rivoluzione culturale; quella « volpe di concretezza » ch'era Ciu-en-lai, e i cinesi così gentili, eleganti, le coppie piene di pudore come fra nudisti. « Io amo il popolo, non i personaggi ».

Ama il mattino « avanti che viene el dia », il tramonto « sempre mi porta un senso della fine ». Fra gli elementi, la terra. « La terra è l'impronta dell'uomo, l'acqua si cancella, il piede segna la terra, il tuo mondo come prisma di un mondo. Non è una stupidaggine che Dio per fare il mondo ha preso la creta. L'aria è falsa per il colore, e anche l'acqua, e anche il fuoco. Nei giorni grigi il colore s'apprezza meglio, il sole scompone l'aria, la tramatizza ».

Ogni uomo ha il suo albero somigliante, dice. « La signora assomiglia al suo cane, l'albero che mi assomiglia è la quercia: la quercia iberica, non grandissima ma molto forte, molto essiccata dal sole, nobile, concreta, coi suoi frutti spontanei: le ghiande. Mi piace l'ulivo, autonomo quanto il pioppo invece è prigioniero dell'acqua. E il melograno, la spiga, i cieli bassi, gli occhi delle donne. Vivo per la mia fede marxista ma anche per risentire quella carica di elettricità che mi arrivò nelle ossa davanti a uno spazio nuragico in Sardegna, la prima volta, e la seconda volta a Delphos, al cospetto di un tempio. Amo la giovinezza. Dopo, tutto s'inquina, viene la rassegnazione, e la rassegnazione è come un cibo senza *pimiento*. Amo la libertà, l'amore, il frutto che sto mangiando, il sole che filtra attraverso le gelosie. Mi piace essere quello che sono diventato: grazie alla lotta, al marxismo, alla clandestinità, alla prigionia, alle passioni e alle illusioni ».

« In tre anni e mezzo di servizio militare non sono andato una sola volta alle esercitazioni di tiro. Sempre in ufficio. Nella mia pittura non c'è mai un oggetto, a parte falce e martello come simbologia. Neanche gli strumenti della terra quando dipingo un contadino, neanche il sombrero. Il sombrero di paglia non fa il contadino, fare un contadino è più che mettere un attributo, la toga non fa l'uomo di legge ».

Suo padre faceva il messo comunale, era un amico. Sono passati più di quarant'anni da quando tutti in famiglia dimenticarono le campane del rosario per i richiami dei comizi repubblicani, il





phirio y verdad de la
ltima dictadura fascista
europea



Solo esquina

colto di Nostra Signora della Begonia per quello di Carlo Marx. Lui, Pepe, era un ragazzino quando già si delineavano sui muri, sulla carta, sui selciati, le forme ellittiche della sua pittura impregnata di ideali socialisti. Il partito lo iscrisse a diciannove anni, nel 1940, mentre l'Europa cominciava a bruciare.

L'incontro con l'asturiano Carrillo è di tredici anni dopo, a Parigi. Ne passano altri quindici, prima del suo arrivo in Italia. A Roma c'è Raphael Alberici: nasce un sodalizio molto caloroso, fatto di identità ideologiche ma anche di scherzi e mandrillate in comune.

E in Italia c'è Marera, la città dei sassi. José Ortega ne resta folgorato, al punto di stabilirvisi per creare una nuova attività che consiste nel riprenderne una antichissima: quella delle sculture di cartapesta. Quel pezzetto di Lucania gli ricorda la Spagna: stessa luce, stessi spazi di ulivi e di grano, stesso groviglio di forze tra la vita e la morte. Sono nati così i dieci esemplari di venti pannelli complessivi intitolati *Passarono e Morte e nascita degli innocenti*, non destinati al commercio ma a una presentazione simultanea in diversi musei e sedi culturali di vari paesi.

Alla domanda se gli spagnuoli lo amano risponde: « Non mi conoscono ». Alla curiosità di conoscere il suo punto vulnerabile ammette: « La paura. Sono stato un coraggioso con una grande paura, sempre ».

Rina Comelli

E' uscito

Per il Proletariato sulla partecipazione

l'ultimo libro di poesia

di

Gianni TOTI

Nella collana diretta da Antonio Carlo Ponti
Per l'UMBRIA EDITRICE

PRÉ - PUBLICATIONS
DOCUMENTS DE TRAVAIL
WORKING PAPERS
CARTE DI LAVORO

(SITU)AZIONE DELLE PARENTESI

Un saggio di « grafematica » o « etnografia della scrittura » sulle SONDERZEICHEN o parentesi endolessematiche che richiama l'attenzione di studiosi e lettori sui « modi della produzione artistica letteraria » ovvero sulla produzione del linguaggio, del senso e...

di CARLA MARELLO

23

Mentre andiamo in macchina, Carla Marelli è in viaggio per la Germania e non possiamo chiederle conferma del suo interesse per « Carte segrete » come « lungo » precursorio di pubblicazione della comunicazione che ha tenuta al V° Congresso dell'Associazione di Studi Semiotici (AISS) sul tema « La nozione del destinatario - Problemi della decodifica » a Pavia (23-24 settembre). Ma siamo ormai in possesso di una registrazione del suo intervento e sappiamo quanto paludoso sia il tempo degli « atti » del congresso, dei convegni, degli incontri etc. Nella schiavitù dell'attualità (« attualità degli atti », detto kakocodossematicamente) si perde una parte di quell'impatto, di quella influenza reca-proca che invece consentono quella pre-publication o documents de travail o working papers che ad esempio sforna regolarmente il Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica dell'Università di Urbino e che Pino Pajani ci consente di leggere altrettanto regolarmente (e ci si avvicina ormai alla settantina di preziosi quaderni sarebbe interessante, sia detto parenteticamente, conoscere l'esito di queste prepubblicazioni, ci starebbero quasi tutti i libri sono stati poi pubblicati nella base di quelle « carte di lavoro », e quale sia, in media almeno, lo scarto fra la pubblicazione dei « documenti » e il completamento del work in progress...). Insomma, pubblichiamo il testo (registrato, oltre che appuntato, per fortuna, da volenterosi giovani studiosi) della Marelli, anche noi dandolo come *première aux actes* o *première en abrégé* (il fatto è che, oltre tutto, gli « atti » di solito restano confinati nell'eterico *corral* degli agenzie e non trovano spesso una circolazione più vasta fuori di questo territorio, fra i pubblici dei lettori che, forse (*fora sì!*) se ne interesserebbero. In fondo, la nostra rivista, tenta — sia pure riuscendoci solo in minima parte — di evitare queste « carte di lavoro » replette dall'attuale imperfezione (dici) organizzazione della produzione culturale in atti).

Il problema di decodificazione di cui intendo occuparmi riguarda un codice secondario rispetto al codice orale: il codice della lingua scritta. In questo codice oltre alle unità foniche sono resi, mediante convenzioni grafiche, anche i tratti prosodici o suprasegmentali. Si tratta dei cosiddetti segni d'interpunzione che hanno subito mutamenti e regolamentazioni diverse nel corso del tempo e a seconda delle lingue.

La disciplina che dovrebbe studiare queste convenzioni sia diacronicamente che sincronicamente è in genere detta *grafematica*, o con termine più nuovo e più ricco d'implicazioni extralinguistiche, *etnografia della scrittura* (1), ma, almeno per quanto riguarda i segni d'interpunzione, trattazioni generiche si trovano soprattutto nelle apposite sezioni dei libri di grammatica e studi

La linguistica generativo-trasformativale, per citare la branca più conosciuta della moderna linguistica, non si è occupata di punteggiatura per ovvi motivi: si tratta di una caratteristica della lingua scritta e viene quindi considerata un problema di esecuzione (*performance*), caratterizzante la struttura superficiale.

Da quando si è iniziato a prendere in considerazione porzioni di lingua più estese della frase, la punteggiatura interessa anche i linguisti: ci si domanda quali sono i connettivi della metalingua descrittiva in cui i connettivi della lingua oggetto — ivi compresi i segni d'interpunzione — devono essere tradotti (cfr. Petöfi 1976 a; Petöfi 1975b). Uno studioso di linguistica testuale ha proposto di introdurre la nozione di « *Textpunkt* », cioè di punto fermo come chiusura di un testo, anziché come limite di una proposizione (cfr. Bullmer 1975).

Lo studio della punteggiatura nell'ambito della linguistica parte dunque dall'uso « discorsivo, sintattico e convenzionale » (2) dei segni d'interpunzione, quello stesso di cui si occupava la grammatica tradizionale: l'uso del punto, della virgola, del punto esclamativo, dell'interrogativo e di alcuni altri, in quanto svolgono la funzione di decodificazione del messaggio scritto.

Agli studi di stilistica rimane affidata l'analisi dell'uso « artistico » della punteggiatura, dell'impiego che rivela un'emancipazione dall'ancillare funzione sintattica: gli usi insomma in cui i segni d'interpunzione portano essi stessi una parte di senso, amplificando o contravvenendo il loro uso convenzionale.

Vi sono segni d'interpunzione per i quali però l'uso convenzionale è difficilmente determinabile: segni il cui uso dipende — lo ammettono anche i grammatici — molto più da esigenze stilistiche o da preferenze personali che non da regole.

Di tutti i segni d'interpunzione (due punti, punto e virgola, lineetta, parentesi) che secondo Stenzel (1956, p. 14) sono modificazioni della virgola o di una coppia di virgole, che « contengono la virgola come genere prossimo e derivano da essa per differenza specifica », ho scelto di occuparmi delle parentesi, perché vengono considerate « *Sonderzeichen* » prive di precise regole d'uso (3) e soprattutto perché negli ultimi decenni sono state usate in modo totalmente differente, lontano dal loro genere prossimo.

Mi riferisco all'uso delle *parentesi endoleissematiche* per scopi diversi da quelli per cui sono usate nei vocabolari:

es. wack [e] lig. Verdopp [e] lung, ander [er] seits
(Wahrig 1968, colonna 129)

dove indicano che la lettera o le lettere tra parentesi si può, possono tralasciare, ovvero all'uso che se ne fa nelle edizioni di frammenti antichi

es.

[¹ε] [εεα,δοι τοι τὸν φιλ[ε]ν, [τὸν] δευ φιλ[ε]ν

come in questo verso di Archiloco (Pap. Oxyrh. XXII [1934], 2310, v. 14) dove le lettere tra parentesi sono quelle integrate dall'editore.

Intendo occuparmi delle parentesi endolessematiche (in genere rotonde) che si stanno diffondendo nella saggistica e nella letteratura solo ora, ma che hanno precedenti illustri anche se sporadici.

Leggendo *Studi sintattico-stilistici sulle proposizioni incidentali* di B. Mortara, ho notato, oltre a interessanti considerazioni sull'uso di intere frasi o parole fra parentesi, un rimando alla esemplare lucidità con cui Spitzer aveva delineato « i tratti fisionomici della parentesi » (Mortara 1956, p. 17) in autori come Proust e Péguy; seguendo questa traccia nel saggio di Spitzer su « Lo stile di Charles Péguy » ho trovato non solo tre casi di parentesi endolessematiche, ma anche una loro fine interpretazione:

« La parentesi serve soltanto, talvolta, a significare un rapporto etimologico:

NJ 169 c'est... la plus générale erreur intellectuelle, et elle (pro)vient précisément...
ma altrove

NJ 7 ces papiers, des documents... provenant, venant directement des grands événements.

In:

FL 127 une sorte de certaine malpropreté d'écriture qui déshabilite un homme pour les hommes et pour les œuvres de l'écriture,

si potrebbe scrivere benissimo « qui débilite, qui déhabilité », siccome l'occhio del lettore dovrà poi sottrarre le lettere comprese nella parentesi. Imporre al lettore questi calcoli aritmetici

26 può sembrare pedantesco, eppure essi, nel cosmo stilistico di

Péguy, hanno il loro peso, giacché egli ritrova un elemento simbolico anche negli aspetti più irrilevanti e accessori della vita quotidiana» (Spitzer 1928, cit. dalla trad. it. 1959, p. 103).

Più interessante ancora un altro caso commentato oltre:

« Anche le parentesi gli permettono di introdurre nella pagina intensissime distinzioni, espressioni comprese:

NJ 70 *on faisait des affaires, de(s) bonnes affaires: (de bonnes affaires = ho fatto buoni affari; des bonnes affaires = ho fatto degli affari buoni; de (s) bonnes affaires = ho fatto degli affari buoni, veramente buoni) ».*

(Spitzer *ibidem*, p. 119) (4)

Non è mia intenzione proporre gli esempi di Péguy come i più antichi, è probabile infatti che ve ne siano altri ancora più adatti, ma questi si presentano accompagnati da una interpretazione che si può estendere, discutendola, dall'isolato fenomeno di questa prosa dell'inizio del secolo agli esempi non più frequenti ma circoscritti dei giorni nostri.

Esempi, per la verità, frequenti ma circoscritti ad ambiti precisi: non si troveranno parentesi endolessematiche nella prosa giornalistica o nei libri di scuola. Si troveranno in letteratura saggi di linguistica, di critica letteraria, cinematografica, in riviste d'architettura e psicanalisi, ma in genere sono ancora come qualcosa di insolito.

La maggior parte dei linguisti francesi della prima metà del nostro secolo proscriveva l'uso della parentesi in nome della chiarezza e della semplicità; del resto ancora di recente, quest'estate, i giornalisti hanno ospitato una polemica sullo « scrivere chiaro » (5), in cui le parentesi sono state chiamate in causa come fonte di complessità gratuita ovvero difese come necessarie. E si trattava di innocenti, convenzionali parentesi racchiudenti intere frasi.

Di fronte a simili eccessi d'iconoclastia (e quanto, nel caso delle parentesi, questo termine sia calzante, apparirà nella conclusione di questo articolo) non resta che dar tempo al tempo e, per analogia, ricordare divestiti i furori di Ugo Oetti contro il punto esclamativo. Sul *Corriere della Sera* nel 1923 affibbiò al punto esclamativo epiteti come « stuzzicadenti pel trastullo delle bocche vuote », « punteruolo da ciabattini » o perfino « siringa da morfinomani ». Aggiungeva inoltre, commentando il fatto che non fu usato dai classici ma si affermò solo nel Seicento, « E' giu- 27

sto che fra tanti pennacchi spunti anche il punto esclamativo «: battuta che l'etnografo della scrittura, se non l'austero grafematico, dovrebbero apprezzare (6).

La grammatica per la scuola media da cui ho tratto questa citazione di Ogetti osservava come il punto esclamativo fosse in ribasso nella prosa moderna: anche delle parentesi endolessematiche si potrà fra breve dire altrettanto? Non credo, penso anzi che in un futuro aggiornamento del *Lexikon der deutschen Sprachlehre* premesso al vocabolario di Wahrig, alla voce *Klammern* oltre al caso delle parentesi tonde racchiudenti i concisi commenti — (! W.), (? ! ! W.) — del Kaiser Guglielmo II in margine ai dispacci inviati dall'ambasciatore tedesco a Londra, troveranno degna menzione casi di parentesi endolessematiche.

Basta questa mia convinzione sul fatto mentre un punto esclamativo si può tralasciare o le parentesi racchiudenti un'intera frase possono venir ricondotte ad una coppia di virgole (7), le parentesi endolessematiche svolgono una funzione di *mise-en-abyme* che solo altri artifici grafici altrettanto insoliti (l'uso di caratteri maiuscoli ad esempio) possono svolgere, anche se non altrettanto bene.

Elenco di seguito gli esempi sui quali condurre un'indagine indicativa anche se sommaria:

(1) HELPI mensile umoristico di satira, (mai)costume, fumetti & amenità l'avviso pubblicitario in *Junir Dental* n. 1, *Rivista d'informazione dentale*, Anno XI gennaio 1977 p. 44).

(2) « l'interpretazione (dis)simula nel linguaggio le immagini » (R. Castelli, « Un collettivo non gode dell'insieme », *Vel.* n. 2, 1975, p. 132).

(3) « La sombianza (s)buca (in) qualsiasi interpretazione: negli angoli del discorso segnandone fratture inconciliabili » (R. Castelli, *ibidem*, p. 134).

(4) « Lei », dentro, è in(de)finitamente altra » (L. Irigaray, « Questo senso che non è uno », *Vel.* n. 2, 1975, p. 171).

(5) « la/le altra/o persona/e come il/i folle/i » (D. Cooper, « Verso la non psichiatria », *Vel.* n. 3, 1976, p. 94).

(6) « Allora una psicanalista non può che (...) porsi/esporsi » (R. Manzetti, « L'insegnamento e l'alibi dell'analista », *Vel.* n. 5, 1977, p. 96).

(7) « Non può insomma non (es)-porci » (A. Reacio, « Critica delle istituzioni divine », *Vel.* n. 5, 1977, p. 126).

(8) « La donna appartiene alla terra. La sua funzione sessuale, quindi, può essere soltanto quella della procreazione, quella di una prestazione passiva per una dimostrazione umana, per una (u)omologia » (A. Verdiglione, « La sombianza », *Vel.* n. 1, 1975, p. 35).

[9] « E necessaria (rie-cedo) essa forse è in quanto nel dire non c'è arresto né ritorno » (A. Verdiglione, ibidem, pp. 54-55).

[10] « Un'assistenza materiale, un'ex-sistema, una (r)esistenza indica che non c'è nulla di unitario » (A. Verdiglione, ibidem, p. 5).

[11] « perché non ci sia l'equivoco della copia (cum-opia), perché nulla sovrabbondi » (A. Verdiglione, « La scrittura del godimento », Vol. n. 2, 1975, p. 73).

[12] « che della pulsione qualcosa si dica implica già, per un verso non ri(n)tracciabile (in quanto si perde nel legame con un'altra pulsione), che sia "inibita nella meta" » (R. Castelli, « Autorizzazione, inibizione, sembianza », Vol. n. 5, 1977, p. 60).

[13] « nel varco che la rimozione primaria apre tra la causa e l'effetto del dire, un sapore manca, cade, si perde in una ri-frazione e in un frazionamento che risulta di volta in volta Altro da ogni ri-saputo » (G. Ricci, « L'impossibile sapere dell'interpretazione », Vol. n. 5, 1977, p. 109).

[14] « inaccessibile/accessibile » (A. Rascio, « Benjamin & haschisch », Vol. n. 4, p. 167, 1976).

[15] « Questo discorso / del subnormale / è marchiato perciò come dis-corso dis-umano: questo marchio diviene la funzione che intende essere universale, del corpo umano » (G. Ricci, « L'economia istituzionale del godimento », Vol. n. 2, 1975, p. 100, nota 11).

[16] « La ripetizione è (nell)atto del dire » (A. Verdiglione, « La sembianza », Vol. n. 1, 1975, p. 54).

[17] « Die Bedeutung(en) eines Wortes wird/werden » (U. Erchenbrecht, *Sprechdenken*, Kronberg 1974, p. 37).

[18] « fade in a field tresses of h/air wave the extreme » (Patti Smith Group, dalla copertina del long-playing *Radio Ethiopia*, Arista records Inc. New York).

[19] « La fissazione semantica della piramide » (titolo di un editoriale di B. Zevi in *L'Architettura*, marzo 1974, p. 565).

[20] « Le [sur] nom propre donné relève la tête qui tombe sur l'échafaud » (J. Derrida, *Glas*, éditions Galilée, Parigi 1974, p. 15).

[21] « Mais les tableaux sont écrits et celui qui (s') écrit se voit regardé par le peintre » (J. Derrida, ibidem, p. 53).

[22] « Car si mon texte est (étail) imprenable, il ne sera(it) pas pris, ni retenu » (J. Derrida, ibidem, p. 77).

[23] « E lui è imperterribile e solo, intento a fabbricarsi quella sua speciale solitudine che deve rimetterlo in contatto con i veri (ficabili?) altri, con le altre immagini dell'uomo » (G. Toti, *L'altra fame*, Rizzoli, 1970, n. 152).

[24] « la rivoluzione del 1905 che è cominciata con lo sciopero di quella tipografia moscovita di quegli operai che vendicavano e ri-i punti e le virgole fossero calcolati come caratteri nella stima del lavoro » a pezzo » (G. Toti, *Il padrone assoluto*, Feltrinelli, 1977 p. 198).

[25] « Serata in drogheria, so quello che voglio dire Maria-Giovanna e Col(c)ica mia, moscalinamela bene etici » (ibidem, n. 113).

[26] « L'Uomo Immascherato. Senza faccia da mascherare, senza maschera da (r)infacciare. Senza identità, ma identificabile come colui che non ha maschera né viso né identità — il più identificabile fra gli uomini. Una o, una t, una c » (ibidem, p. 77).

[27] « Petite mort ou (mass) media mort ou grand mort ou? » (ibidem, p. 75).

[29] « E la città totale era fr(ri)ollata, gualcata, calcata, nella foliazione solitaria dello spazio sotto i piedi non di una persona ma di un animale milleinfinitipiedi, uno e tutto » (ibidem, p. 74).

[30] « Passò al plurale: forse era memoria, ricordi, presentimenti [...] immemorabili, presagi, tradizioni, aneddoti » (ibidem, p. 217).

[31] « non è così, ora [e] mai? » (ibidem, p. 216).

[32] « La scriptolettura! Bisognerebbe esserci allenati, ma Moxò Feenstra è un funzionario dell'Efficien[s]tato, e non lascia tempo » (ibidem, p. 207).

[33] « smosicarli in [s]partito, classia in un[li]bro[spartito] con s[ud]durativo trascrivere separatamente le parti dei singoli esecutori » (ibidem, p. 203).

[34] « e quelli da bruciare che corrono a sv(u)otarsi di volontà legiferale » (ibidem, p. 202).

[35] « gli aloni — neppure quelli semantici, ma gli altri, ipoglossolali mistipoletofatti — le possibilità e le impoetenze, l'infESplicitato, il suggerito, l'occul[ta]to, l'ESibito, l'etceterato etc. » (ibidem, p. 162).

[36] « Passimistot[ri]mistenko » (ibidem, p. 134).

[37] « un fenomeno in / solito / solente » (ibidem, p. 122).

[38] « Il grande Tanetovski è capace di morire ogni sera sulla sedia elettrica, secondo le teorie dell'ancor più grande Stanatoslaski, direttore del Teatro della Morte d[ell]Arte » (ibidem, p. 109).

[39] « Ogni pubblicazione diviene atto revolve[r]ante irrivolu[n]abile » (ibidem, n. 52).

[40] « E forse quelle stesse geometrie erano già invecchiate per defunzioni edificali, avveniramenti e ri-ri-co-di-stru[n]zioni » (ibidem, p. 72).

[41] « Raffiche frastiche su tutte le pelli e pellic[ci]ole, su tutte le pagine » (ibidem, p. 54).

[42] « Con Karik Teqwim tutto riscritto e accor[ret]ito » (ibidem, p. 31).

[43] « Che vi dicevo? »

Squeo Urgotti

Non è als-ob?

Moxò Feenstra

E' una cose proprio amor[ti]ale

La Kristova

Chi fare?

Eunin »

(ibidem, p. 125).

[44] « ... la disavventura del Nostro permette personaggi di non più subire le proprie vicende, cui l'artista finora ha pecionato. E s'intendono evitare »

Il drammatico climax che ha(v)ra[pp]reso l'opera in pellicliche pietosa r[est]aurando

i dolci ruscelletti chel poco abbeve, sin presso a cui

li amanti si vilano d'affetti: ... »

(G. Bottiroli *Parodia, All'insegna del pesce d'oro*, Milano, 1977, p. 58).

[45] « l'Essere còpula non[è]si[ah]nselmo »

è[li]sigeo[]re[chi]evimanda »

perchè disse il mago se pensar sapete

la tomba calva e ria

befferéte] via l'incensola pigola verdano
perfusi di basi fraicespugli: »

(ibidem, p. 58)

(¹⁰) « in una delle fessure del pavimento scor(per)si Duns Scout
(un haeccaentricus), che giocava con un gattone nero,
di nascosto »

(ibidem, p. 76)

Gli esempi sono tratti da varie fonti, ma i lotti più consistenti provengono rispettivamente da *Vel*, rivista di psicanalisi (2-16), dal libro *Glas*, di Derrida (20-23), dagli scritti di Toti (24-43) e da *Parodia* di Bottirolis (44-46). Ho cercato di evitare esempi scontati, come poteva essere (*de*) *codificare*, e di limitare al massimo quelli in cui si sfruttano i prefissi, perché danno luogo ad una facile interpretazione e richiedono all'occhio moderati calcoli aritmetici o sottrazioni.

L'uso della parentesi per isolare un prefisso è quello più accessibile sia al senso che alla lettura e quindi anche il più grammaticalizzato e diffuso; rivela una certa tendenza a rispolverare il rapporto etimologico, come asserisce Spitzer, e ne sono una conferma operazioni come quelle che Verdiglione fa quando la forma italiana non gli consente di isolare in modo indolore il radicale che gli interessa (cfr. i casi 9-10-11) e che anche Toti compie nell'esempio 37. Sono validi esempi a contrario perché trovati negli scritti di chi, potendolo, avrebbe usato la parentesi endolessomatica.

Un equivalente della parentesi endolessomatica è in questo caso, ma solo in questo, l'uso di accostare le due parole (che risultano dalle due letture quando si applica l'espedito grafico della parentesi interna), separandole con una sbarra obliqua come negli esempi 5 e 14. Il caso 6 e il 7, che si trovano nello stesso numero di *Vel*, applicando alla stessa materia verbale i due procedimenti, costituiscono una conferma dell'equivalenza di sbarra obliqua e parentesi interna alla parola quando ci sia da mettere in risalto un prefisso.

Il caso 18, pur non prestandosi a una interpretazione sicura, mostra un trattamento della lettera iniziale simile a quello riservato a un prefisso.

Un terzo accorgimento grafico molto usato per isolare parti di parola è il trattino (*hyphen*), di cui abbiamo un esempio in Toti (il caso 25), che però come tutti quelli tratti dallo scrittore 31

non si presta a esemplificare un'istanza di economicità in quanto rivendicare non significa vendicare di nuovo; meglio esaminare il n° 13. *Risaputo, ri-saputo, (ri) saputo* sono tre parole differenti: la prima è normale; la seconda è un'associazione che richiama l'attenzione non su ciò che è risaputo, ma sul fatto stesso che è ri-saputo (e il contesto in cui è usata spiega benissimo, mi pare, questa sfumatura); la terza infine si presta a una doppia lettura e modifica il resto della frase a seconda del significato che si assume.

Non tutti gli autori però sentono questa differenza fra l'uso del trattino e l'uso della parentesi: specie in quelli in cui si trovano o l'uno o l'altro dei due espedienti e non entrambi con funzioni diverse si ricava l'impressione che l'autore li consideri allografi dello stesso arcigrafema e scelga il meno vistoso. Un caso come il 15 mi sembra confermare questa impressione, ribadita anche dall'avvertenza dei traduttori premessa all'edizione italiana di Derrida 1967 *De la grammatologie*, dove si afferma: « In italiano *rap-presentazione* traduce il francese *re-présentation*, a un tempo rappresentazione e ripresentazione ». Gli stessi traduttori tendono a *différence* con *diff-erenza*, che dei molti sensi del tecnicismo derridiano coglie iconicamente soprattutto quello del *diapherem*, di alterità, polemica, intervallo, spazialità.

Un altro mezzo a cui spesso ricorrono oggi certi scrittori è l'uso delle maiuscole nel corpo della parola: ne riscontriamo un esempio in 27. A mio avviso esso produce piuttosto un effetto di *mise-en-relief* ed è più statico dell'uso delle parentesi.

L'incastonatura fra parentesi del prefisso come i casi frequentissimi in lingue diverse dall'italiano di isolamento di desinenze (cfr. caso 17 e l'ultimo degli esempi commentati da Spitzer) rappresentano una forma di economia, di scrittura breve ed efficace che pone pochi problemi ai traduttori. Ho inserito l'esempio 5 appunto per dare un'idea di come su *Vel* si sia risolto un plurale che nell'inglese era costituito da una *r* tra parentesi (8).

Anche queste sono istruzioni nell'ordine sintagmatico da parte del paradigmatico, ma si tratta di paradigmi familiari a chiunque abbia anche minimamente riflettuto sulla formazione delle parole derivate: sono *mise-en-abyss*, ma gli *abysses* che ci schiudono sono privi di mistero.

Si tratta di procedimenti che risentono nel passaggio da dei modelli scientifici e si inquadrano nel passaggio da una struttura del discorso di tipo classico con molte proposizioni coordinate e subordinate, a un tipo di discorso semplificato nel quale molti elementi sono risolti nelle parentesi: — come nel linguaggio della logica — e posti come impliciti o già inclusi nel corpo di una costruzione proporzionale più rapida. (9)

E dei linguaggi artificiali, dei linguaggi tecnici condividono vantaggi ed antipatie. Effettivamente di fronte a usi troppo arzigogolati in saggi condotti scientifici sorge la tentazione di chiamare in causa la tradizione umanistico-retorica con il suo uso dell'allusione anche a costo di bluffare: non sempre il ruffo nel paradigmatico vale la pena provata dal destinatario nel decifrare.

Tuttavia poiché tra l'uso delle parentesi interne alle parole e le tecniche del motto di spirito vi sono analogie, potremmo qui anticipare un'osservazione di Freud facendo un parallelo tra isolamento di prefissi, suffissi, articoli ecc. in sostanza tra isolamento di parti riconducibili a paradigmi ben conosciuti o motti di spirito « innocenti » da un lato e parentesi endolessermariche più smaltizzate e motti di spirito « tendenziosi » dall'altro: « sulla base di esempi appropriati di motti di spirito innocenti, nel quale non v'era alcun pericolo di essere disturbati nel nostro giudizio dal loro contenuto o dal loro senso, siamo stati indotti a concludere che le tecniche del motto di spirito sono esse stesse sorgenti di piacere » Freud 1905, cit. trad. it. 1976, p. 127.

Da tempo ormai siamo (stati) convinti che anche il saggista ha diritto a prendersi il suo *plaisir* dal *texte* e se accettiamo questo punto di vista, dobbiamo essere pronti a sopportare — come le tolleriamo dagli scrittori — le licenze e vacanze linguistiche infelici dei saggisti, salvo il nostro diritto di criticarne l'esito, ma non l'uso.

Passando ai casi di parentesi intorno a lettere che non fanno parte dei prefissi o suffissi, la distinzione tra usi dettati da ragioni d'economia e ragioni stilistiche diventa problematica se non impossibile. Abbiamo già visto come esempi quali il 25 e il 30 pur essendo giocati su prefissi e preposizioni articolate, si distinguono due ragioni (indipendenti dalla conoscenza precedente del genere a cui appartiene il testo) per dire che l'intervento sui pre-

fissi si presta più facilmente a utilizzazioni più « economiche » che d'arte.

In primo luogo se si usano parentesi per sfruttare la doppia lettura di un termine, in genere questo termine verrà ripreso dall'autore o da altri solo quando non è usato a fini stilistici: è il caso di *specula* (rizza) zione che la Irigaray 1974 usa più volte o ancora di *ludomossiale* che appare più volte in più autori nelle pagine della rivista *Vel*. Se invece l'autore ha intenzioni letterarie ogni creazione resta un *hapax*.

In secondo luogo le parentesizzazioni di prefissi soverchiano numericamente le altre: il calcolo delle probabilità di potenziali nuove creazioni e la legge del minimo sforzo sono infatti a favore delle prime. Chi scrive con intenti artistici lo sa e quindi le evita. Se usa questo e altri espedienti per introdurre potenzialità insospettite all'interno dell'unità o sotto unità linguistica e moltiplicate così la carica transsignificante, se insomma ricorre alla manipolazione del linguaggio « per non morire sul patibolo » come dice Toti, allora è comprensibile che rifugga dagli usi delle parentesi che scote più facilmente grammaticalizzabili. Così l'alta percentuale di parentesi interne alla parola non giocate su prefissi, suffissi ecc. può considerarsi sintomo sicuro di intento artistico.

Ho accumulato e presentato un alto numero di esempi tratti da opere letterarie perché mi serviva un riscontro per gli esempi più facilmente grammaticalizzabili e anche perché penso che saranno gli usi d'arte, gli usi più originali a determinare l'eventuale espansione del procedimento. In fondo non è già così? Quando Lacan o Derrida iniziarono a proporli piacquero ai loro seguaci e se oggi i casi riscontrati in *Vel* ci sembrano meno belli degli autentici francesi o le loro traduzioni ci lasciano insoddisfatti, non è solo questione di esportazione in un'altra lingua, ma anche di senso del *déjà-vu*, del prevedibile, se non del « normale » in un certo ambiente.

Jean Paul Richter diceva che « Il motto di spirito è il pezzo travestito che unisce ogni coppia » e Vischer rincarava aggiungendo che « Egli preferisce sposare le coppie il cui matrimonio non è ben visto dai parenti » (10); lo stesso ragionamento possiamo estendere all'uso delle parentesi interne alle parole, poiché le più cospicue sono appunto quelle che ci fanno « vedere » in una parola potenzialità non viste bene prima.

Leggendo *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* sono giunta alla conclusione che l'uso di parentesi endoleisematiche può considerarsi una delle tecniche del motto di spirito e precisamente una variante sia della tecnica che Freud chiama « condensazione », sia di quella detta « molteplice impiego dello stesso materiale » (cfr. Freud 1905, trad. it. p. 50).

Come i motti di spirito le parentesi più sono tendenziose e più ci piacciono e spesso, come i motti, non si curano di essere logiche, giustificate sul piano del contenuto. Rifacciamoci agli esempi tratti dal libro di Bottiroli o a quello che Segre dice in generale del suo modo di scrivere: « Passate dal livello dell'espressione al livello del contenuto equivarrebbe a riportare il testo di Bottiroli a una disciplina della comunicatività linguistica che esso rigetta in partenza » (prefazione a Bottiroli 1975, p. 13).

Il che non vuol dire che siano sempre illogiche o non mirino per principio a comunicare qualcosa; anzi: se l'esempio 36 è un gioco sul proprio cognome, a casi come 27, 28, 35, 38 non si può negare una logica coerente, che risulterebbe ancora più chiaramente da una citazione più vasta o meglio da uno studio generale sullo stile del singolo autore, come quello che Spitzer ha condotto sui testi di Péguy.

Certamente il discorso del rapporto associativo mentale così come ce lo mostra Saussure nel *Cours* (e non del rapporto paradigmatico ridotto a paradigmi flessionali e a determinate categorie grammaticali), come comunanza talora duplice del senso e della forma, talora solo di uno o dell'altra, discorso che lo stesso ha portato a vari « *abysses* » nell'opera sugli anagrammi, come pure l'accostamento alla trattazione fatta da Freud del motto di spirito si presterebbero qui a considerazioni affascinanti sul significato nascosto che è quello che conta davvero (11), sul fatto che la parentesizzazione crea da un significante due significanti che a loro volta possono subire altre manipolazioni. L'esempio 40 tratto da Toni dà un'idea di un simile procedimento: il complesso può leggersi infatti in molti modi, ad esempio distruzioni, costruzioni, ricostruzioni, ridistruzioni, riricostruzioni, rridistruzioni, ecc.

Non vorrei però fare troppo rumore per *zwey münim gegen ainander* (12) e preferisco invece avanzare un'ultima ipotesi per 35

spiegare l'uso della parentesi endolessematica: la forma grafica della parentesi stessa.

Far notare che di tutte le possibili punteggiature denotanti inclusione solo le parentesi in tutte le loro forme (graffe, acute, tonde, quadre) hanno la proprietà di specificare dove inizia l'inclusione (concavità a destra) e dove finisce (concavità a sinistra) è abbastanza ovvio. Battistoli e Toti ad esempio approfittano largamente di questa proprietà del segno grafico:

« L'istante della fine non sta, la morte è una lunga storia, una fine senza fine, tra parentesi aperte (1) »
(Toti, 1977, p. 75)

Se giustamente Quirk et al. (1972 p. 1073) fanno osservare che tale proprietà delle parentesi le rende particolarmente adatte a « lengthy inclusions », io ritengo che esse raggiungano un'efficacia visiva ancora maggiore quando sono ravvicinate: allora veramente si realizza quella « ottiche Enklave » di cui parla Adorno (1958, p. 169), allora veramente si ha un uso della parentesi a mo' di cornice che ribolta la funzione a cui essa era in genere destinata, cioè introdurre un pensiero secondario.

Questa forza iconica è importante: i semiotici russi sostengono che la funzione culturale della tensione tra gli spazi interni chiusi e quelli esterni aperti è chiaramente rivelata nella struttura delle case (cfr. Lotman et al. 1975, p. 61) e questa tensione si manifesta, ed è sfruttata, anche in quella costruzione sulla pagina che è la scrittura lineare. Le parentesi possono in questo senso creare ulteriori tensioni e spazi tridimensionali.

Per questa loro caratteristica iconica, inoltre, le parentesi interne alle parole vengono a inserirsi coerentemente nella cultura in cui i sistemi che usano prevalentemente testi continui (non discreti e non lineari come i sistemi audiovisivi) stanno acquisendo sempre maggior peso.

(1) Cardona 1976, p. 165 insiste sulla etnografia della scrittura come nuova branca interdisciplinare.

(2) I tre aggettivi « discorsivo, sintattico e convenzionale » sono usati da Stenzel 1966, pp. 8-9.

(3) Il termine « Sonderzeichen » è usato dal Ludwig (1968) nella sua classificazione dei segni di interpunzione. Si tratta di una classificazione generalmente accettata che distingue i veri e propri segni d'interpunzione cioè il punto, il punto interrogativo e il punto esclamativo (detti « schweren Satzzeichen ») dai « leichten Satzzeichen » quali le vir-

gola, il punto e virgola, e i due punti e dai «Sonderzeichen» cioè la lineetta (*dash*), le virgolette, le parentesi, l'apostrofo.

(4) Nella traduzione italiana le citazioni sono state riscontrate sulle seguenti edizioni:

NJ = *Notre jeunesse*, Gallimard 1942, 17^a edizione

FL = *Un nouveau théologien M. Fernand Lauzet*, Gallimard 1942, 12^a edizione

NJ fu pubblicato per la prima volta nel 1910 e FL nel 1911.

(5) Mi riferisco ad un articolo di Franco Furini, *Perché è difficile scrivere chiaro*, apparso sulla prima pagina del *Corriere della Sera* del lunedì 11 luglio 1977 e a un altro articolo sullo stesso argomento scritto da Roberto Ridolfi sulla terza pagina del *Corriere della Sera* del 20 agosto 1977.

(6) Le citazioni di Ugo Ojetti sono tratte da M. Motetti — D. Consonni, *Lingua madre*, SEI, Torino 1963, p. 323.

(7) Quirk et al. (1972, pp. 1071 — 1072) fanno osservare che, nonostante sia possibile, non sempre è conveniente usare la coppia di virgole al posto delle parentesi o delle lineette perché il lettore sarebbe costretto a identificarle fra altre con discricuti intenzioni. Essi presentano il seguente esempio:

At that time, the students — goodness knows for what reason — reversed their earlier, more moderate decision, and a big demonstration was planned.

(8) I traduttori di Vigoray (1974) hanno invece preferito adottare una parentesi ausiliaria la sbatura: il condizionale francese *parlerait* viene reso con *parlerei* (*irebbe*). Uguale trattamento subiscono i plurali. Vi sono anche traduttori che, giudicando poco compiacibile una soluzione come quella dell'esempio 5, preferiscono riportare le parole al singolare e al plurale invece affiancandole con una chiara obliqua ovvero mettendole tra parentesi. Nel caso suddetto avrebbero scritto *folle/folli* oppure *folle* (*folli*).

(9) Sienzel (1966, p. 36) ci rende noto che nei testi tedeschi le parentesi erano già usate nel XVI secolo. Quando si affermo l'alternativa della lineetta (singola o doppia) le parentesi furono continue ad usi tecnici, come indicazioni di date, di titoli ecc.

(10) Entrambe queste citazioni sono tratte da Freud 1905, trad. it. 1976, p. 19.

(11) In questa ottica le parentesi all'interno della parola non vorrebbe dire «Leggi x o y», ma «Leggi soprattutto quello che è tra parentesi», va sottolineato però che i casi in cui le lettere tra parentesi hanno da sole un senso sono molto rari, in genere esse danno un senso combinato con, meglio ancora che, quello che è all'interno delle parentesi.

(12) Così definiva le parentesi nel 1473 Heinrich Steinhöwel, medico e grammatico di Ulm. (Citato da Sienzel 1966, p. 37).

Bibliografia

- ADORNO Th. W., 1958: «Satzzeichen», in *Noten zur Literatur*, Berlin/Frankfurt, pp. 161-172.
BALLMER Th. T., 1975: *Sprachrekonstruktionssysteme*, Berlin, TU Dissertation.
BOTTIROLI G., 1975: *Parodia*, Milano, all'insegna del pesce d'oro.
CADORNA G.R., 1976: *Introduzione all'etnolinguistica*, Bologna. Il Mulino.

- DERRIDA J., 1967: *De la Grammatologie*, Parigi, Editions de Minuit.
Trad. it. *Della grammatologia*, Milano Jaca Book Saggi 1969.
1974: *Glas*, Parigi Editions Gallée.
- FREUD S., 1975: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*
Leipzig-Vienna, Deuticke. Trad. it. *Il motto di spirito e la sua
relazione con l'inconscio*, Roma, Newton Compton 1975.
- IRIGARAY L., 1974: *Speculum, De l'autre femme*, Parigi, Edition de
Minuit. Trad. it. *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli 1975.
- LUDEWIG W., 1968: « Lexikon der deutschen Sprachlehre », in Wahrig
1968, colonne 49 - 250.
- LOTMAN JU. M. et al., 1975: « Theses on the semiotic study of cul-
tures (as applied to Slavic texts) » in Th. A. Sebeok (ed.),
The Teli-tale Sign, Dordrecht, Reidel, pp. 57-83.
- MORTARA B., 1956: *Studi sintattico-stilistici sulle proposizioni inci-
dentali*, Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia,
Università di Torino, vol. VIII, fascicolo I.
- PETOFI J. S., 1976a: *A formal semiotic text theory as an integrated
theory of natural language*, University of Bielefeld, dattiloscritto.
1976b: *Von der Satzgrammetik zu einer logisch-semanticchen Text-
theorie*, trad. it. di prossima pubblicazione su *Strumenti Critici*.
- QUIRK R. — GREENBAUM S. et al., 1972: *A Grammar of contemporary
English*, Londra, Longman.
- SPITZER L., 1928: « Zu Charles Péguy's Stil », in *Stilstudien — II:
Stilsprachen*, Monaco, pp. 301 — 364. Trad. it. *Marcel Proust e
altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi 1959,
pp. 82 — 130.
- STENZEL J., 1966: *Zeichensetzung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- TOTI G., 1970 - 1977: *Il Padrone assoluto*, Milano, Feltrinelli '77.
L'altra Fame, Milano, Rizzoli '70.
- WAHRIG G., 1968: *Deutsches Wörterbuch*, Berlin, Bertelsmann Lesi-
kon-Verlag, 2ª ediz. 1974.
- SCHWYZER E., 1939: *Die Parenthese im engern und im weitem Sinne*
Berlin.

Carla Marelli

dopo le

CARTE SEGRETE
di POESIA

le

CARTE SEGRETE
di NARRATIVA
(e inenarrativa, si capisce)

Uno speciale numero monografico che spalan-
ca uno spazio di verifiche e di prese di coscienza
critica della produzione letteraria e dei

LAVORI IN CORSO

Cent'anni fa nasceva



Un bassorilievo di Imre Varga.

ADY

e in occasione del IV Incontro Internazionale dei poeti che a Budapest è stato dedicato al grande poeta ungherese morto alla vigilia della «rivoluzione delle rose d'autunno» contribuiamo anche noi alla lotta contro i delitti del «provinciulismo universale» dell'attuale organizzazione della cultura e contro la congiura del silenzio attorno alle «letterature minoritarie» o delle «piccole nazioni» con la pubblicazione di alcuni testi di contraddizione

di GYORGY LUKÁCS

e di ENDRE ADY





MESSIA UNGHERESI

Oui sono più salate anche le lacrime
— e qui sono diversi anche i dolori.
E mille volte sono Messia
i Messia ungheresi.

E se muoiono anche mille volte,
senza beatitudini è la croce,
perché non hanno potuto far niente —
ah, non hanno potuto far niente.



major

Un saggio del 1969 di

György LUKÁCS

IL SIGNIFICATO E L'INFLUENZA DI ENDRE ADY

(Introduzione di Gianni Toti)

Traduzione di Marinka Dallos

Ady Endre, Endre Ady, chi era costui? Ma sì, purtroppo, molti intus leguntur extralitterali che leggono e inter-scegliono solo fra i prodotti che offre l'industria dei libri editi come merci deperibili e con una «data» iperdeterminata dalle leggi del «bando» di libreria, non sanno ancora chi è Ady, o lo sanno male o ne crechiano vagamente i fondi. Ody, dicono alcuni come dicevano Nagy invece di Nagy (ma chi pretende oggi una lettura corretta magari translitterata dell'ungherese o delle così dette «male lingue minoritarie»?). E' passato un centinaio d'anni da quando è nato il «poema del domani» post-rivoluzionario (estrutto pre-rivoluzionalmente), e ne sono passati cinquantotto da quando è morto, il 27 gennaio 1919, in piena rivoluzione democratico-borghese e alla vigilia della «Rivoluzione delle rose d'autunno»: dovremmo conoscere meglio dunque «il Bandelaire ungherese», il padre spirituale di Attila József e della poesia ungherese contemporanea (già, ma Attila József, chi era costui? l'interrogativo sul provincialismo culturale universale potrebbe ripetersi, eppure sono tante ormai le traduzioni italiane dei Petró, degli József, degli Ady, dei Radnóti, degli Illyés, dei Weöres, dei Babits, dei Füst, degli Juhász, dei Barany etc. etc. fermiamoci subito o la nomenclatura ci si trasforma in nomenclastria). E' un esperimento che l'autore di queste note ha già fatto interrogando amici e amicompagni, dopo aver detto che era tornato da un convegno su Ady vagamondando gli occhi e i sentimenti, le minuziosità senza re. Anche quando Maria Luisa Spaziani su «Tuttolibri» ha riferito del IV Nemzetközi Költészetalkotmány, ovvero del IV Incontro Internazionale di Poeti organizzato dall'Associazione degli Scrittori Un- 43

gheresi a Budapest dal 9 al 15 ottobre, con la partecipazione di cento poeti ungheresi e di ottanta poeti europei, la sorpresa è stata sconcertante. Ma come? «La poesia della rivoluzione e la rivoluzione della poesia» — questo era il tema del Convegno dedicato a Endre Ady — vengono discusse così, senza la partecipazione canonica dei soliti nomi della rinascita mondano-televvisiva, senza l'illuminazione dei fasci di luce pubblicitaria che l'industria della cultura di massa riversa sulla sua produzione ripetitiva?

Certo, un tema come quello, con onesti interrogativi su «che cosa significa Ady oggi per il mondo e per noi» e sulle «possibilità e missione della poesia impegnata dei nostri giorni» era discutibile ed è stato del resto discusso e persino confutato (anche da chi scrive qui, adesso) nella formulazione e nell'indicazione non leggermente attenuata di politica culturale che trattiene dal proprio superamento l'antica azione protettiva del produttore di forme poetiche del linguaggio. Ma politologi e poetologi e logologi non possono far altro che accentuare l'interesse per manifestazioni imperfette e non partecipate come quella di Budapest che lottano contro il provincialismo editoriale, contro le congiure del silenzio attorno alle lingue e alle letterature minoritarie, contro le complicità di rata nostra nel reato di ignoranza sulla poesia europea, ecc; ecc. Certo, non ci sono editori in Italia che comincino e qualche volta traducano o ripubblichino, magari antologizzate, riviste come Arco, l'Almanacco Internazionale di Poesia pubblicati dalla Commissione Nazionale Ungherese per l'Unesco (ma sì, l'Unesco, con le sue funzioni periferiche misconosciute e i suoi discrediti meriti — che però esistono, almeno per l'azione svolta in certe aree politiche e culturali) e diretto da György Sándor, un antico poeta e romanziere che, pure, è stato anche tradotto da noi (nelle riviste milanesi, a capote). Eppure almeno i numeri 9 e 10, dedicati a Attila József e a Endre Ady, dovrebbero figurare sugli scaffali di tutti gli intellettuali italiani se non addirittura soltanto l'organizzazione pubblicitaria di una limitata produzione culturale. Poco possono fare, certo, uomini di buona volontà come Umberto Allessi, Paolo Santarromeli, Gianni Toti e Marinka Döllin e Roberta Ruspanti, traduttori di molti libri e raccordi di poesia e poeti ungheresi (ai quali ora si aggiungereanno forse la stessa Maria Luisa Spaziani e Piero Bigongiari, nati insieme con Toti e i «traduttori» e i «tradotti» poeti del Convegno di Budapest, e Giovanni Raboni, concepito già fra gli aspiranti studenti seri della poesia magiata). Poco possono fare se non metterà l'atteggiamento culturale di fondo dei nostri intellettuali «dominati» dall'edizione ufficiale. E tuttavia, questo poco è molto, e possono testimoniare gli stessi Spaziani, Allessi, Santarromeli, Bigongiari, Toti che, a Budapest, hanno constatato o riconosciuto la preguanza non solo europea di una produzione intellettuale ottusissima e il discreto, profondo rapporto che la poesia ungherese ha con i pubblici della nuova ricomposizione popolare delle classi ungheresi (in Ungheria, si diceva György Staho, un altro poeta ungherese stalinista, non c'è più proletariato, perché nessun lavoratore qui ha più soltanto zelo e frustata). Nuova «rapporti sociali», «costituito ogni residuo di «diverzione culturale non pluralistica» e il pericolo di una depolitizzazione di massa, si sono stabiliti in Ungheria. Si sono stabiliti

tra produzione poetica e pubblica (e, anche quella delle fabbriche che hanno seguito, ascoltato e discusso i poeti italiani nelle «serate di poesia» ospitate nei circoli culturali di base). E bisogna tener presente che le contraddizioni fra la crescita economica e culturale delle masse che non sono più «masse» di un popolo e la «situazione» delicata in cui si trovano i paesi europei socialisti fra e dentro i grandi blocchi agiscono spesso in modi sorprendenti e giusti. Nonostante tutte le difficoltà politiche e sociali. Per questo, la lettura che qui riproponiamo, di un saggio di György Lukács su Ady (inedito, scritto in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Ady, cioè nel 1969, e pubblicato nella rivista Uj Írás «Nuova Scrittura») e di un racconto di Ady (interessante perché la poesia adyana è meno conosciuta della poesia, anche in Ungheria, mentre è di una intelligenza qualità) vuole offrire ai nostri lettori qualcosa di contraddittorio testuale che non tratterebbero facilmente nell'ambito delle ricerche possibili. È il nostro contributo al centenario di Ady, e in un certo senso è anche la nostra piccola sfida all'organizzazione della cultura italiana. Non perché pubblichiamo un libro di più su Ady (L'ultimo, di Santaromano, per esempio, è prezioso, e se ne annuncia un altro di Albino — prossimo dottor honoris causa dell'Università magiara — nella collezione di Guanda, l'editore poetesca irriducibile, ecc.) ma perché si emanava qualcosa nel profondo della nostra ignoranza nazionale, e se ne parla e si recita e si riproduce (la lottomanoviera italiana si deciderà a diventare anche vociferazione, tra l'altro?) a livello di «come si dice usando il linguaggio delle alluvioni in tempi di siccità e di «alta fame», a livello della crescita di una domanda consumistica. «I messianici ungheresi» sono, in fondo, l'immagine speculare anche dei nostri messianismi falliti e risorgenti. La poesia finita che aggiungiamo al saggio è alla prima, ci ammonisce: «E mille volti sono Messia / i Messia Ungheresi ... / perché non hanno potuto far niente / ah, non hanno potuto far niente. — «Non avremo potuto far niente? Non stiamo già facendo qualcosa?





di Pal Veress



di Lajos Tihanyi

Credo che derivi dalla situazione dell'Ungheria il fatto che da noi « il vero rivoluzionario » non è un fenomeno tipico. Affermazione che, naturalmente, non posso analizzare in modo particolareggiato. In ogni caso è in relazione al particolare sviluppo dell'Ungheria il fatto che, all'epoca della rivoluzione, il ruolo che in Francia era stato assunto dagli strati bassi della borghesia e dal proletariato in via di formazione, in Ungheria sia stato assunto dalla nobiltà media. Conseguenza ne è stata che, nel corso dello sviluppo capitalistico, questo strato è scivolato più in basso, socialmente; e questa sua base rivoluzionaria, problematica che nel 1848-49 esisteva ancora, è venuta distruggendosi, sempre più. Persino i movimenti obiettivamente progressisti, il movimento borghese e il movimento operaio si sono adattati a questa particolare condizione dello sviluppo ungherese. Ora, nelle situazioni rivoluzionarie — nel '48 nella figura di Petöfi, all'epoca della transizione di fine secolo nella figura di Ady — si è sempre presentato un grande uomo in cui si è riassunto tutto ciò che in Ungheria avrebbe dovuto esserci, ma sempre, in sostanza, senza vero seguito e veri seguaci. La mia opinione, oggi come allora, è che Ady era isolato, persino nell'interno del movimento *Nyugat* (« Occidente ») nonostante la gente si entusiasmasse per lui, e lo avesse utilizzato da ariete contro la reazione. Allo stesso modo, Petöfi fu un fenomeno isolato nel 1848, pur in circostanze diverse. Ady vedeva questa condizione molto chiaramente. Soltanto con una posteriore e ingiustificata generalizzazione si può affermare che « il '48 » di Petöfi avrebbe avuto una sinistra, politicamente considerevole. Ma

una sinistra nel senso della sinistra di Marat e di Robespierre in Francia, nel '48 non esisteva. Ancor meno esisteva nell'epoca del *Nyugat*, in questo periodo transitorio. Non dobbiamo dimenticare che un articolo programmatico come era quello di Ignotus contro la persecuzione esetica, sostanzialmente non rivendicava altro che un posto alla letteratura del *Nyugat* accanto alla letteratura ufficiale ungherese. Non si trattava affatto di *ruscicare*, di *distuggere la letteratura ufficiale ungherese*. Soltanto Ady era di questa opinione, allora, ma a questa sua posizione è collegato anche il fatto che mentre gli altri intellettuali, nel migliore dei casi, simpatizzavano con o aderivano agli Jászai, e coloro che erano attratti dal movimento operaio, si orientavano invece verso l'austromarxismo, Endre Ady, dal punto di vista politico era un fenomeno completamente isolato, che non disponeva di uno spazio più largo, nell'Ungheria di allora, pur avendo di tempo affascinato una parte dei suoi lettori. Credo che per capire il significato di Ady, bisogna partire di qui. Si può spiegare così quella tensione della poesia di Ady che non si ritrova in nessun altro scrittore dell'epoca, perché gli altri o discendevano dall'ebraismo e perciò seguivano il compromesso della borghesia ebraica in un modo un po' più di sinistra, o provenivano da famiglie della piccola o media nobiltà e non volevano neanche tagliare i fili che li legavano alla loro origine. Nel caso di Mihály Babits per esempio ciò è molto chiaro. Tutto il confronto Petöfi-Atany serviva soltanto a concedere, alla gente beneducata, qualche legame con la decadenza occidentale, ma dio ci guardi, nessuno doveva aver a che fare veramente con fenomeni così triviali come quelli di Petöfi. Naturalmente c'è una dose di caricatura in questo modo di presentare le cose. Ma credo che in un certo qual modo così si caratterizzi meglio il *Nyugat*.

Coloro che non erano soddisfatti del compromesso, potevano dire che non stavano su uno specifico terreno ungherese. Penso qui a Ervin Szabò che era veramente all'opposizione, e che nel sindacalismo francese cercava una medicina per l'opportunismo del partito operaio ungherese. Oppure, se mi è permesso di citare il mio caso: io avevo tentato di armonizzare il « veto missionario, credo protestatario » adyano con la dialettica hegeliana. Simili tentativi non possono avere una larga influenza a causa della loro stessa natura, ma è così che si è creata la strana situazione in 47

cui Ady, grande attore e bandiera del *Nyugat*, nell'interno del *Nyugat*, in sostanza, era stato isolato. Credo che dobbiamo vedere chiaramente questo paradosso.

La storia dell'influenza di Ady è un problema molto interessante, che aspetta ancora di essere studiato. Comincia con una bugia pura, quella venuta dalla tendenza che, avviata dopo il 1919 con Dezső Szabó, voleva farne un nazionalista ungherese, ciò che non è possibile, naturalmente, perché proprio Ady fu il primo poeta ungherese a riconoscere il rapporto tra il destino dell'Ungheria e la questione delle nazionalità. Petöfi stesso non aveva riconosciuto questo problema, non lo aveva nemmeno visto nel '48. Ady lo aveva capito, invece, e oltre a lui, in sostanza, un solo altro uomo lo aveva capito in Ungheria: Béla Bartók. L'estensione ai territori slovacchi e rumeni della musica della raccolta di canti popolari di Bartók significava la stessa cosa che il riconoscimento di Ady. La musica di Bartók era una provocazione contro la musica zigana della piccola nobiltà, rappresentava una *ungaricità* anti-piccola nobiltà e non una *ungaricità* antirumena e antislovacca. In questo senso si possono trovare molti tratti comuni tra Bartók e Ady, benché sembra che non si conoscessero, o almeno non fossero in buoni o stretti rapporti. Per questo non si poteva realizzare l'impresa di Dezső Szabó. Considero una testimonianza letteraria molto caratteristica e interessante il fatto che nel romanzo rivoluzionario di Ervin Sinkó, intitolato «*Optimisták*» (Gli ottimisti), ogni seconda parola di un gruppo di giovani è di Ady. Nella cerchia Sinkó-Révai, in cui il romanzo si ambienta, Ady è un fattore vivo, nel '18-19. E non lo considero certo un caso. Probabilmente questo non era l'unico circolo, ma solo di questo sono rimasti documenti letterari.

Dal punto di vista della storia dell'influenza successiva è molto importante, a mio avviso, che dopo il '19 abbiano cessato di esistere i movimenti rivoluzionari. A quei tempi, persino fra i poeti più di sinistra, dominava largamente l'atmosfera del compromesso. Ritengo che l'autobiografia di István Vas sia un documento estremamente interessante, perché nel suo libro si può capire molto più chiaramente, per esempio, la natura piccolo-borghese, compromissaria di Kassák, che nelle poesie di Kassák stesso. In questo periodo Ady si era ancora più isolato e aveva sol-

adyana: la poesia di Attila József. La poesia che József scrisse in memoria di Ady, ci presenta l'Ady della « Nuova leggenda unica » (*Hunn új legenda*); come negli scritti di Ady, anche qui cadono pietre sulle finestre dei castelli, ed è in questo atteggiamento che si esprime l'unica vera continuità che si può constatare nella poesia ungherese in rapporto ad Ady. Non nego che tra gli elementi rivoluzionari del partito comunista ci siano stati sostenitori di questa linea politico-letteraria; sarebbe ridicolo mettere in dubbio che Révai sia stato uno dei sostenitori più intelligenti di Ady, ma dopo il 1945 il movimento rivoluzionario si è trasformato, con una rapidità terribile, in un movimento di manipolazione. Ferenc Donáth ha scritto un saggio estremamente interessante — purtroppo inedito — su come i partiti, compreso anche quello di Rákosi e compagni, avevano disarmato i consigli rivoluzionari, in formazione oltre il Tibisco, che tentavano veramente di diventare un secondo potere di fronte all'Assemblea Nazionale di Debrecen. L'illusoria rivoluzionarietà che per esempio caratterizza le poesie di László Benjamin negli anni '40-'50 era ben presto sfociata nella delusione: momento di delusione che domina anche nella gioventù di oggi che, proprio per questo, necessariamente sente estraneo il pathos di Ady. Questo è un pathos vero e concreto, e per questo è in contrasto con il pathos burocratico; ma è in contrasto acuto anche con il cosiddetto « *cinismo politico* » con il quale da molto tempo i giovani seguono gli avvenimenti.

E' una situazione particolare, questa, ma non unica. Bisognerebbe vedere, *mutatis mutandis*, se nel rapporto del popolo tedesco con Heine non esistano tratti anche molto simili. Anche Heine è da quasi cent'anni una delle figure centrali della poesia tedesca ma, in sostanza, sono pochi i veri sostenitori di Heine. Tutti, persino un Karl Kraus, si autodifferenziano da lui. Ora non mi viene nemmeno in mente di paragonare Heine con Ady, non si può neanche farlo (non foss'altro per le differenze tra il 1948 e il 1900, non dico poi per le differenze tra lo sviluppo ungherese e quello tedesco) ma credo che il caso di Ady non sia senza precedenti e benché io abbia appena preso in considerazione la storia della sua influenza, mi chiedo: non si potrebbe trovare un fenomeno simile nella letteratura inglese a proposito di Shelley? Per esempio, ritengo caratteristico il fatto che tutta l'ambiente di Eliot respinga in modo estremamente acuto Shelley 49

e, se posso fare un paragone, le sciocchezze eliotiane a proposito di Shelley talvolta somigliano molto gli sciocchi argomenti che Kosztolányi aveva portato contro Ady. Naturalmente questi sono paragoni molto audaci e per niente giustificabili ma credo che, dopo la rivoluzione francese, in tutto lo sviluppo europeo esistano elementi comuni in questa direzione, che nello sviluppo ungherese si manifestano ancora più specificamente.

Esiste una differenza tra l'è e il *sia* dello sviluppo ungherese. Petöfi, Ady e Attila József rappresentano questo *sia*, ma questo non è un *sia* utopico, preso dal nulla, bensì l'espressione della risposta scaturita soggettivamente eppure adeguata alle necessità obiettive dello sviluppo ungherese. D'altronde, ambienti estremamente larghi vogliono eludere i grandi compiti storici posti all'Ungheria, e una parte rilevante della poesia ungherese consistente nell'ideologizzazione e nell'idealizzazione di questo schernimento. Ma di contro sta Ady, grande protestatario.

Se Ady sia antiquato, stilisticamente. Innanzitutto, ogni poeta è figlio della sua epoca, necessariamente, per cui tutto il suo linguaggio, la sua ricchezza metaforica ecc. è prodotto della sua stessa epoca. Ciò vale per Heine, per Shelley, per Petöfi, come per Haendelare e naturalmente vale anche per Ady. Ora, devo confessare che sono molto scettico di fronte a simili categorie di stile. Soprattutto se, riguardo ad Ady, si parla di *Secessione*, o di *Jugendstil*, o di qualcosa di simile. È vero invece che, nella ricchezza linguistica e metaforica di Ady, si possono ritrovare i segni dell'epoca che va dal 1900 al 1918. Non v'è dubbio, a questo proposito ma, sconsolo me, le stesse cose necessariamente si ritrovano anche in Babits e in Kosztolányi, in altre forme. Non esiste uno studioso analitico intelligente il quale non saprebbe dimostrare che Ady e Babits erano contemporanei.

Se ora esaminiamo la poesia in generale, posso dire che non conosco neanche un poeta ogni poesia del quale stia sempre al livello della propria massima produzione. Si dice che Keats sia un'eccezione da questo punto di vista, ma io non riconosco neanche a Keats che oggi una poesia raggiunga il livello delle grandi odi. Quanto più il tempo passa, tanto più sbiadisce, nella produzione del poeta, tutto ciò che scaturisce dal momento e sfocia nel momento: dell'opera del poeta rimane la parte in cui è riuscito a riassumere gli sforzi dell'epoca in grandi simboli. Tra le molte

centinaia di poesie di Ady — voglio dire un grande numero — ne esistono un duecento nelle quali tutto ciò viene espresso, e queste duecento poesie costituiscono il tesoro per via delle quali Ady vive. Né Ady, né Petöfi e nessun poeta al mondo è entrato nell'immortalità con tutte le sue poesie. Per cui considero una chiacchiera vana l'affermazione secondo cui Ady è sorpassato: le grandi poesie di Ady non diventano affatto sorpassate. Vice-versa Ady ha anche scritto poesie che sono apparse nel mese di gennaio del *Nyugat* e alle quali nel mese di febbraio nessuno pensava più. Con ciò non dico e non voglio dire niente di male su Ady, perché ciò riguarda tutti i poeti. Riguarda una questione completamente diversa la previsione che, quando in Ungheria avremo veramente superato l'epoca staliniana e con una nuova democrazia proletaria saremo entrati veramente nella costituzione socialista, allora, credo, saranno molti di più coloro che riconosceranno in Ady il proprio scrittore. Io, della lettura dei « *Nóvák verti* » (*Uj versek*) — dunque da più di sessant'anni — non ho perso il contatto con Ady nemmeno per un giorno. Ma questo è un dato biografico e senza voler esagerare il mio significato, non posso considerarmi neanche un fenomeno tipico nello sviluppo ungherese.

Perché è così difficile entrare con Ady nella letteratura mondiale? Prima di tutto perché le opere epiche e drammatiche entrano più facilmente nella letteratura mondiale attraverso le traduzioni. In tutto il mondo molti milioni di uomini attraversano tra le loro grandi letture « *Guerra e pace* », o « *L'Iliade* » o le opere di Swift, ma tutti al più il 5 o il 10% ha letto in originale queste opere. Ricordo che, per esempio, la traduzione di « *Guerra e pace* » nel quaderno tedesco « *Reclam* » (che al settimo anno di ginnasio leggevo durante le lezioni sotto il banco) era una pessima traduzione. Ma la grandezza epica di « *Guerra e pace* » non può essere frantumata nemmeno da una pessima traduzione, la sua influenza filtra attraverso tutto. Lo stesso vale per Shakespeare e anche per le tragedie greche. La poesia invece solo in rari casi può essere trasmessa. E' uno dei suoi caratteri. Per esempio, quando ero giovane e i miei legami tedeschi erano fortissimi avevo letto i grandi poeti francesi anche nella traduzione di poeti della misura di Stefan George e posso dire che, se non avessi letto Baudelaire in originale, il Baudelaire stefangeorgeano non avrebbe mai esercitato su di me nessuna influenza. Volutamente

ho citato Stefan George perché di lui veramente non si può dire che avesse lavorato su traduzioni grezze o che non avesse saputo poesificare. Eppure si era smarrito in lui ciò che in Baudelaire è così profondamente commovente dal punto di vista umano. Esistono certe cose il cui peso sentimentale è completamente diverso in francese che in tedesco. Tutto ciò, naturalmente, vale ancora di più nel caso di un piccolo popolo e di una lingua letteraria così lontana come quella ungherese. Sarebbe una illusione credere che per esempio Petöfi sia entrato nella letteratura mondiale « *de facto* ». Se parliamo di letteratura mondiale, dobbiamo distinguere ciò che ha un livello mondiale e ciò che esiste solo a livello nazionale. Questo è un giudizio obiettivo. Ma poi bisogna accertare che cosa costituisca un fattore vivo nella letteratura mondiale. Ciò non dipende, esclusivamente, dal valore. (Uso qui la parola « valore » non soltanto in senso estetico, ma dal punto di vista di tutta la personalità e di tutta l'opera).

Porterò un esempio lontano. Heine è stato davvero « letteratura mondiale », anzi, in certi periodi esercitò una grande, seria influenza anche sulla letteratura francese. Di contro, Heine ha un grande contemporaneo tedesco, veramente non oserei affermare che fosse minore di lui: Gottfried Keller. Gottfried Keller non è mai diventato « letteratura mondiale ». Non ha mai avuto influenza al di fuori della letteratura tedesca. Voglio dire: è una conseguenza letteraria, sociale, linguistica e circostanziale di vario tipo il fatto che qualcuno diventi fattore effettivo nella letteratura mondiale e bisogna dire che della letteratura ungherese sinora nessuno è diventato « letteratura mondiale ». Non è un fattore di letteratura mondiale neanche Petöfi e, nel caso di Ady, esistono persino difficoltà particolari, perché molte tra le sue poesie più grandi implicano così profondamente lo sviluppo ungherese e la conoscenza della storia ungherese, che solo con molte note il testo si potrebbe far capire all'estero, e questo è un ostacolo difficilmente valicabile, specialmente nella poesia. Bisogna aggiungere l'epoca contemporanea, in cui l'*antipathos*, il compromesso con la manipolazione, diventa caratteristica dei poeti. E così — salvo che in certi gruppi di poeti francesi e latino-americani — Ady è estremamente estraneo ai poeti di oggi, anche dal punto di vista del contenuto.

tila József. Benché sia molto più facile da tradurre Attila József, per cui le traduzioni józsefiane sono migliori, non possiamo dire neanche lontanamente che Attila József sia diventato un fattore di letteratura mondiale nel senso in cui lo sono divenuti per esempio Maiakovskij o Eluard. Credo che questa sia una sfortuna di cui noi, piccola nazione, dobbiamo tener conto. Bisogna far di tutto per tradurre Ady adeguatamente in lingua straniera, ma consiglio di farlo senza grandi illusioni. E' rarissimo il caso d'un poeta che raggiunga in questo modo, *de facto*, una effettiva influenza sulla letteratura mondiale. Prendiamo per esempio il caso di Pasternák. Non posso giudicare, ma sento dai miei amici russi che è un poeta da prendere sul serio. Eppure è accaduto che il suo cattivo romanzo epigonico ha fatto sensazione nella letteratura mondiale — anche se ciò è già superato, perché oggi nessuno lo legge più — ma anche questa « sensazione » è stata capace di mettere veramente in circolazione le poesie di Pasternák.

Vorrei ricordare ancora brevemente che la letteratura mondiale possiede un'altro « genere » cui, personalmente, attribuisco poco significato: ciò che gli specialisti letterari considerano « letteratura mondiale ». Per citare un esempio semplice, gli inglesi contano circa venticinque contemporanei di Shakespeare come « letteratura mondiale ». Eppure non possiamo dire che l'influenza di Webster o di Ford, o degli altri superasse l'apprendimento dei loro nomi. Essi infatti non influiscono affatto sullo sviluppo della drammaturgia contemporanea, o sulle opinioni riguardanti la tragedia. La « letteratura mondiale » degli specialisti, dunque, è una fabbricazione molto limitata, universitaria, accademica. Si faceva anche da noi, abbiamo studiato di Petöfi, di Arany, di Tompa, come del grande triumvirato. Eppure non si è riusciti a portare Tompa nella conoscenza letteraria ungherese. In qualsiasi forma figura Petöfi e Arany, potevano parlare pro-Petöfi, contro-Arany, tutto ciò era possibile, ma in tutta la mia vita non ho incontrato un uomo che si fosse preoccupato per cinque minuti della sua resa dei conti con la poesia di Tompa. Per questo non conta assolutamente nulla per me questa filologica fama mondiale.

Quella grande crisi che ha condotto l'Europa alla prima guerra mondiale, attraverso nodi sotterranei, più o meno consapevolmente, ha fatto sentire la sua voce in quasi tutta la letteratura del mondo. La mia opinione personale è che quella crisi si sia

fatto sentire prima di altri e in modo più adeguato in Ady. Da questo punto di vista, Ady è al di sopra di tutti i suoi contemporanei europei nei quali questa intransigenza e questa necessità rivoluzionaria si è fatta sentire — Ady dunque è per me il più grande poeta di questa epoca, sia umanamente, sia poeticamente. Non ho paura di essere considerato sciavinista a causa di questa mia opinione.

György Lukács

Una prosa parigina del 1905 di
ENDRE ADY

IL TEMPIO DI BUDDA MI ASPETTA

La sera di un Natale, Parigi sudava freddo. Si ammassavano sulla città, nebbie straniere. Da dove? Dal Paese dell'Invidia. Forse dalla buia Londra. Venivano e tristemente risuonavano. Risonanti erano, quelle nebbie.

E io, con i miei piedi penserosi e gelati me ne andavo attraverso un lontano villaggio magiario. Alborce finestruole di minime casette ammiccavano, a me e al cielo. Ragazzi cantavano canzoni con Cristo dentro.

E perché cantavano? Perché cantavano per me? Io mi sono già staccato da quel Cristo. Non vado più sulle rive dell'Er. Qui luccica la Senna. Qui è Babele. E la gente mi trascina, dietro
54 ai suoi affari. Solo un Cristo di bronzo, eccolo, sulla groppa d'un

asino avanza da una vetrina all'altra. Come sempre, la gente lo deride.

Parigi, Parigi, tu non permetti a coloro che ti sono caduti in grembo di conservare i loro Dei. Hai ucciso i sogni della mia fanciullezza, Parigi. Mi darai nuovi Dei, adesso? E' Natale, mi servono Dei.

La strada spargeva davanti a me *corolles* profumate. Non si trovano Dei da queste parti di Parigi. Bibbie e incensi. E io me ne vado attraverso la Senna da Monsieur Chrysanthème, il mio giallo amico.

(... e nella mia risonante errabonda nebbia
scorgo colline giapponesi alzarsi,
e poi cadere su di me, freschissimi,
fior di ciliegio, floripluvio dolce.
Ma l'odore di incenso qui stordisce,
qualche cosa qui alita o qualcuno,
or se un nuovo messaggio, la Notizia
che grida un nuovo più pietoso dio,
annuncia un nuovo Dio, ma triste e stanco...)

Beh, ma non ci vado dunque da Bajashi, dal mio piccolo giallo amico studente giapponese?

Scampana una sacrosanta chiesa da qualche parte. Il caminetto è freddo, da Bajashi. E il piccolo giapponese trema dal freddo, sorridendosi e sorridendomi.

Bajashi, Bajashi, oggi mi è nato un dio. Ma io sono stanco. Bajashi, tu conosci il vecchio Cristo? Quel vecchio dio non ama i tipi come me. Perché io non sono umile. Io sono soltanto stanco, Bajashi. E Cristo non ama gli stanchi. Ora io devo morire, Bajashi?

(... ormai noi non sappiamo più sorridere,
migliaia d'anni fa, in terra lontana,
una mattina, sopra un bianco viso
il sorriso dell'uomo è morto, e ormai...)

Con quel suo viso giallo, con tutto quel suo viso, Bajashi sorrideva.

— *Chez Maxim* già si apparecchia. Il vecchio Maxim. Parigi non è triste come te. Sei stanco? Io ho solo freddo. Oggi non avevo i soldi per il carbone. Ma di che cosa siete stanchi, voi? Eppure qui si sta bene, adesso. A questo quinto piano mi

sento come se giacessi laggiù, in qualche sepolcro profondo, e più giù ancora —

— e non vedi neppure fuori dalla finestra, dentro la nebbia. Tu ora te ne stai nella tua dolce tomba. Ma gli uomini vivono lassù, alti. Nella nostra tomba un miserabile suonatore ambulante ha puntato sul muro la sua punta. Non devi aver paura.

— Tu non hai dio, Bajashi?

— Ce l'ho, quando lo chiamo. Ma lo chiamo raramente. Il mio dio è senza desiderio. E' il vero dio, per questo. Non ha desideri, e non disturba.

(... e qualche consumato strano canto
strimpellato laggiù: prange, leggero
fiducioso oleoso organetto —
nella gran nebbia sonora un mendico.
La Parigi babelica è lì attorno
febbricitante e schiamazza freddolosa,
mentre un Budda dolente dà uno sguardo
a una piccola sudicia soffitta ...)

— Andiamo, Bajashi. Il tuo dio ha una sua chiesa, a Parigi. Andiamoci, Bajashi.

(... E io abbandono un mondo,
un passato, una vita,
il desiderio, la mia tortura,
il mio cielo rannuvolato.
Oggi ricevo un nuovo dio,
vendo una fede, imparo un sorriso,
oggi io sarò freddo, sarò morto ...)

Lentamente, andandocene verso la chiesa parigina di Buddha, in una viuzza abbiamo trovato qualcuno che aveva freddo: più di noi, pensate. Dieci passi avanti e dieci indietro, su scatole senza tacchi, un corpicino senza giacca: una ragazza, insomma. Tutta occhi, si capisce, e stracciona, finissima naturalmente, quasi lambina — che altro? Nella febbre di Parigi, è ovvio.

— Mademoiselle, che aspettate?

— Il mio nome è Cecilia, non ho il coraggio di tornare a casa, dal mio amico. E' italiano, il mio amico. E' studente, e ieri mi ha cacciata via di casa.

— Cristo è nato proprio oggi, Cecilia.

— Sì, certo. E per questa sera io avrei dovuto comprare

da mangiare, e thé e rhum e vino. Il mio amico mi aveva dato una moneta d'oro, questa mattina, e io l'ho perduta. Allora lui mi ha picchiato e mi ha buttato fuori. Non ci tornerò più da quello svergognato...

(... E Budda aspetta, aspetta Budda,
muove ombre pace invocano
la tua anima, non ti fai stordire
da vecchie sabbie, aspetta ancora,
aspetta il tuo Budda...)

Bajashi allora sorrise.

— Cristo ti ha riasferato, amico mio. Quelle scarpe senza tacchi tacchetteranno sul tuo viso. E fra dieci minuti chiuderanno la porta del Tempio di Budda, se facciamo ancora tardi.

Io guardavo Cecilia. Dalla fredda nebbia straniera si chinano sui miei occhi strani bollore.

— Cecilia, nella mia stanza il caminetto è caldo. Venga con me, Cecilia. Compriamo da mangiare: thé, rhum e vino. Io non la butterò fuori, mai, Cecilia.

Così, in quella sera di nebbia natalizia, abbiamo lasciato Monsieur Chrysanthème con quel suo sorriso luminoso sparso su quel suo giallo viso. Ascoltando canzoni con Cristo dentro, ce ne siamo andati via, insieme, io e Cecilia. Una sera di Natale era, quella sera. E quante volte da allora io mi sono avviato verso il tempio di Budda. Ma Cristo mi manda incontro, sempre, una ragazza tutta occhi, e il tempio di Budda aspetta. Che io lasci tutti i templi...

(*Budapesti Napló* - «Diario di Budapest» - 24 settembre 1905)



DALL'AMERICA
LATINA
ALLA SPAGNA
UN RITORNO
AL FUTURO

Saverio
TUTINO
presenta
e traduce
le poesie di
Riccardo
CAMPA

CANTO la SPAGNA

«...le schegge del linguaggio che si ficcano nel
pallone gonfiato del petto dei gorilla che governano,
poniamo, il Brasile o l'Argentina...»

In sette pagine di poesie, Riccardo Campa include un suo segreto documento: una scoperta fatta esplorando con amore nel pensiero altrui. Se ha scritto finora tanti libri di storia dell'immaginazione politica latino-americana e se è così a lungo misurato con una cultura che è andata tanto lontano nel sogno di restare legata all'uomo (Ernesto Guevara è morto sulle tracce dell'uomo del ventunesimo secolo), come può un poeta rantare la Spagna vacua? In poesia i segreti si svelano più direttamente che nel pensiero filosofico, riflessione notturna supplementare fatta per esplorare la propria esplorazione attraverso storie di rivoluzioni e di sedimentazioni. Cantando Spagna, infatti, Campa ritorna all'America latina per una via diretta, prismatica.

fossero stati i primi loro. Campa, invece, come dicevamo, l'ha fatta con amore da tempo. È un amore per una storia che ha su di noi il violento effetto di un'umanità più scoperta. Chi tenta di affermare con le dita di preistidigitatore una concezione del mondo come quella che regge i fili della treggola moderna dell'America latina, resta con mani vuote. Ci vuole appunto poesia per cogliere differenze così sottili e recitanti. Noi siamo fieri dell'intelligenza, loro hanno anche il legittimo vanto della dignità pura.

Allora Riccardo Campa, studioso di pensiero politico, si arresta come in un sussulto. « *Costola del Cantore* / non provò la rivolta, / sussultò come un gabbiano del Cantabrico, / come una gaviotita guipuzcoana / che vigila ai margini dell'Oceano. / Come una gaviotita monologante, / scieggia di quarzo, / pupilla su trepide zampe ». È l'immagine della scoperta fatta esplorando.

L'uscita della Spagna verso la chiarezza, dopo quarant'anni, chissà cosa porterà — gaviotita monologante / addìà dell'oceano — scieggia di quarzo co suo fruscio, che si fizza nel pollone gonfiato del petto dei gorilla che governano il Brasile, poniamo, o l'Argentina. Noi non abbiamo l'Oceano per immaginare il viaggio di quella scieggia e da questa invidia nasce il nostro amore. « *Canto la Spagna / i suoi casolari / le corride* ». Sembra facile, andare su un ronzino, a combattere per una causa grande.

Saverio Tutino

CANTO LA SPAGNA

Canto la Spagna
i suoi casolari
le corride
i peones
le mura divelte
i manieri
le chiese
le torri
i re
i grandi
gli esclusi
gli evasi.
Ma non i prigionieri.
Quelli li ha battezzati
il Goya,
lo spirito delle tempeste.
Quelli li ha cantati
l'oracolo di Lepanto,
il fondatore delle missioni.

Quelli li ha assecondati
un anonimo rupestre
quando ha scritto
sui muri di Altamira
il verso del bisonte,
il demone del muto.

LA MANCHA

Su questa distesa di stoppie
nella calura della Mancha
affiora smagato il ronzino di Sancho.

Un esilio d'ocra
un immenso basamento
dal quale si stagliano
le pale veleggianti dei mulini
svolazzi
di un sognatore sedentario.

In quest'aria di fuga
le esplosioni del cosmo
si camuffano in un bagno
di salutare vaghezza.

MAGDALENA

I muri lagrimanti del *Palacio*
ricoprono le vestigia del re
i loro busti
i loro sonni
i loro affanni.

Un eremo per il favoleggiare dei venti,
viandanti della costa,
mignon,
barlumi,
presenze invocanti.

Da qui il poeta andaluso
a las cinco de la tarde
60 inaugurò un'involontaria ulissiade.

Costola del Cantore,
non provò la rivolta,
sussultò come un gabbiano del Cantabrico,
come una **gaviotita** gulpzoana
che vigila ai margini dell'Oceano.
Come una **gaviotita** monologante,
scheggia di quarzo,
pupilla su trepide zampe.

Inebete
per l'inutile lunghezza dei voli
fra scoglio e scoglio:
cesura radente
dei passi allargati
del gigante che veleggia in alto,
sincope delle onde.

GUADARRAMA

La Guadarrama taglieggia
la tempesta saporifera
di Spagna

Sulle tue costole
si sono appuntate le armi
di opposte fazioni
di umini in lotta
in due continenti mentali.

Sangue di un gigante abbattuto
nel mare di Biscaglia
fra le onde ghiacciate
delle correnti che immettono
in un Altro Mondo

Fai da sacrario
a un'epoca di finzioni
e susciti
per convenienza
memorie d'uomo
e faraonici silenzi.

Ti sollevi come la gobba
di un dromedario
che quata il deserto
e lentamente
s'avventura
a diventare sabbia.

A JOSÉ LUIS

Una cella ha il sapore della risacca.
Anche quando vi è rinchiuso un leone ruggente
fa da frangiflutti
attenua la furia
mitiga la rabbia.
Una cella è una spelonca
nel grembo della Terra
per proteggere i pensieri dissoluti.

Tu non scrivesti un rigo
non invocasti aiuto
non ti ricordasti degli amici
non pensasti di evadere
per liberarti dell'attesa.

Un prigioniero s'alza con il suo carnefice
ne immagina i rancori
si fa scherno della sua risolutezza
in quel clima irreale
nel quale si celebrano le esecuzioni.

L'esecuzione non è la corrida
non ha il Sole le grida
dell'arena
non ti abbandona ai deliqui
del toro che non s'arrende
per il declino delle forze
e il fastidio delle pubbliche confessioni
a gran voce
dei mali del mondo

In cella pare di scorgere
un cono d'ombra
la larva di un insetto
il tentacolo di un drago
o il tracciato di un bruco
il camaleonte degli spazi evanescenti

In quella fissa dimora
le sembianze delle cose s'attenuano
lo sguardo perlustra le crepe
gli interstizi le curve dell'aria
i rigagnoli di calce rappresa
i trepidi grani di sabbia
commisti all'impasto del cemento
le umide porosità del creato
nelle quali aprirsi un varco
con gli occhi fissi
verso quello stesso punto
che guida gli entusiasmi
che anima gli intelletti
che trasforma la Terra
da galleggiante in volano
da zattera in nave
da mollusco in delfino.

L'esecuzione è uno sparo
più un boato più un bisbiglio
di gente che straripa fuori dalle celle
che ha tema di essere incatenata
di tornare alla deriva
in questi riquadri d'ombra
e auscultare il cielo
con gli occhi della mente
come un navigante
che brami di avvistare
le coste e l'alba.

Domani andrai fuori del recinto
guarderai l'aria insapore indolore incolore
dei libri di testo
pregherai con il capo reclinato
nel nolente atto d'accusa

rivolto senza passione
contro quel gruppo di argonauti
che in tuta mimetica
(fallacia delle convenzioni)
aprirà il fuoco a comando
su un giovane di vent'anni
su un testimone reticente
e senza credito
che ha vissuto in contumacia
mentre sul capo gli gravava
la condanna di comprendere
la legalità degli agguati e degli inganni.

Domani non saprai morire
con dispetto
come sarebbe lecito
a quanti ti hanno catturato
sevizato rinchiuso condannato
e resuscitato per il pasto immaginifico
delle folle fameliche
di ragioni recondite
e limpide aberrazioni.

Ma domani s'addenserà l'umore delle cose
lieviterà la diaspora della mente
si corromperà la metallica opacità dei dilemmi
albeggerà con la rabbia dei monsoni.
Ti dilungherai in un'attesa
o ti abbrevierai in un inedito.

MIRANDA DE EBRO

Ho tema di accontentarmi
dei connubi clandestini
con l'aria secca dell'estate
con le distese aggrumate di giallo
con lo stilema solare.

Ho tema dei fratelli
che vagano come bruchi fra le forre
come gomene

fra le ali di un mostro
che li rende insondabili.

Beccheggiano come guerri marini
di vascelli lillipuziani
infastiditi dai coleotteri
dai gabbiani dai fremiti
del mare.

Riprendiamo a viaggiare
senza bussola
con le narici dilatate
gli occhi socchiusi
le braccia sospese
le mani aperte
il passo insensato
la mente inchiodata
a un solo pensiero.

E con quello andare a tentoni
in cerca di un altro tempo
che ci popoli di dubbi
che ci apra uno spiraglio
fra le nebbie
di quell'unico porto
che ci è estraneo.

CARTE SEGRETE di poesia

LA FONDAZIONE DI NINIVE

di Salvatore Martino — Introduzione di Ruggero Jacobbi
Premio Speciale CRONORAMA — RAGUSA ANNI '70
Finalista ai Premi VIAREGGIO - PISA - INDIZI

LONTANO DAL CORPO

1° Premio CITTA' DI MILANO - 1° Premio CITTA' DI TAGLIACOZZO
Finalista PREMIO VIAREGGIO

CORRADO ALVARO

vent'anni dopo

UNA STRANA MINORANZA

Da una tesi di laurea un «testo di paragone»
ancora impressionante per lucidità e altezza

Da una tesi di laurea, un documento. Anna Maria Sirageli, da Colenzia ci invita questo testo apparso nel 1957 su «Totalitarismo e cultura», una raccolta di Comunista, a cura di Luciano Bulgarelli. E non lo ripubblichiamo, a vent'anni di distanza, per misurare, appunto, la distanza, «vent'anni dopo», nei mesi in cui il Sindacato Nazionale Scrittori da Alvaro fondata il 17 febbraio 1945, con quarantasei soci, penetrando nei moderni mezzi di comunicazione, alla vigilia della satellitizzazione universale e complottaria, con i programmi dell'Accesso, «accede» a milioni di spettatori nel nome appunto di Corrado Alvaro. Un testo lucido e in un certo senso agghiacciante: i lettori meridionali e i meridionalisti vent'anni corrono un brivido lungo la schiena («la terra è ancora bassa» per gli uomini chini sul lavoro, al sud come al nord, diceva Giuseppe Di Vittorio). La letteratura meridionale è ancora un aspetto della «questione italiana», che a sua volta è un aspetto della «questione meridionale», diciamo paradossando la nostra ormai antica gramiccia. Paradossologi parolottieri, con la nostra «mirabile coda» di paglia politico-letteraria, parolottieri, ammalati di paradoside, come volete, la siamo ancora — e dunque Alvaro ci parla come se, a parte les petites différences, avesse scritto oggi queste pagine dolorose e, insieme, esaltanti per l'altezza a cui rispondo tuttora.

Scrivo di una strana minoranza, che non vive fianco a fianco della maggioranza, di un gruppo che vive in una sua regione, ha una sua tradizione ed è tuttavia distaccato dalla grande corrente della vita italiana: l'Italia meridionale. E' un'arida e magnifica regione e se ha offerto all'Italia un simbolo di dolore, le ha pure dato un senso tragico e una letteratura altrettanto potente quanto

essa stessa è oppressa... Gli scrittori meridionali, che vennero alla ribalta qualche anno dopo l'Unità d'Italia, portarono un nuovo colore alla letteratura italiana e le diedero una nuova direzione, un nuovo realismo che si riallacciava alle grandi correnti del naturalismo francese e russo. Due di essi Grazia Deledda e Luigi Pirandello, furono tra i primi Italiani vincitori del premio Nobel per la letteratura e Verga fu nominato senatore del Regno, dopo che il capo del governo di trentacinque anni fa, il piemontese Giovanni Giolitti, ebbe letto la sua famosa novella, « La Malaria », che in poche pagine sparse evoca la misera vita nella grande pianura paludosa fra Catania e Siracusa.

Verga, che si può considerare come il padre della letteratura meridionale, ebbe un ammiratore in D.H. Lawrence, che tradusse uno dei suoi romanzi « Mastro don Gesualdo ». Il fatalismo e il pessimismo di questa opera riassumono l'ispirazione di molti scrittori meridionali come il Pirandello...

La religione primitiva e potente di Don Gesualdo, della casa e della famiglia è il tema centrale che caratterizza la gente del Sud, come l'incapacità di affrontare la vita che è il tratto principale del ceto medio e della democrazia, inconciliabile con il senso meridionale del nome e del sangue.

Un altro motivo è la difficoltà, la quasi assoluta impossibilità di una vita di libera conquista in una società dominata da pregiudizi feudali. Più difficile ma intensamente poetica, simile nella composizione ad una sinfonia classica, è un'altra opera del Verga, « I malavoglia ».

Vi è nei « malavoglia » il fatalismo della tragedia greca, ma senza una risposta al significato di tanto soffrire né la risposta di Eschilo, né quella della Bibbia. E' qualcosa di più crudele, appena riscattato dall'aureola di spiritualità che illumina i caratteri.

Il sentimento tragico della vita che Verga fu il primo ad individuare nella società meridionale, senza concessioni ad emozioni superficiali o alla pietà, è il nucleo ispiratore della letteratura meridionale, che fu dapprima accolta con una estrema diffidenza nella letteratura nazionale, tanto che Verga, al suo tempo, fu il più impopolare degli scrittori italiani. Oggi è uno dei classici.

Più tardi questa esperienza tragica divenne un motivo di ironia, come in Pirandello, ma una ironia che non è meno tragica per il suo senso di un destino implacabile. Qui si affaccia alla 67

mente una osservazione del Goethe: « Gli uomini, non la natura con le sue catastrofi, provocano l'amara disperazione del vivere ».

Nei luoghi nativi di Croce apparve un fenomeno diverso, la canzone napoletana con il suo più grande rappresentante, Salvatore di Giacomo, un poeta dialettale che possiede tuttavia una grazia classica. Anche la canzonetta tratta i temi del Verga, se pure in modo più conveniente al canto: le avversità della natura, l'ostilità della società e dell'amore, l'amata, la sposa, la casa considerata come il suo rifugio.

Così prese consistenza un nuovo personaggio: il povero, il derelitto, l'uomo spinto al delitto come ad una rivolta contro se stesso più che contro la società.

L'attitudine a considerare il delitto come un evento nazionale, uno sfogo quasi innocente al soffrire ed al male, è del tutto caratteristico delle opere maggiori e minori di questa letteratura.

Una idea dominante nelle famiglie povere dell'Italia Meridionale è il risparmio, che si fa per una malattia, per l'eventualità di un processo, una esigenza che nasce apparentemente dai fatti stessi della umana esistenza. In questo modo l'appassionata e paradossale Napoli, ora decaduta dalla sua posizione di città capitale, ha scritto l'ultimo capitolo della sua cultura, una cultura che nel diciottesimo secolo ha influenzato profondamente gli enciclopedisti francesi con i suoi audaci studi economici e sociali.

Io sono uno degli scrittori meridionali contemporanei? Sono calabrese, nato in un villaggio della più remota montagna della penisola italiana, l'Aspromonte, che si affaccia sul mare Jonio. Sono figlio di un maestro di scuola elementare che a sua volta era figlio di un artigiano. Quando mio padre ebbe quindici anni, per imparare a leggere e a scrivere andò a servizio di un suo zio sulla costa. Poi affrontò l'arruolamento settentrionale nell'esercito per avere la possibilità di visitare l'Italia del Nord e finire i suoi studi. Ritornò al suo paese con un diploma di maestro. Fu uno dei fondatori di una scuola serale per analfabeti, contadini e pastori. Sposò una ragazza della media borghesia ed ebbe sei figli. Li mandò tutti e sei a scuola al costo delle più dure privazioni per sé e li destinò alle professioni liberali.

quasi tutti i nostri parenti avevano fatto, o farsi una strada verso l'interno d'Italia, fuori da una regione che non permetteva una vita decente se non a chi avesse le benedizioni di una fortuna.

Nella mia vita di scrittore ho dedicato gran parte del mio lavoro alla gente della mia terra, facendo mio il suo rancore contro la classe dirigente. Con tutta la sua miseria una regione come la nostra rimane vicina al cuore per le sue qualità umane, per la sua capacità di sofferenza e di sacrificio, per la forza delle sue emozioni, per la sua poesia della famiglia e la sua bellezza, che a volte richiama alla mente un momento archeologico naturale, tragico, come la vita dei suoi abitanti. Io sono stato il primo scrittore uscito dalla Calabria da molti anni, forse da un secolo, ma ora non sono più solo.

Circa quarant'anni fa ebbe inizio in Calabria l'emigrazione di coloro che non riuscivano a trovare un lavoro entro l'antica struttura pastorale e rurale. Alcuni decenni prima, durante i lavori per l'apertura del canale di Suez, i primi meridionali, calabresi e siciliani si erano ingaggiati come operai in quell'impresa. Quando Suez fu condotto a termine essi tentarono le coste dell'Africa. I siciliani si fermarono a Tunisi, cui diedero incremento agricolo. Più tardi si aprì all'emigrazione il Nuovo Mondo, l'America e l'Australia.

L'emigrazione appartiene ai primi ricordi della mia infanzia ed alle più nitide memorie della mia adolescenza. Anche io ho cugini e zii nell'America del Nord: vidi partire padri e figli e poi mogli e nipoti. L'intimismo che accompagnava quel fenomeno era così grande che i più poveri che desideravano emigrare trovavano facilmente a credito i molti denari occorrenti per il viaggio. La vita di questi emigranti era piena di pericoli, ed essi ne erano consapevoli, ma ne accettavano la prospettiva. Vi era una possibilità di successo su cento, e questo bastava loro. Anche oggi le piccole case a due piani con balconi di ferro, più presentabili delle casupole in cui abitavano prima della loro partenza, fanno pensare ad uno degli emigranti che è tornato. L'emigrante che faceva fortuna ricordava un pezzo di terra e risparmiava il suo denaro per comperarlo. Vi era una rimessa in ogni lettera. Un dollaro o due (il dollaro allora valeva cinque lire d'oro), che in alcune regioni ho visto cambiate con due o tre lire invece di cinque da mercanti e negozianti che so-

stenevano di essere costretti a pagare soltanto la metà del valore perché non era « buono », approfittando dell'ignoranza delle povere donne. Né la cosa finiva qui. I professionisti calabresi della piccola borghesia, visitavano le comunità di emigranti in America per fare appello alla loro pietà per le tristi condizioni della regione che essi avevano abbandonato e per cui gli emigranti sentivano una dolorosa nostalgia.

Alcuni di questi uomini ritornavano dopo aver estorto agli emigranti dollari su dollari che essi stessi intascano. « Spremete » l'emigrante facendo appello alla sua compassione, era una pratica assai diffusa, sotto tutti i pretesti possibili, anche religiosi. Non giurerei che non accada anche oggi. La personalità che si presentava all'emigrante, l'avvocato, il dottore, il piccolo avventuriero, era il nuovo tipo caratteristico della piccola borghesia locale, il piccolo professionista, che con grandi sacrifici e privazioni, era riuscito a far fortuna o ad acquistare autocrità. Se i più indolenti di questo gruppo rimanevano nella regione, i più ambiziosi tentavano la via, non della emigrazione, perché l'emigrazione era troppo ardua e piena di incognita, ma dell'emigrazione verso il nord.

Quel tempo segue la fuga della classe media nella polizia, nella burocrazia e nelle professioni liberali. Oggi in tutta Italia molte di queste attività sono nelle mani di meridionali fino al punto da suscitare qualche risentimento come a Milano.

Qualunque stipendio, qualunque lavoro era preferibile ad una vita di stenti senza speranza. Gli intellettuali meridionali che emigrarono al Nord perciò comprendono due terzi della polizia, della burocrazia, due quarti degli insegnanti e forse il cinquanta per cento delle professioni liberali. Dovunque vi sia bisogno di capitale, dovunque per caso vi sia bisogno di talento, si fa avanti il meridionale. Le numerose guerre italiane degli ultimi quaranta anni furono combattute per la maggior parte dai meridionali che sono buoni soldati quando hanno affetto e rispetto per i loro ufficiali.

Quattro quinti dei gradi inferiori dell'esercito, della marina, e della magistratura provengono dal Sud. Negli ultimi anni almeno il trenta per cento dei dirigenti dei grandi complessi bancari e industriali, sono stati meridionali. E furono i questurini meridionali che durante il governo fascista attenuarono i

rigori della dittatura con una mentalità che è del tutto caratteristica della loro terra d'origine. L'italiano meridionale che si è trapiantato da questa società inerle e fatalistica, fuggendo la miseria, è capace di rapide conquiste in virtù della sua sottile facoltà di orientamento. Ci si può chiedere come avvenne che con una percentuale così alta di meridionali nella classe dirigente della nazione, il paese di origine di questi uomini potenti sia rimasto in una condizione semifeudale. Una ragione sta nel senso di inferiorità con cui il meridionale entra nella società nazionale e nella sua ammirazione per il settentrionale che gli sembra più organizzato e più libero nel suo stile di vita e che, inoltre, è padrone di grandi capitali e di importanti imprese. Il meridionale lo serve, svolge le funzioni amministrative, qualche volta lo guida. Ma i meridionali, con l'eccezione dei siciliani, rimangono divisi gli uni dagli altri, mentre le dinastie dei capitani di industria settentrionali sono unite.

Così accade che il governo italiano ha sempre paura del Nord organizzato e industriale, del Nord dei sindacati, delle associazioni di lavoratori, degli scioperi, dei grandi giornali, dei cartelli del ferro, del tessile, dei prodotti chimici, dell'elettricità, mentre trascura il Sud agricolo incapace di organizzazione, dipendente da pochi latifondisti ed i cui migliori elementi si sono dispersi in ogni angolo del mondo. L'altra ragione per cui questa energia meridionale, così evidente nei centri vitali della nazione, non fiorisce nelle sue regioni d'origine è più sottile e forse più difficile da comprendere. Il meridionale appartiene ad una zona del paese che è stata governata per quasi dieci secoli da un regime patriarcale benché sotto diversi dominatori; vi è cresciuto un senso dello stato, un sentimento nazionale, un abito mentale di imparzialità e di obiettività che fa sembrare in qualche modo indecorose le imprese campanilistiche.

Così, quando, dopo l'Unità d'Italia, l'Italia Meridionale ebbe tre primi ministri al governo, essi non ne migliorarono le condizioni se non favorendo ulteriori studi sul Meridione. D'altra parte gli uomini politici settentrionali, come il piemontese Giolitti, credevano nella necessità di mantenere il Sud in stato di inferiorità, non desideravano creare nel Sud un proletariato industriale che avrebbe semplicemente accresciuto il voto socialista nel Nord. Così il Sud designò sempre delegati agrari 71

a rappresentarlo, uomini che erano più o meno colti, più o meno intelligenti, in una parola mediocri e generalmente senza altra ambizione che quella di mantenere la carica di deputato. In alcuni casi, i primi ministri meridionali al governo come Salandra e Nitti, non furono prodotti rappresentativi di quella particolare società non a causa delle loro qualità intellettuali e della tradizione di famiglia liberale, ma perché appartenevano all'alta borghesia.

Gli altri con i loro maneggi politici diedero origine all'attitudine conosciuta in Italia come trasformismo, che è l'abilità di tenersi a galla nella corrente politica dominante spesso dopo qualche sbalorditivo mutamento d'opinione. Così l'Italia Meridionale rimase agricola, una società agricola primitiva, stagnante in una forma di immobilismo sociale contro cui non era possibile reagire se non attraverso l'istruzione, così che l'Italia ha oggi un numero impressionante di intellettuali disoccupati.

Ogni anno treinda dottori in legge, quasi tutti meridionali, escono dalle università italiane. E' difficile convincere un meridionale che è meglio diventare operaio specializzato piuttosto che avvocato o insegnante disoccupato. Il disprezzo per la vita della fabbrica è tutt'uno con lo spreco per tutte le forme di vita moderna eccetto quella dell'impiego da tavolino o della libera professione. Nel dopoguerra l'energia con cui la nazione si è raccolta per rimediare ai suoi mali, ha avuto effetti anche nel Sud. C'è stato un trasferimento di terre dai vecchi proprietari a nuovi dotati di maggiore iniziativa, uomini che hanno intrapreso la riforma terriera. Anche in Calabria, la regione più arretrata del Sud, si sono visti gli inizi di allevamenti del bestiame e di nuove industrie delle essenze per profumi. Stanno sorgendo vasti stabilimenti per il trattamento delle olive che fino a poco tempo fa erano dirette verso le raffinerie del Nord e che, in gran misura, le sono ancora perché i prezzi che si fanno al Nord sono più netti di quelli locali.

Se manca tutt'ora una nuova categoria di finanziatori capaci di iniziative, ciò è dovuto soprattutto al difetto della attitudine locale, all'esigenza di pervenire in possesso di un capitale proprio in breve periodo di tempo e di non pensare all'industria in termini più ampi. La Puglia, agricola e industriale insieme, si è messa in moto, come la Sicilia. Forse non è lontano il giorno in

cui queste due regioni creeranno nell'Italia una situazione simile a quelle della Lombardia, Emilia e Piemonte, ed eserciteranno sulle regioni vicine una influenza decisiva nell'orientamento di una nuova vita.

Queste sono le speranze e le prospettive per il futuro. Ma ancora oggi il fenomeno di una distribuzione troppo ineguale della ricchezza plasma il carattere di tutta la società meridionale, ed è questo fatto che favorisce un tipo di comunismo che non è altro che disperazione sociale; o di fascismo che è piuttosto un fenomeno di reazione, che, è necessario specificare, si manifesta nelle regioni che gli erano avverse al tempo dei suoi grandi trionfi. Il fatto è che, mentre i poveri credono di poter riscattare la loro vita di umiliazioni riempiendosi la bocca di parole grosse, la grassa borghesia considera il fascismo come la difesa di privilegio dietro una maschera di beneficenza. Il fascismo è una specie di intossicazione degli affamati, un accesso di pazzia in cui in una famiglia povera si dissipano tutti i risparmi delle generazioni passate nella speranza di una grande eredità. Il chiudere le porte dell'emigrazione ebbe un effetto imponente sulle crisi sociali italiane. L'antico miraggio venne sostituito dalla illusione delle conquiste.

Il lettore dovrebbe ricordare un fatto molto importante e fondamentale per la comprensione della mentalità meridionale, che ha un suo aspetto terribile, ma in qualche modo umanamente ammirevole; la vita non conta sulla se la si rischia per mutare le proprie condizioni e dare un pane ai propri figli.

Questa energia dovrebbe venir diretta verso un obiettivo degno di uomini e di cittadini e servire come misura della riserva di energie applicabili nella vita civile. Come il meridionale affronta la vita da analfabeta, non specializzato, ma con quella adattabilità a tutti i lavori che è un tratto tipico del medio italiano, come aveva affrontato i pericoli dell'emigrazione, così affrontò le guerre che una dopo l'altra parvero essere nella nuova Italia unità patrimonio suo e della monarchia italiana.

A questo proposito mi sembra assai eloquente una epistola, quello di un soldato meridionale, che in un giorno di gioia, il primo giorno di pace dopo l'ultima guerra, era molto depresso all'idea che, a smobilitazione avvenuta, il sussidio che lo Stato pagava alla sua famiglia sarebbe cessato, un sussidio di dieci lire 73

al giorno. Poiché le cinque lire al giorno della guerra passata, le dieci dell'ultima guerra rappresentavano per il meridionale diseredato la buona fortuna di un pasto completo e per la sua famiglia l'assicurazione di un sussidio che in una economia povera era un vero dono della sorte. La morte, che era l'alternativa a quella vita, era inclusa nel contratto. Ed io ricordo che durante la guerra d'Abissinia, delle madri piangevano figli morti in tenera età, figli che sarebbero diventati altrettanti volontari, cioè in grado di procurare un sussidio che avrebbe sostenuto la famiglia. Siamo giunti al punto in cui l'umano si mescola all'inumano. Eppure la storia quotidiana del Sud è fatta di pagine come questa.

Corrado Alvaro

GENNAIO - MARZO 1967 - 1978

COMINCIA

L'UNDICESIMO

ANNO di

CARTE SEGRETE

QUARANTA NUMERI

QUARANTA LIBRI

DIECIMILA PAGINE

Uno spazio di libertà letteraria
SEGRETO - SCOPERTO

SCRITTE A VOCE

di Paolo SCOMPARI

Paolo Scomparin, l'abbiamo conosciuto a Treviso, alle Giornate della Poesia, accovacciato in un suo timido e orgoglioso silenzio di osservatore ironico quanto tenero. Ma Agostino Cusi e Franco Verdi lo hanno estratto dalla sua autoriserva indiana e consegnato alle attese di « Carte segrete ». Sono passati mesi, però, prima che Scomparin riapparisse. Alla fine, ci ha mandato (da leggere, « per un parere » da ridare « senza parere ») un manufatto di versi con le ultime cose di quest'anno e un altro mucchietto di poesie pubblicabili (« Memoriale, ventuno », 70 - 75). Naturalmente, pubblichiamo le più recenti « cose », e Scomparin non ce ne vorrà la parte. Il fatto che il giovane poeta di Postioma ritiene disturbata la poesia quando viene resa pubblica, altrà e altrui. La sua « ricerca » è così interessante che internerà, starà in mezzo, andrà in medias res ...

Un bell'inizio darmi
un buon co
Nascosto fuoco
non mi si rivela non dà un poco
fioco

poiché (qui rimango)
A lungo
senza amor son stato
ora rigioco il dado?

E' fuori causa
Rimetto in gioco ogni tentazione,
per questo ho fatto un verso
freccia

voilà ce que je veux:

Mi si fissa qui in forma di chiodo
muove le mani
sembra che mi voglia dire
(così si dice?)

Di limitarsi decide, di porsi
sulla scena

Plasmazione (baineazione), solo un po',
ma almeno
Ecco, ecco
Suona campanelli, argentina
Interpreta un ruolo a ogni pie sospinto
Così mette al muro
toglie il fiato

« Signs are taken for wonders. 'We would see a sign!' »
Eliot

1 - sfugge
si muove (ma v. più oltre)

.....
'Nulla, ancora nulla'

120

2 - erano forse bottigliette, sotto etere erano
vuoto di dea,
li attaccato ai vetri, erano fiati
in affacciarsi effacement

3 - Sul qui, sull'ora:
perfetta coincidenza, inclusione-libet, tre.

4 - E' permesso? 'Dic, blesilla'
Tonic, e tutti i tentativi in -illa'

5 - 'Bella', diss'io
p-per lui ormai fuori di sé
(pianto)

6 - dico: cambi le carte, soffi,
volti la parte e l'arte,
a brevi passi, notte, dico: i numeri

prese le distanze
(e l'uccellino sorride sorrideva,
la click-idea)

A VOCE

ah, e
alba
è così che vorrei parlare
e

aria frizzina
ecco mi ti ascolto
soffio
dolce andare e respiro
leggerezza su
e ah

amami (Psy)

Un tenue senz'altro
cominciare,
un tenue riallacciarsi
un breve dire

paonazzo, pallido-viola
costellazione ecchimotica

Un bel cappotto farsi:
per i freddi inverni
un frigido cappotto
di brine e nevi

Alita la sua presenza morde spinge
e di volare, dice, è tempo, è tempo.
Solfi, zaffate porta
esplode canta
occhio rivolto al cielo all'aria ...
velame, coup de foudre
che acceca (e tenta ...) —
flap flap flying

Come si perde questa brezza
Come pretende
(e sia gremito l'albero sull'alto)
e già perdente...
Quasi icaro quasi martire
vengono ma fa' che si sostenga
oh volare
di' che sorrida di' che lingua lambisca
arriva, si arriva fino al
"Fuoco!"

je n'aime
que le désespoir de ton être
e il rosso che a volte macchia i tuoi colli
il tuo essere qua e non-essere
e il chiro d'acqua che tenue tenue
non mi specchia e scorre.
D'interno trascorrendo
il raggio delle gracili foglie
e degli aghi che tu mi mostri.
E tu mi additi.
e un nascosto dietro levarsi
di un frizzo.

CARTE SEGRETE di poesia

CHIAMIAMOLA POEMETANOIA

di Gianni Toti

2° premio CITTA' DI GRAVINA

finalista ai premi — VIAREGGIO - CARDUCCI - IL CERPO

DIONISISMO SINCOPATO

di Vivaldo CONTE

con scritti di Vito Riviello, Massimo Riposati, Maurizio Aschelter

DICEVO DI TE PIER PAOLO ...

di Elsa DE GIORGI

con una poesia di Rafael Alberti — Con un disegno di Guttuso

Al di là dell'impossibile categoria estetico-letteraria del così male detto « dissenso » e degli scrittori sovietici « dissentimentalistici » arriva dall'URSS

VASILIJ ŠUKŠIN

e i contadini russi e la « derevjanskaja proza », la narrativa contadina e i « mali dell'anima » e la speranza e il nuovo futuro e il racconto

CREDO

tradotto e introdotto da

Simonetta SILVESTRONI

Di Vasilij Šukšin, da tre anni scomparso, si comincia a parlare da qualche tempo, in Italia. Chi segue le rassegne del cinema sovietico ha visto i suoi film più importanti, di cui è rara l'apparizione nei circuiti normali. La sua opera di scrittore, molto noto in Unione Sovietica, è quasi sconosciuta nel nostro paese — e certo non per caso — i « dissidenti » del tipo di Solženicyn. Šukšin invece, a rigore di termini, un dissidente non può essere definito. Non fa riferimenti espliciti e neppure impliciti all'Occidente. Di libertà non parla: è libero nella sua letteratura, nel suo cinema. La sua opera si inquadra facilmente, ma indebitamente, in uno dei più vasti e zuccherosi filoni della 79



Vasilij Sukš'in

letteratura e del cinema russo contemporanei, quello incentrato sulla vita nei kolchos e nei villaggi lontani dai grandi centri (la letteratura dei *derevjanskik*: ultimo della serie il moldavo Ion Druze, oggi anche autore drammatico). Alla fine del '74, subito dopo la morte, giornali e riviste sovietiche gli hanno dedicato pagine intere piene di giudizi positivi raccolti fra il pubblico o tratti dalle 160.000 lettere arrivate al suo indirizzo in quei giorni. Sarebbe stato del resto abbastanza imbarazzante assumere a livello ufficiale un altro atteggiamento di fronte a questo contadino e meccanico di un villaggio dell'Altai, divenuto regista e scrittore dopo studi compiuti tardi durante una vita difficile, e amato dal pubblico come pochi.

Nel racconto qui presentato, *Credo*, tornano i temi centrali intorno ai quali ruota tutta la sua opera, gli stessi del suo film (majakovskiano) più noto, *Kalina Krásnaja* (*Il riburno rosso*) storia del ladro Igor e del fallimento della sua esistenza. In un'intervista a «Ekran» proprio a proposito di questo film, Sukš'in aveva dichiarato: «La vecchia vita della campagna si disgrega, finisce. E' chiaro come il sole. Ma dove si dirige? Ecco il problema che mi tormenta più di tutti. Igor non cerca donne, né una vita facile, ma una festa per l'anima. La cerca senza trovarla. Soffre perché si rende conto che vive male, che non è riuscito nella vita. Penso che con questa sofferenza, con l'anima malata, non vivano solo i ladri come il mio personaggio. Molti vivono così ma non se lo confessano. Per farlo bisogna avere coraggio, e parecchio (...). Su questo tema del crollo dell'anima dell'uomo si possono fare molti altri film con altri per-

sonaggi». E' appunto un male dell'anima che tormenta anche il mugik quarantenne di *Credo*, oppresso — come la maggior parte dei protagonisti di Suklín — da un malessere esistenziale che si manifesta attraverso l'espressione « Mi fa male l'anima ». Il termine « angoscia », usato dal narratore per definire la situazione, è uno dei preferiti dagli scrittori occidentali e richiama inoltre i travagli esistenziali dominanti nella letteratura russa del secolo scorso. Nel caso di Suklín siamo di fronte però a qualcosa di assolutamente originale. Stavolta quelli a cui fa male l'anima non sono esponenti del mondo nobiliare ottocentesco, la cui unica occupazione è leggere e pensare, né intellettuali impegnati ad analizzarsi con una sofferenza che sfiora il compiacimento, ma contadini, meccanici, ladroncoli di spenduti villaggi, *mugik* litigiosi, spesso ubriachi, adulteri, bugiardi.

I personaggi di Suklín, appartenenti a un mondo che è stato anche quello dell'autore nell'adolescenza e nell'infanzia, incapaci di spiegare agli altri e a se stessi quello che succede dentro di loro, vivono e esprimono questa situazione in un modo personalissimo, fisico, quasi materiale, ignoto agli intellettuali di oggi come ai nobili russi del secolo scorso. L'anima duole, come una parte del corpo malata. L'angoscia che cade loro addosso la domenica, ha nell'immagine efficacissima che apre il racconto *Credo* tutta la pesante concretezza di una donna brutta e maleodorante che soffochi con i suoi abbracci, è qualcosa che fa venire voglia di « mettersi carponi, di lamentarsi come una cane, di scrollare la testa, anche di piangere magari, e di bestemmiare nel modo più strano e bizzarro ». Il Maksim protagonista di *Credo* arriva ad immaginare di aprirsi il petto con un coltello, prendere l'anima con le mani e farla vedere alla moglie nello sforzo inutile e frustrato (« ma queste sono budella » gli direbbe lei), di materializzare in qualcosa che si vede e si tocca quello che lo rode dentro e che non riesce a definire in altro modo, anche se ne intuisce sia pure confusamente le cause. « A coloro che credono l'anima fa male o no? » chiede Maksim al pope ospite di un suo umkon. Da questa parte non verrà alcuna risposta se non la stessa, forse più consapevole, disperazione. I personaggi di Suklín, appartenenti a un mondo contadino in cui le tradizioni religiose hanno avuto in passato un loro peso, parlano a volte di Dio e della Chiesa, ma non è in questo che trovano 81

conforto. Nel monologo del pope, che inizia con Cristo e il bene e il male eterni, il problema si sposta significativamente e in modo sempre più evidente sulla ricerca di qualcosa in cui credere e sull'angoscia di chi non trova niente, che non sia l'alcool, a cui aggrapparsi. Il racconto ha una conclusione disperata, doppiamente blasfema nella dichiarazione di fede, che è poi un ritornello senza senso, cantato dai personaggi ubriachi mentre danzano in tondo nell'isba, sfogo esterno e momentaneo al malessere che si portano dentro: blasfemo per il grosso prete ateo con l'aspetto del mascalzone più che dell'asceta, ma tanto di più, nel contesto sovietico, per i contadini del villaggio nei quali dovrebbero essere ben radicati i valori che la propaganda ufficiale diffonde ogni giorno attraverso i giornali, la televisione, il cinema che la moglie di Maksim vede come uno svago culturale e che per il protagonista è vuoto di qualsiasi interesse.

Perché ai suoi personaggi fa male l'anima, perché prendono strade sbagliate, bevono, rubano, fanno del male agli altri, Sulk'in esplicitamente non lo dice: perché a parlare sono i suoi personaggi che non hanno né possono averne piena coscienza, perché forse lui stesso, vivendo dall'interno e fino in fondo le contraddizioni di una realtà complessa e difficile, non ha pronte risposte e soluzioni. E' comunque proprio la rinuncia, cosciente o meno, ad andare oltre il problema esistenziale, che ha permesso alle sue opere cinematografiche, teatrali, narrative di circolare liberamente e di assolvere così a una funzione nel contesto sovietico decisamente importante.

Qualche indicazione sui significati impliciti nei testi di Sulk'in, viene dall'intervista a « Ekran » e da frammenti di altri racconti. « Molti vivono così ma non se lo confessano — afferma il regista a proposito di Igor, delle sue sofferenze, della sua "anima malata" — (...). Prendiamo per esempio il destino di gente per bene come un contabile o un ispettore, che non beve, non fuma, lavora normalmente. Sembra che vada tutto bene, ma spiritualmente è morto da tempo. Mi dispiace meno per questo destino ». E nel racconto *La bocciatura* attraverso le parole di un abitante del villaggio al candidato universitario tornato per pochi giorni nel suo mondo d'origine: « Quando le hanno fatto l'esame per la candidatura, lei non ha detto ai professori: "Andate a farvi friggere". Perché i professori bisogna trattarli con

rispetto. Da loro dipende il futuro, non da noi. Con noi può comportarsi in un altro modo (...). Si può ripetere cento volte la parola miele, ma non per questo sulle labbra resta un sapore dolce. Non c'è bisogno di aver dato l'esame di candidato per capirlo. Si può scrivere cento volte in articoli diversi la parola "popolo", ma non è così che si acquista una maggiore conoscenza del popolo, che ci si avvicina di più ad esso ».

I drammi esistenziali di Sukšin si consumano di solito in una solitudine che lascia fuori « il sociale » con un'omissione, nel contesto sovietico, vistosa e a suo modo significativa. Dalle parole dei contadini del racconto, sia pure espressi in modo elementare, due concetti emergono con chiarezza: l'esistenza di una frattura fra chi compie il lavoro manuale e chi svolge quello intellettuale e il fatto che il potere, nonostante i cento articoli in cui campeggia la parola « popolo » è in mano a questi ultimi. « Noi non possiamo farti fare carriera e quindi non hai bisogno di dimostrarci rispetto e stima come ai professori universitari che decidono del tuo destino » dice in sostanza il personaggio al candidato che risulterà « bocciato » agli occhi della comunità del villaggio al termine della discussione. Sviluppando questo discorso come le allusioni ai burocrati dalla vita irreprensibile e con l'anima morta, il malessere esistenziale dei contadini di Sukšin assume un nuovo significato e una più ampia e complessa dimensione. Se una minoranza privilegiata, concentra nelle sue mani un potere sempre maggiore emarginando talvolta le masse operaie e contadine, perché al Makšin di *Credo* e all'Igor del *Viburno rosso* faccia male all'anima, perché non trovino uno scopo e non siano in grado di rompere con la loro vita inutile o sbagliata, si spiega abbastanza facilmente con ragioni tutt'altro che metafisiche e di carattere universale.

Fino a che punto Sukšin abbia coscienza di questo e se siano state soltanto cause esterne ad impedirgli di svolgere il suo discorso al di là delle poche allusioni, oggi è difficile dirlo.

Il fatto importante, che deve essere sottolineato, è comunque la sua scelta, compiuta consapevolmente, di andare contro-corrente, sfruttando tutti i mezzi e gli spazi che la situazione gli consentiva. Lo stato di malessere e di scollamento, che testimonia dall'interno con la sua opera, colpisce certo tanto più di quello occidentale il pubblico russo, assuefatto agli eroi posi-

tivi stampati in serie dalla letteratura e dal cinema sovietico contemporaneo, ai kolkosiani sempre buoni, a una visione ottimistica ben poco rispondente alle macroscopiche contraddizioni della realtà che si trova a vivere ogni giorno*.

Fra i tanti giudizi dati su Šukšin, uno mi sembra colga meglio degli altri le ragioni della rispondenza grande e partecipe che la sua opera ha trovato nel pubblico: « Quando vedi *Kalina krátnaja* o leggi i suoi racconti, cominci a pensare. È la cosa strana è che non pensi soltanto ai personaggi e alla vita in genere, ma a te stesso e alla tua vita. Šukšin mi lascia turbato, mi fa riflettere su me stesso. »¹

Quello di porre problemi e spingere a pensare è un compito che la monocorde letteratura sovietica, impegnata soprattutto a rievocare una guerra lontana ormai più di trent'anni, svolgendo spesso sulla situazione attuale, e a presentare una non contraddittoria vita nei villaggi, non svolge molto spesso. Attraverso i mali dell'anima dei suoi contadini e il fallimento di esistenze come quella di Igor e di Maksim, Šukšin testimonia dall'interno una situazione sulla quale il pubblico è indotto a pensare, a fare i conti con se stesso, a porsi anche il problema di soluzioni che lo scrittore non dà e che i suoi personaggi non sono in grado di trovare.

Con il suo pessimismo e le sue contraddizioni, l'opera di Šukšin assolve dunque, in un contesto come quello sovietico, una funzione che né l'ottimismo corrente della letteratura corrente, né il dissenso vezzeggiato e nutrito dall'occidente hanno o possono avere. Šukšin non chiede libertà per gli intellettuali. Non è di questo che hanno bisogno i suoi contadini né è per questo che si sentono rodere dentro. Vorrebbero uno scopo più preciso per la loro vita, qualcosa in cui credere più concretamente e si tendono conto che è proprio questo che manca.

« Una volta che sai che non vivi bene, devi fare qualcosa, rompere con questa vita, ed è difficile. Per farlo bisogna avere coraggio, e parecchio »² ha detto Šukšin a proposito dei suoi personaggi, alludendo in questo modo implicitamente anche a se stesso, alla sua scelta di agire dall'interno, parlando ai russi e per i russi, ricorrendo a tutti i mezzi possibili, dal cinema al teatro, dalla narrativa alle canzoni per diffondere un messaggio nel

quale evidentemente, a differenza dei suoi contadini angosciati e senza fede, credeva profondamente.

L'intervista a « Ekran » si conclude con queste parole: « Di tutto quello che succede oggi sulla terra dobbiamo rispondere noi che viviamo. Per il bene e per il male. Per le menzogne, per la mancanza di coscienza per il parassitismo, per il conformismo, per le vigliaccherie, per il tradimento, per tutto questo bisogna pagare. E pagare pienamente. Anche di questo tratta *Kalina krásnaja* ».

E' questo, anche se dissimulato fra le righe e calato nel microcosmo di un villaggio al di là del quale non sembra esistere una realtà esterna, anche il messaggio di *Credo* e degli altri racconti di Šukšin.

Simonetta Salvestroni

[1] Su « Cinema 60 » n. 112, 1977, sono apparsi recentemente due suoi racconti *La zia Ermoła* e *Il docile Makar*.

[2] V. Šukšin, *Biglietto per il secondo spettacolo*, racconto che fa parte della raccolta *Brat moj*, Mosca 1975.

[3] V. Šukšin, *La bocciatura*, nella raccolta *Brat moj*, cit.

✓ [4] In un'intervista rilasciata a « Ekran » nel febbraio del '74 Šukšin dimostra di avere conoscenza di questa situazione: « La nostra *derevjanskaja proza* (narrazione ambientata in campagna) attraversa oggi una crisi, una crisi molto seria. Osservando alcuni miei compagni, noto in loro una specie di « slittamento ». A volte non è interessante leggere quello che scrivono, perché ti accorgi che la vita va per la sua strada, mentre loro continuano a ripetere quello che dicevano dieci anni fa [...]. Non servono i complimenti e i discorsi piacevoli. Bisogna dire la piena verità, per quanto amara e crudele possa essere. L'arte onesta e coraggiosa non ha lo scopo di segnare a dito ciò che è moralmente giusto e ciò che non lo è, ma quello di perfezionare l'uomo e di dire la verità su di lui. Prendiamo il protagonista di *Kalina krásnaja*, un contadino-ladro. Ecco, potrebbe sembrare una cosa assurda, vergognosa. Ma già le prime scene del film mostravano che non dicevo cose false sulla realtà. Se lo avessi fatto, si sarebbe sentito immediatamente dalla reazione della sala. Cinque o sei anni fa, questa rovina, questo deterioramento dell'anima di un contadino, che diventa un ladro e un parassita, non mi sarebbero venuti in mente ».

[5] Cfr. *Se parliamo di Šukšin*, « Konsomolskaja pravda », 24 novembre 1974.

[6] Intervista a « Ekran, 1973-74 » p. 116, rilasciata nel 1973 durante la lavorazione di *Kalina krásnaja*.



Sukhin nel ruolo principale del film «Stufe e bancarelle» tratto da un suo racconto e nella regia dello stesso autore.

CREDO

La domenica gli cadeva addosso un'angoscia particolare, che lo consumava dentro... Maksim ne sentiva la presenza fisica in modo ripugnante, come se una donna brutta, malaticcia, sfrontata, con un cattivo odore sulle labbra, lo abbracciasse, lo carezzasse, lo attirasse a sé per baciarlo.

«Mi è venuta addosso di nuovo».

«Oh, Signore... che balordo che sei. Dove ci sono gli uomini, c'è l'angoscia» lo canzonava la moglie. Lei l'angoscia non sapeva cosa fosse. «E da dove ti viene questa angoscia?».

Maksim Jarikoy la guardava con una luce rabbiosa negli occhi neri... Stringeva i denti...

«Sì, bestemmia. Dacci dentro, e vedrai che ti passa la tristezza. Per le bestemmie tu sei un genio».

Maksim a volte faceva forza su se stesso. Non bestemiava. Voleva che lo capissero.

«Non capisci, ecco».

«E perché non capisco? Tu spiega e vedrai che capisco».

86 «Ecco, hai tutto: le braccia, le gambe... e gli altri organi. Di

che misura è un'altra questione, ma tutti al loro posto. Ti fa male una gamba: lo senti. Ti viene voglia di mangiare: prepari il pranzo... E' così?»

«E allora?»

Maksim scattava in piedi con agilità. Era un mugik svelto, sulla quarantina, irruento e facile ad arrabbiarsi. Non arrivava mai a sentirsi stanco durante il lavoro, anche se lavorava molto. Ora camminava per la stanza e gli occhi gli brillavano ferocemente. «Ma l'uomo ha anche l'anima. Eccola, è qui! Fa male — Maksim si toccava il petto — Non racconto balle. E' semplice. Lo sento. Fa male».

«Non ti fa male da nessun'altra parte?»

«Ascolta — strillava Maksim — una volta che vuoi capire, ascolta! Anche se sei nata con la testa di rapa, cerca di farti entrare lo stesso nella zucca che ci sono individui che hanno un'anima. Io non ti chiedo tre rubli per la vodka. Io vorrei... Stupida!». Scattava all'improvviso, perché a un tratto aveva capito con chiarezza. E' inutile che spieghi quello che gli succede. Sua moglie Luda non capirà mai. Mai! Se anche si aprisse il petto con un coltello, si tirasse fuori l'anima e gliela facesse vedere, tenendola nelle palme delle mani, lei direbbe: «Ma queste sono budella!». E anche lui in questo non si credeva, in un pezzo di carne. Diventavano tutte parole vuote. Perché arrabbiarsi? «Chiedimi una buona volta che cosa odio più di tutto al mondo. Risponderò: gli uomini che non hanno un'anima, oppure che ce l'hanno schifosa».

«Tu apri la bocca e gli dai fiato».

«Fuori dai piedi».

«Da dove ti viene tutto questo astio, se tu l'anima ce l'hai?».

«E che, per te l'anima è una focaccina forse? Ecco, lei proprio non capisce perché me la porto dentro, quest'anima qui, e perché mi fa male. E io mi arrabbio per questo. Mi vengono i nervi».

«E arrabbiati pure, che il diavolo ti porti. La gente aspetta la domenica. Si riposa in modo civile... Va al cinema. E lui si innervosisce, vedete, che razza di balordo».

Maksim si fermava davanti alla finestra e restava a lungo immobile, guardando la strada.

Inverno. Ghiaccio. Dal villaggio sale verso il freddo cielo chiaro un fumo grigio. — La gente si riscalda. Passa una donna 87

con i secchi sul bilanciere. Anche attraverso i doppi vetri si sente lo scricchiolio della neve dura e compatta sotto i suoi stivali. Un cane abbaia senza motivo poi si cheta. Ghiaccio. La gente è in casa, al caldo. Chiacchierano, preparano il pranzo, parlano dei vicini. Mangiano, bevono, ma anche lì di allegria ce n'è poca.

Maksim, quando lo prende l'angoscia, non si mette a fare ragionamenti filosofici, non chiede niente agli altri neanche col pensiero; sente dolore e rabbia. E questa sua rabbia non la sfoga con nessuno. Non vuole niente. Ecco la canagliata più schifosa. Di stare inchiodato al letto non ne ha voglia. E neanche di bere vodka. Non ha voglia di diventare lo zimbello degli altri, comportarsi in modo disgustoso. Gli capitava di bere. . . Quando era ubriaco, cominciava all'improvviso a confessare colpe così vergognose da mettere a disagio gli altri e se stesso. Una volta che era sbronzo, al commissariato si era messo a battere la testa contro un muro tutto coperto di manifesti. Aveva fatto chiasso. Era successo questo: lui e un altro contadino avevano inventato un motorino potente e grande come una scatola di fiammiferi e avevano passato i disegni agli americani. Maksim si rendeva conto che era un tradimento vergognoso, che lui era un « Vlasov della scienza »⁽¹⁾ e aveva chiesto di essere mandato sotto scorta a Magadan⁽²⁾. E in più voleva assolutamente andarci a piedi nudi. « Perché hai passato quei disegni — gli aveva detto il capo con un sorriso sprezzante — E a chi! ».

Questo Maksim non lo sapeva. Sapeva solo che era « peggio di Vlasov » e piangeva amaramente.

Una di queste penose domeniche Maksim stava alla finestra e guardava la strada. Anche questa volta l'aria era chiara e ghiacciata e i camini fumavano.

« Ecco — pensava con un senso di rabbia dentro — Era così anche cento anni fa. E che c'è di nuovo? Sarà sempre così. Ecco che viene un ragazzino, il figlio di Vanka Malofiev. . . Mi ricordo di Vanka quando era come lui e di quando anch'io ero così. Dopo di loro ci saranno i loro figli, e dopo altri ancora. . . Ed è tutto qui? E a che serve? ».

Maksim si sentiva in modo schifoso. . . Gli venne in mente che

88. ⁽¹⁾ Vlasov era un generale sovietico passato dalla parte dei nazisti.

⁽²⁾ Magadan era un luogo di deportazione molto noto.

Ilja Lapšin aveva ospite un parente della moglie e che si trattava di un pope. Un pope proprio come uno se lo immagina, coi capelli lunghi. Aveva qualcosa ai polmoni ed era venuto a rimettersi. Si curava col grasso d'istesso, che Ilja gli procurava. Aveva molto denaro e spesso beveva insieme al suo ospite. Beveva solo alcool.

Maksim andò a casa di Lapšin.

Iljuša e il pope sedevano a tavola e chiacchieravano. Iljuša era già sbronzo, ciondolava con la testa e borbottava che la domenica seguente avrebbe portato tutti in una volta dodici tassi.

« Non me ne servono tanti. Ne bastano tre belli grassi ».

« Te ne porterò dodici e tu sceglierai. E' affar mio procurarteli. Avrai solo da scegliere i migliori. L'importante è che tu ti rimetta. Io te ne porterò dodici... »

Al pope Iljuša era venuta a noia e fu contento di vedere Maksim.

« Che c'è? » gli chiese.

« Sono venuto per sapere se a quelli che credono l'anima fa male o no ».

« Vuoi alcool? »

« Non pensate, per favore, che io sia venuto con l'intenzione di farmi offrire da bere. Bevo volentieri, ma non è per questo che sono venuto. Vorrei sapere se ogni tanto l'anima ti fa male o no ».

Il pope versò l'alcool nei bicchieri e ne passò uno a Maksim insieme alla caraffa dell'acqua.

« Diluiscilo secondo i tuoi gusti ».

Il pope era un grosso individuo sulla sessantina con le spalle larghe e le mani grandi. Riusciva difficile credere che avesse qualcosa ai polmoni. E aveva occhi chiari e intelligenti. Scrutava fisso in faccia, in modo quasi sfrontato. Uno come lui non sembrava di quelli che agitano l'incensiere, ma piuttosto il tipo che si nasconde per non pagare gli alimenti alla moglie. Non aveva per niente l'aria del bigotto o della persona per bene, nè, con un grugno come il suo, pareva adatto a sbrogliare il gomitolo intrigato delle disgrazie e delle tristezze umane.

« Ti fa male l'anima? »

« Mi fa male ».

« Ah — il pope beve e si asciugò le labbra con un angolino della tovaglia inamidata — Partiamo da lontano. Ascolta con atten- 89

zione. Non interrompermi». Il pope appoggiò la schiena alla sedia, si accarezzò la barba e cominciò a parlare con piacere. Era chiaro che discutere gli piaceva da morire.

« Quando apparve il genere umano, apparve anche il male. E, insieme al male, si manifestò il desiderio di lottare con lui, col male voglio dire. Apparve il bene. E questo soltanto quando apparve il male. In altre parole: se c'è il male c'è anche il bene, se il male non c'è, non c'è neppure il bene. Mi capisci? ».

« E allora? ».

« Non mi fare fretta, perché non sono ancora arrivato al nocciolo della questione. Chi è questo Cristo? E' il bene incarnato chiamato a sterminare il male sulla terra. Da duemila anni è presente in mezzo agli uomini come idea, in lotta col male. Da duemila anni, in nome di Cristo, si combatte il male sulla terra, ma non se ne prevede la fine. Non fumate, per favore. Oppure allontanati verso lo sfatissoio e affumica quanto ti pare ».

Maksim spense la sigaretta con la suola e continuò ad ascoltare con interesse.

« Che cos'hai ai polmoni? » chiese per cortesia.

« Mi fanno male » spiegò il pope seccamente e di malavoglia.

« Il grasso di tasso ti fa bene? »

« Sì. Andiamo avanti, figlio mio ficcanaso ».

« Che c'è? » si meravigliò Maksim.

« Ti ho chiesto di non interrompermi ».

« Ma ti ho domandato dei tuoi polmoni... ».

« Tu mi hai domandato: perché l'anima fa male. Ti tratterò un quadro dell'universo in modo facile a intendersi e cerca di capire. L'idea di Cristo dunque è derivata dal desiderio di vincere il male. E se non, a che scopo? Immaginati che abbia vinto il bene, che abbia vinto Cristo... Ma allora Cristo a che servirebbe? Non ci sarebbe più bisogno di lui. Cioè, questo vuol dire che non esiste niente di veramente eterno, ma che c'è un mezzo transitorio come la dittatura del proletariato. Io voglio credere nell'eternità, nella potenza e nell'ordine eterno, che sarà ».

« Nel comunismo, o cosa? »

« Credi nel comunismo? »

« E' una questione che non mi riguarda. Mi hai interrotto di nuovo ».

« Non lo farò più. Solo che... tu dovresti parlare in modo un po' chino più comprensibile. E non aver fretta ».

« Io parlo chiaro: voglio credere nel bene eterno, nella giustizia eterna, nella più alta e eterna potenza che ha fatto tutto questo sulla terra. Voglio conoscere questa potenza e sperare che vinca. E tuttavia tutto questo, perché? E dov'è questa forza? — Il pope guardò Maksim in modo interrogativo — Esiste? ».

Maksim alzò le spalle:

« Non lo so ».

« Neanch'io ».

« Un bell'affare! ».

« Un bell'affare davvero! Non la conosco. E' possibile che io, come individuo, non possa arrivare a conoscerla e comprenderla fino in fondo. In questo caso rinuncio a capire il mio soggiorno qui, sulla terra. Ecco, è proprio questo che sento e tu con la tua anima malata sei venuto appunto all'indirizzo giusto. Anche a me fa male l'anima. Solo che tu vuoi avere la risposta pronta, mentre io stesso cerco di arrivare al fondo; ma questo è un oceano. A forza di bicchieri non ce la facciamo a vuotarlo. E quando inghiottiamo questa porcheria... — Il pope beve l'alcool e di nuovo si asciugò le labbra alla tovaglia — quando beviamo questo, attingiamo all'oceano nella speranza di raggiungere il fondo. Ma con bicchieri e bicchieri, figlio mio! Il cerchio si chiude. Siamo condannati ».

« Scusami... posso dirti una cosa? ».

« Parla! ».

« Sei un pope... così interessante. Davvero esistono popi così? ».

« Sono un uomo e niente di umano mi è estraneo. Così disse un famoso ateo e parlò in modo molto giusto ».

« Cioè, se ti ho capito bene, Dio non c'è? ».

« Ho detto di no. Ora dico: sì, c'è. Versami l'alcool, figlio; allungalo con un venticinque per cento d'acqua e dammelo. E versalo anche a te. Versatelo, figlio mio, dall'anima semplice e vedremo il fondo! — Il pope beve — Ora ti dico che Dio esiste. Il suo nome è Vita. In questo Dio io ci credo. E' un dio severo, potente. Offre il bene e il male, insieme. Questo, in sostanza, è il paradiso. Perché abbiamo deciso che il bene dovesse vincere il male? Perché? A me, per esempio, non interessa sapere. 91

se sei venuto qui per sapere la verità o per bere. Siedi qui con gli occhi attenti e fai vedere che ti interessa ascoltare...»

Maksim si agitò sulla sedia.

«E non è meno interessante capire se nonostante tutto non è dell'alcool che hai bisogno ma della verità. E' importante alla fine stabilire quale è la ragione vera che ti ha portato qui, l'anima o l'alcool. Vedi, io lavoro con la zucca, invece di limitarmi ad avere compassione di te, povero orfanello. Perciò, in conformità con questo mio dio, dico: l'anima fa male? Bene, bene. Hai cominciato ad agitarti, per la Madonna. Non ti si potrebbe tirare giù dalla stufa se avessi l'anima tranquilla. Vivi, figlio mio. Disperati e balla. Non temere di leccare la padella con la lingua in questo mondo, perché già qui, in questo mondo, ti è dato l'inferno e il paradiso. — Il pope parlava a voce alta, era rosso in faccia, sudava — Sei venuto per sapere in che cosa credere. Quello che pensavi era giusto. A coloro che credono l'anima non fa male. Ma in che cosa credere? Credi nella Vita. Come tutto questo finisce, non lo so. Quale sia lo scopo, non lo so. Ma a me interessa soprattutto correre insieme a tutti gli altri, e, se ci riesce, anche sorpassarli. — Il male? Ebbene, il male... Se qualcuno in questa magnifica competizione mi fa lo sgambetto, io mi rialzo e gli mollo un pugno nel muso. Non ascolto la ragione di nessuno. Gli dò una sberla sul muso e basta.

«E se trovi qualcuno col pugno più robusto del tuo?»

«Vuol dire che questa è la mia sorte: correrli dietro».

«E dove corriamo?»

«Verso la montagna di chissà dove. Che ti importa dove? Tutti dalla stessa parte buoni e cattivi».

«Non so perché, ma non sento di dover correre da qualche parte — disse Maksim —

«Vuol dire che sei debole di gambe e che la tua sorte è quella di stare a lamentarti al tuo posto»

Maksim strinse i denti... Lanciò al pope uno sguardo irritato.

«Perché la mia sorte dovrebbe essere così infelice?»

«Sei debole, debole... come un pollo lessato. Non distogliere gli occhi».

«Prete, e se io ora, per esempio, ti mollassi una sberla, come la metteresti?»

92 Il pope rise forte e a lungo, nonostante i polmoni malati.

« Vedi — e gli mostrò la sua grossa matto — La speranza è che si verifichi una selezione naturale ».

« E allora io prendo un'arma »

« Sì, così ti sparano. Tu questo lo sai. E quindi non la prendi, dato che sei debole ».

« E va bene. Ma allora perché anche a te fa male l'anima? ».

« Sono malato, amico mio. Ho percorso soltanto la metà della distanza e poi ho cominciato a zoppiare. Hai mai volato in aereo? — chiese il pope.

« Molte volte ».

« Io invece ho volato la prima volta per venire qui. Grandioso! Quando mi sono seduto sull'aereo ho pensato: se questa baracca volante si sfascia, significa che così doveva essere. Non mi lamenterò nè mi metterò a tremare. Mi sono sentito magnificamente per tutto il viaggio e quando l'aereo si è sollevato da terra e ha preso velocità, quasi mi sarei messo a carezzarlo sulla groppa, tanto era bravo. Credo nell'aereo. Nella vita ci sono molte cose giuste. Ecco che si lamentano: Esenin ha vissuto poco. Ma ha vissuto cantando. Se fosse stata più lunga questa canzone, non sarebbe stata così toccante. Non esistono canzoni lunghe ».

« E da voi, nelle chiese... come succede... »

« Da noi non ci sono canzoni, ma lamenti. No, Esenin... Lui ha vissuto appunto cantando. Ti piace Esenin? »

« Sì ».

« Cantiamo? ».

« Non sono capace ».

« Mi farai da spalla facilmente. Cerca però di non intralciare ». E il pope cominciò a cantare di un aceto intirizzito dal freddo in modo così triste e intelligente, che davvero faceva stringere il petto. Alle parole: « io stesso comincio a piegarmi » il pope batté il pugno sulla tavola e si mise a piangere.

« Caro, caro! Ho amato i contadini! Ho sofferto! Caro! ».

Ti amo. E' giusto? Giusto. E' tardi? Tardi... »

Maksim sentiva che anche lui cominciava ad amare il pope.

« Padre! Padre!... Ascolta! ».

« Non voglio! Hai le gambe deboli... »

« Io, come te, lascerò quelli al primo chilometro! Ho le gambe deboli... »

« Prega — il pope si alzò — ripeti con me... »

« Tu sei venuto! ».

Il pope prese facilmente con una mano Maksim per la collottola e se lo mise accanto.

« Ripeti con me, credo! ».

« Credo » disse Maksim.

« Più forte. In modo solenne: cre-do. Insieme: cre-do! ».

« Cre-do » dissero insieme.

Poi il pope da solo continuò col consueto scioglilingua:

« Nell'aviazione, nella chimizzazione, nella meccanizzazione dell'agricoltura, nella rivoluzione scientifica, nel cosmo e nell'imponderabile, perché questo è obbiettivo. Insieme! Con me! ». Insieme si misero a urlare:

« Credo che presto tutti correranno dalla città verso i campi puliti!... Credo ».

« Cre-do! ».

« Nel grasso di tasso, nel corno di bue, nella stanga dritta! Nella carne e nella polpa!... ».

Quando Iljula Lapšin aprì gli occhi, vide che quel prete colosso agitava il corpo vigoroso ballando con le ginocchia piegate e che urlava, picchiandosi i fianchi e il petto:

Ah, credo, credo!

tu-di, tu-di, tu-di e uno!

Credo, credo!

Mpa, mpa, mpa e dae!

Credo, credo!

E accanto al pope, con le mani sui fianchi, a passettini sgambettava Maksim e ripeteva con voce alta e femminile:

U-ta, u-ta, u-ta e tre

Credo, credo

E-ta, e-ta e quattrot!

« Seguimi! » urlava il pope.

« Credo, credo! ».

Maksim si mise in fila col pope. A passo di danza, in silenzio, giravano nell'isba. Poi di nuovo il pope si mise a ballare sui talloni, e aprì le braccia come uno che è caduto nel ghiaccio e non vuole affondare... Le tavole si piegarono.

Ah, credo, credo!

Ti-na, ti-na, ti-na e cinque!

tutte le zone propique!

Credo, credo!

E dove c'è il sei, ci sono anche gli dei!

Credo, credo!

Tutti e due, il pope e Maksim ballavano con una rabbia e un accanimento tali che non sembrava strano il fatto che ballassero. Che ballassero o si strappassero la camicia sul petto o si mettessero a digrignare i denti era lo stesso.

Iluscia li guardava e guardava e si mise anche lui in fila con loro a ballare. Di tanto in tanto gridava con voce sottile: « Iscia, Iscia ».

Il pope aveva la camicia tradicia di sudore sulla schiena. Sotto la camicia si agitavano fasci di muscoli vigorosi: certo in passato non aveva conosciuto la stanchezza, e la malattia non era riuscita ancora a indebolirlo. Probabilmente nutrirlo non era tanto facile: prima si ingozzerà con tutti i tassi. E bisognerà, se glielo consigliano, chiedere che gli portino un lupo anche più grasso. Non se ne andrà tanto facilmente.

« Dietro a me! » ordinò di nuovo il pope.

E i tre, con in testa il pope infuriato, si misero a ballare in tondo.

Poi il pope, come un grosso animale pesante, saltò di nuovo al centro del cerchio, facendo curvare le assi. Sul tavolo piatti e bicchieri tintinnarono.

« Ah, credo, credo! »

Vasilij Šuksin



Šuksin nel ruolo di Egor, nel film « Viburno rosso », tratto da un suo racconto e nella sua regia



Tommasi Ferroni

E' USCITO:

TOMMASI FERRONI

Dipinti e disegni dal 1972 al 1977

Presentazione di VITO RIVIELLO

A cura di Massimo RIPOSATI - Edizioni CARTE SEGRETE

TESTIMONIANZE di un costume e di un modo di
vivere e morire

ACRUTO
SANDRO
OSVALDO

Un omaggio
di
Elio
Mercuri

con cartoline,
originali,
fotografie
e disegni

VITALI
PENNA
LICINI

L'idea di quest'inserito su Acruto Vitali solitario e autentico poeta e immaginoso pittore, era maturata da molto tempo, un omaggio all'amico e al tempo stesso ad un'immagine e realtà di cultura che a noi sembrano, nella loro discreta e tenace presenza prendere sempre più corpo e valore. Prove di un costume e modo di vivere nei quali la poesia non è ancora profonda e pura religiosità, ascesi e meditazione, rispetto e affetto per il mondo; confidenza in qualcosa che non coincide con effimeri scopi e vane realtà. E in quanto vivono di tutto ciò, non di altro paghi che dei doni dell'intelligenza e dell'immaginazione, impenetrabili a ciò che è traffico e inganno, impegnati in un loro colloquio, tanto più intenso tanto più intimo, con pochi amici di tutta una vita e attraverso di essi, con tutti gli uomini del 97



Vitali, Costellazioni fantastiche, olio - 1976.

mondo. Abbiamo così raccolto documenti spesso di anni lontani di un sodalizio raro e prezioso tra le carte segrete di una vicenda che tocca spesso per il suo significato il valore di esperienza storica. Sodalizio di grandi spiriti che questo nostro Novecento tutto da riscoprire, e non soltanto negli esercizi di una meritevole filologia, ma di più in una conoscenza collettiva e storica, tra Acruto e Osvardo Lucini, di cui fu l'amico più vicino e caro, e tra Acruto e Sandro Penna in un discorso discontinuo ma ininterrotto, durato per oltre mezzo secolo. E insieme le tracce di un altro percorso, di questo diretto e sensibile itinerario creativo, di poesia e di pittura, tra gli esiti più puri e espressivi più totalmente umani dei nostri anni. A noi tanto più caro quanto più vissuto in silenziosa dedizione e assoluta fedeltà, senza nulla chiedere, e molto dando, nella raccolta composizione di una visione, che è di autentica poesia e di rara verità.

Elio Mercuri



Roma, 18 dicembre 1931

Attuto caro,

avrei voluto rispondere « degnamente » alla tua lettera così piena di calore e di affetto ma non ne ho la forza. Ora, poi, volevo rispondere con due frasi tolte a Leopardi « ... se non voglio morire, non debbo vivere... » (epistolario) e « Non solo non bisogna vantarsi delle proprie sciagure, ma guardarsi di confessarle, e ciò anche a quelli a cui sono notissime. Se ne perde, non solo la protezione o l'amore efficace, ma estingendo la semplice affezione; e lo so per propria esperienza » (Zibaldone 5 maggio 1822).

Senonché, era troppo poco umano per un amico come te! Sarebbe sembrata quasi una posa letteraria, ed è invece una cruda realtà. Tanto cruda realtà fino a perdere il suo stesso senso di realtà per sconfinare nel delirio, nella morte, nell'incubo. Tale è il mio stato, e invano cerco negli altri (leggendo, nei grandi come Leopardi, Hölderlin, Nietzsche, Kleist ecc.) una testimonianza di altrettanto valore. Lotto invano da più di un anno contro il mio corpo ora, contro la mia anima poi, che mi stupisco di ritrovarmi sempre desto nella ragione.

Non voglio dirti come la tua « religione » del dolore abbia poca somiglianza col mio « odiato » dolore. Col dolore che io non ho mai amato, nemmeno nell'arte degli altri. Ecco perché nelle mie sientate letture di cui ti parlavo riconosco nel solo Nietzsche la grandezza che la natura non ha concesso agli altri, nemmeno a Leopardi, che avrebbe fatto qualcosa di più grande senza i suoi mali. Io non amo la morte e non converso con essa (odio questi romanticismi delle persone che hanno prima ben mangiato): ma solo è essa che conversa con me continuamente.

Poco importa se i medici chiamano ciò una nevrosi (neurastenia e psicastenia): io so solo che, oltre la mia anima, è il mio corpo che non vuol più vivere e ci sono delle giornate in cui parlare quel poco che basta a chiedere gli oggetti necessari mi stanca così completamente che riconduce quel senso orribile della morte nella vita. So che tanti muoiono senza sentire la propria morte: io devo vivere forse ancora parecchio tempo (io non mi assumo la ridicola responsabilità di tale pronostico che considererei impossibile anche farlo) sentendo in ogni piega del mio corpo e della mia anima la morte sempre presente. Ora come speranza disperata di morire, al fine, ad entrar da lei.

Ora come fastidioso pungolo che invano vorrei definire, che non ha la bellezza, né della disperazione, né del terrore, né della rassegnazione, ma è solo un *frisco* corposo sapore (vorrei quasi dire che ne sento in bocca il nero e grasso sapore).

Perdonami questo tetro discorso (e forse sconnesso). Serivimi che mi farai tanto piacere. Non posso, in queste condizioni, venire a trovarti, per quanto ne avrei molto desiderio. Vieni tu o proponimi un più vicino incontro. Ti bacio caramente tuo

Sandro.



Vitali e Licini nel 1939 a Milano

Roma, 26 giugno 1932

...amor di te: messe
cresciuta negli anni
con me...

(G. Natoli)

Azzurro cato, io ho un desiderio quasi folle di rivederti — 101

e rivederti al tuo « Porto », ch'è poi tanto amato « mio » nel passato di cui solo vivo.

Per molte ore, dopo le tue parole di ieri, ho sempre vissuto di questo desiderio, tanto vivamente che mi domando ora se non sarà poi utile l'esaudirlo.

Ma — anche dalla premessa lo senti — sono molto malato e non ho più nemmeno la forza necessaria per una decisione. Il mare mi chiama — è qui vicino — ogni giorno, e pure mai lo ho riveduto ancora.

Tu sei spesso presente ai miei momenti più « intensi » — dolorosi e felici.

Proprio l'altro giorno ho voluto rivivere un poco con te e con il « me » di allora, prendendo quella scellerata riunione di poeti in cui tu sei — unico forse non... scellerato — con Natoli (a cui ho rubato qui dei versi, per te) che ora s'è fatto un po' di « nome ».

Anche qui mi succede che non ho più la forza di dirti altre cose — molte — che volevo.

Scrivimi tu invitandomi più affettuosamente, promettendomi un soggiorno *quieto*, e sì ch'io non debba pensare assolutamente a niente, giacché sono più debole e irritabile di Holderlin. Dimmi soprattutto se c'è possibilità di avere un alloggio senza alcun benché minimo chiasso sopra o intorno, giacché soffro d'una insonnia... proustiana.

Io non ho più bel desiderio se si potessero superare queste difficoltà.

Votrei esserti vicino lunghe ore — silenziosi dovremmo ripensare: ... chaque atome et la chaute.

Ti bacio

Sandro.

Monte Vidon Corrado, 10 ottobre 1939

Carissimo Acruto,

si giunge la tua voce dal deserto, come da un'altro mondo!

O anima santa del purgatorio, noi non sapevamo che tu fossi in pena e bisognosa dei nostri suffragi. I nostri conforti, appo te, non potranno essere due pagliativi d'ordine spirituale, carissimo Acruto!



Virati, Sogno del pescatore, olio - 1974.

grado la radio e le quotidiane gazzette cicalanti ne sappiamo meno di voi, insabbiati in Libia! Dalle influenze degli astri e, da alcuni sintomi personali, posso dirvi, però che la pace è vicina, con larghi profitti per l'Italia, senza bisogno di fare la guerra.

Contiamo, perciò, di rivederti presto, in patria, dove Castelluccio e Notcia aspettano, altrettali Mecche e Citere.

Ti preghiamo di voler pazientare ancora un poco, o tu, del deserto, che ci hai a casa tua una fabbrica di ghiacci! « Pazienza, pazienza, nel deserto » (nell'azzurro). Giuro che tornerai! e che tornerai mondato da ogni colpa (infamia o delitto)! — Ma Rimbaud, te lo sei portato? Ricordati che anche lui, venne a purgarsi in Affrica! — Ieri è venuto Checco, con la moglie e due sorelle a trovarci. Abbiamo parlato di te e di Gino.

Noi non siamo più scesi a Porto San Giorgio, dove immaginiamo i tuoi parenti, afflitti per te. Che tu fossi stato richiamato l'avevamo un poco sospettato dalla tua cartolina da Trani. Non partiremo più questo anno per la Svezia. Da noi, adesso, pioggia e freddo, ed una cattiva vendemmia. « L'Autunno de jà! ».

Arruolerci, carissimo, scrivi spesso, seguita a darci le tue impressioni d'Aggrica: noi ti risponderemo puntualmente per posta aerea. Ricevi da me e da mia moglie tanti auguri e affettuosi saluti. Ti abbraccio,

Oswaldo.

Si sente un allegro, senza alcun tonfo, un suono che
sopra o vicino, piace, soffia d'una maniera
... pruriginosa.
Non lo più - del deserto, se si può più
sopra, più difficile.
Una cosa, una lunga ore - di tempo, tutto
m'è presente:
... claque, alcune di alcune
sotto la luce...
Ti bacio
Oswaldo

CHIUDETEMI IN UNA CONCHIGLIA

Ma chiudetemi in una conchiglia
e gettatemi nel mare.

Non ha cancelli il mare,
né muraglie di scogli,
perché si possa andare
nel suo aperto infinito.

La conclamata un giorno
bandiera azzurra della libertà,
garrisce ancora ai vertici del mondo,
a scuire i silenzi della morte,

ma perché dunque starsene a morire
su quest'ultima curva della vita,
come un fagotto inutile di carne:

ma chiudetemi in una conchiglia
e gettatemi nel mare.

1975



Acruto Vitali in una
foto scattata da
Osvaldo Licini nel
1932 nella
campagna umbra
presso Fiorcia.

CRITONARRATIVA

L'ORDINE delle PAROLE

di Mauro Ponzi

Le parole d(ell)'ordine del soldato assoluto ricercano l'ordine delle parole o lo riconfondono nel disordine « ohne eigenschaften » della linguistereotipia negata nel suo confuntatissimo uso... etc.

Mauro Ponzi, neo-critico e neo-narratore (« nouveau narrateur »²), ha ventisette anni, è romano, lavora presso l'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma, è redattore di « Quaderni di Critica », ha (co-)curato la pubblicazione dei fascicoli « Sulla neoavanguardia » (1973), « Massimo e strutturalismo nella critica letteraria italiana » (74), « L'alternanza letteraria del '900: Gadda » (75), « Teorie letterarie nella scuola di Francoforte » (76) e scritto saggi su Balzani, Gadda e Benjamin. Collabora a varie riviste, fra le quali, poiché — lo si noterà dalle citature del testo — è un agguerrito germanista — a « Studi germanici ». Ha appena pubblicato nella collana « La critica e gli scrittori italiani » diretta da Gianni Scalia per la Cappelli editore, « La critica e Pavese », una quasi-totalità di approcci. Questa è la sua « opera prima » narrativa: un fotostatico « conto » di un non-narrante che « non ha mai fatto il soldato », o l'ha fatto così, disponendo parole, rivedinandole cioè, rissuondendone ludicamente con felicissima coscienza dell'infelicità letteraria.

Esercizio: pro-lego, pro-scribo, pro-logo, pro-testo, pro-Patria.

All'onorevole L.A., membro della Commissione Difesa della Camera.

Mi rivolgo a Lei per comunicarle alcuni particolari degni di nota riguardanti quella famosa notte di cui al rapporto. Uso un linguaggio piatto e scialbo affinché si possa desumere in maniera inequivocabile quali siano i veri responsabili dei fatti accaduti, per cui io possa essere scagionato da ogni addebito. Se salto l'ordine gerarchico, rivolgendomi a Lei, è solo perché mi sono reso conto che sulla vicenda, nonostante il gran parlare, può essere fatta piena luce solo se ad essa viene attribuito un significato politico. Giochi di potere e intervento dei servizi segreti hanno condizionato in tal modo lo svolgersi degli avvenimenti — ed ora sono loro a condurre l'inchiesta — che non è più possibile raccontare la mia versione dei fatti seguendo l'ordine gerarchico: ciò che Lei scrive verrebbe archiviato e non raggiungerebbe mai il destinatario. Mi rendo perfettamente conto che a Lei non occorre questa premessa come chiave di lettura dei fatti di cui vorrei metterLa a patte, ma giacché probabilmente questo sarà materiale messo agli atti per l'inchiesta parlamentare che, auspico, verrà aperta, ho voluto precisare anche gli aspetti formali della mia iniziativa. Se i particolari di cui riferirò nella presente non risultassero nel rapporto pervenuto allo Stato Maggiore e trasmesso alla Commissione Difesa, mi rivolgo a Lei perché ne venga a conoscenza e li utilizzi nelle forme e nei modi che riterrà opportune, certo che alle mie parole verrà attribuito il giusto significato al di là delle possibili versioni in cui la vicenda può essere recepita.

Maurus pro domo sua.

Maurus, mauro, abitante della Mauritania, mauritano, trsl.: scuro di carnagione, anche poet. per africano e punico. *Mauritius*, di Mauro (v.), di proprietà di Mauro, liberio di Mauro. Ergo: *en archè en o Mauros, kai o Logos en tò Maurò*, et ipse dixit e mentiva.

Vorrei scrivere in terza persona, ma non mi riesce, cioè non funziona. Vorrei riportare oggettivamente l'accaduto in modo che non si possa dubitare dell'a veridicità, in modo che non si possa... non si può.

Era una notte buia e tempestosa, egli si dirigeva a passi 107.

cadenzati verso la garritta lungo il viottolo illuminato dai lampi... non si può. Si capirebbe subito che è pura invenzione, allora tanto vale scrivere direttamente « io ». Si capisce lo stesso che l'io-narrante-in-prima-persona non esiste e non è mai esistito e vale quanto la voce fuori campo. L'io racconta, anzi, io racconto cose inventate, fatte di pura costruzione; e allora parlo di me sentinella armata, ma potrei parlare d'altro: di un viaggio in treno o di una villeggiatura al mare, sarebbe lo stesso. Ciò che invento (invenio) come redaggio degli avvenimenti che hanno piano piano costruito quello che sono diventato non posso raccontarli in terza persona, perché non ho costruito io ciò che è avvenuto, ma è avvenuto: es ist geschchen, il s'est passé, it is befallen (e la mancanza di neutro in italiano, di qualcosa che indichi tangibilmente l'impersonale e oggettivo accadere, è un limite linguistico che non posso idioletticamente superare) e io non sono stato il regista né il registratore di tutto ciò che è avvenuto, ma solo uno degli elementi, un punto di osservazione.

VOCE FUORI CAMPO sive **ALTER-EGO**. Bel trucco questo di parlare in prima persona e di negare di essersi costruito-da-sé-cioè-che-si-è-diventato, se si trova qualcuno tanto ingenuo e sentimentale da crederci!

Me ne stavo dunque pensoso e assonnato in una garritta in mezzo alla campagna sotto la pioggia battente e avevo cercato di leggere un fumetto banale alla luce dei riflettori, quasi strabico, con un occhio alle figure e l'altro a sorvegliare il viottolo paventando non già i tartari, che, come si sa, non arrivano mai — e io lo sapevo e non li aspettavo — ma l'ispezione, che arriva e ritualisticamente ti chiede parole e se non le sai sei fregato. Le parole sono la chiave di tutto e cambiano ogni giorno: alba-Anna, bastone-scudo, carota-Cesena. Sono legate tra loro da un nesso segreto (militarmente segreto) e sono la funzione della sicurezza statale. Milioni di cittadini dormono sereni la notte, vegliati dal meccanismo segreto delle parole che sorvegliano l'ordine dei sacri confini. A io quella sera conoscevo la parola e la contro-parola ed ero abbastanza tranquillo, tanto che ne leggevo di altre legate da una struttura banale e riposante. A è il cattivo, B è il buono, C è la donna, poche occasioni come motivazioni di intreccio, un numero limitato di soluzioni: tragiche (A vive, B e/o C muoiono) o idilliche (A è sconfitto, muore

e/o si redime, B e C sopravvivono e/o si sposano), con tutte le possibili varianti, i capovolgimenti di schemi e gli sdoppiamenti di personaggi. Io le conoscevo le parole e rabbrivivo tranquillamente al freddo della pioggia scrutando il viottolo illuminato dai lampi per scorgere la figura dell'ufficiale di picchetto o (meglio) del cambio.

— Alto là! Chi va là?

— Aoh! So' io! — Stesse parole ripetute ogni volta con accenti diversi, poiché la lingua ufficiale, questo mitico *Hochtitlanisch*, si parla solo — e non sempre — all'Università (che non è del popolo), mentre i comuni mortali biasciano il linguaggio secondo i ritmi regionali sintatticamente e lessicamente scombinate dalle sportive letture quotidiane e dalle massificazioni di mamma RAI. Parole o abbinamenti di parole esprimono una gamma di valenze anche al di là del referente immediato, talvolta esprimono una *way of life*. Mio zio, ad esempio, quando venne a farci visita dall'America — tutti noi meridionali abbiamo un zio d'America, che crede che l'Italia dipenda ancora dalla logorrea del masellone balconato e sia rimasta al livello di vita del dopoguerra a bere latte e a litigarsi tavolette di cioccolata made in USA, e non conosce la prosa criptica e alessandrina dei grandi giochi di corridoio del Palazzo democristiano — mio zio non parla bene inglese, nonostante i 30 anni di benessere americano, e non parla più italiano (o forse non lo ha mai parlato), ma un gergo anglo-italiano che deriva dal dialetto scomparso in Italia, ma vivo nella city d'oltre oceano, contaminato da un anglo-americano imparaticcio e pronunciato alla paesana. Allora il carro (*the car*) si parcha (*park*) davanti all'office e mio cugino di professione trava la trocca (*drive the truck*). Così lo zio, parlando di eventi banali della vita quotidiana significava la storia di una generazione: la disoccupazione e la miseria, la speranza e l'emigrazione, le partite a carte nell'undicesima strada e le braciolate cotte sulla *barbecù*, il viaggio pagato con la cecca (*cheque*) e la difficoltà di essere considerati pari a « nati da genitori americani ».

Rapida corsa sotto la pioggia sino alla baracca, alla faccia di tutti i regolamenti, che pure hanno una faccia e sono fatti di poche parole alle quali corrispondono sempre azioni diverse a seconda dei luoghi e dei gradi di parentela o amicizia col superiori, e 109

gli a dormire sotto una coperta che fungeva da *promenade* a ragni e scarafaggi. I sacri destini erano preservati e le mie stanche membra pure. Eppure là, sotto la pioggia, due ore, da solo, avevo provato a guardarmi in giro senza poter capire attraverso il diaframma degli occhiali appannati che succedeva nella campagna circostante; forse anche perché non accadeva proprio nulla. Provevo, questo sì, ma niente altro. Forse fare la guardia a... (segreto militare) era proprio inutile; e non perché non la facessi bene — stavo sveglio — e rispettavo coscientemente tutte le consegne dettate in silenzio dal famoso regolamento che tutti citavano come uno spauracchio e che nessuno aveva letto se non nelle parti che riguardavano le licenze e le diserzioni, nonché i paragrafi relativi al danneggiamento, sottrazione e deterioramento delle armi, munizioni e materiale bellico in dotazione, che venivano recitati come una preghiera alla consegna delle armi. Ma tanto in campagna non veniva nessuno. Era tutta una finzione, una formalità per tenere impegnati soldati, ufficiali e sottufficiali e per giustificare il bilancio dell'Amministrazione, anzi, l'esistenza stessa dell'apparato. E' un gioco, certo, ma se scoppiasse la guerra, allora... *estôte parati*. Se scoppiasse la guerra... Tre o quattromila paracadutisti russi potrebbero proprio in questa notte di pioggia occupare la zona. Il potenziale bellico delle truppe del patto di Varsavia è negli ultimi anni notevolmente aumentato tanto da allarmare il presidente Carter e spingerlo ad approvare il finanziamento della nuova arma tattica. «Naturalmente la bomba N può essere impiegata anche in azioni difensive contro quei carri armati del Patto di Varsavia che secondo i presunti esperti militari occidentali arriverebbe a frotte in quarantottote all'Oceano Atlantico occupando tutta l'Europa senza incontrare resistenza». Rusij dolare, I Rusij! Scappiamo! «A parte questa ipotesi sia assolutamente irrealistica come chiarirò in seguito, non incontrando resistenza i carri nemici marcerebbero in formazioni rade e a forte velocità. Per fermare quindi l'invasione occorrerebbe impiegare tante bombe N che finirebbero per uccidere molti più civili del paese da difendere che non equipaggi di carri armati nemici». Meno male che piove a dirotto, così di paracadutisti non se ne parla. Però i carri armati camminano anche se bagnati. «I bellicisti occidentali giustificano la necessità della bomba N

Varsavia. Una tale presunta superiorità non soltanto non esiste, ma è in realtà capovolta. Una semplice somma delle forze terrestri della Alleanza Atlantica esistenti in Europa, dimostra che esse sono di circa mezzo milione superiori a quelle del Patto di Varsavia ad ovest degli Urali nelle quali forze del Patto sono comprese anche tutte le forze dell'Unione Sovietica sempre in Europa. I bellicisti occidentali, ivi compresi i vertici politico-militari italiani, fingono sempre di dimenticare che i due terzi del territorio dell'Unione Sovietica si trovano in Asia, che oltre la metà delle sue forze armate sono anche schierate in Asia dove debbono fronteggiare le forze circa tre volte superiori di una Cina aspramente antagonista. In questa situazione per l'Unione Sovietica minacciata da forze soverchianti in Europa e in Asia, un conflitto significherebbe un suicidio e sicuramente la fine dei regimi comunisti dei paesi del Patto di Varsavia. Meno male, prima che i Russi riescano a mobilitare le loro forze e a venire fino a qui, io mi sarò ormai sicuramente congedato e verrò disintegrato tra la popolazione civile dai neutroni della bomba N. Viva gli Stati Uniti d'America, difensori dei popoli liberi dell'occidente cristiano!

La luce dei riflettori era forte, ma attraverso i vetri della garritta gloriosamente sporchi ci si vedeva male e dovevo tenere alto quel maledetto libro sull'illuminismo tedesco, scritto anche a caratteri piccoli, e mi venivano i crampi alle braccia. Forse avrei fatto meglio a leggere il « *Corriere dello Sport* » o a guardare le figure dei giornali pornografici, come faceva la maggior parte delle FF. AA., ma ero troppo estraniato dalla vita militare, non avevo spirito di corpo, ma questo il Comandante non lo sapeva. Tra di loro la mia natura non trovava appagamento; mi ero ritirato troppo timidamente in me stesso e non avevo la forza di far la mia parte nell'attività di luggia. La vita di caverna, fatta di prepotenza e di volgarità, dove dite « cazzo » ogni tre parole è quasi un articolo del regolamento, dove « mangiare » e « scopare » in senso metaforico e letterale sono i pilastri portanti, le parole d'ordine della linea di condotta di tutti, aveva provocato in me uno strano atteggiamento. *Faccio tutto a forza, e non ero capace di dominare quanto mi circondava. Nel primo periodo mi ero sforzato di adattarmi alle regole e di diventare quel che ti chiama un allegro compagno.* Tutti fumavano Marlboro (di contrab- 111

bando, naturalmente) e io fumavo la pipa, tutti pornoleggevano, e io mi dedicavo alla lettura di poesie dadaiste; non c'era alcun rapporto consequenziale tra le cose, la mia era una difesa mentale contro il clima aggressivo e contro i gavettoni volanti, ma era recepito dai commilitoni come un insulto. Ma poiché ciò mi riusciva sempre peggio, e l'alone di poesia che sembrava circondare tutte queste attività per me era svanito e la rozza mentalità filisteica saltava fuori nel bel mezzo di quegli eccessi nel bere, schiamazzare e far debiti, dentro di me comincio a farsi sentire un lieve bronchito; mi sottraevo sempre più volentieri a quei divertimenti inani, per andare alla ricerca dei tranquilli godimenti naturali o di studi artistici; mi sentivo sempre più estraneo a quelle cerchie cui tuttavia non era possibile sfuggire. Non si può procedere isolati e fregarsene del resto del mondo quando si vive in una camerata di 30 persone: i « cari » degli altri sono anche i tuoi, non c'è niente da fare. Le parole regolavano i rapporti tra di noi condizionandoci e facendoci scattare più di quanto non pensassimo, bastava che un cretino dalla voce roca accennasse all'improvviso un urlo simile a quello del sergente (« compagniaaaaaa... ») perché scattassimo giù dalle brande per ringraziarlo con dei « vaffanculo » non appena ci accorgevamo dello scherzo. Con anche queste erano diventate parole d'ordine, come i soprannomi che ciascuno di noi aveva ricevuto in omaggio a qualche particolare.

Le parole comunque, quella notte le conoscevo — anche se per ovvi motivi di sicurezza non posso rivelarle — ed ero dentro le regole del padrone assoluto, ero una funzione dell'ingragnaggio, potevano dormire tranquilli: il padrone mi signoreggiava maestoso. Il signor Comandante mi aveva dato le parole-chiave e aveva inciso altre parole magiche sulla tabella-servizi ed erano quelle che corrispondevano a me, che mi facevano stare sveglio sotto la pioggia. Il signor Comandante portava scritto il suo essere « signore » sulle stellette delle sue spalline — segno distintivo estremamente significativo brillante di luce propria nel portamento e nella persona, anche di notte, anche nudo nel letto, perché la sua stessa essenza era segnata dal suo essere SIGNORE — il che faceva scattare sull'attenti i subalterni (che « signori » non erano) o quelli che erano meno « signori » di lui e gli permettevano di mangiare in una menia diversa da quella della

truppa, dove si diceva in gito che si preparassero pietanze favolose, certamente nettare e ambrosia rispetto al rancio, e gli facevano assumere il ruolo di chi scrive i nomi sulla tabella servizi e non quello di chi deve leggere ogni giorno temendo di trovarsi di guardia o di *corvée* cucina. Per fortuna in quel momento signoreggiava dormendo — *l'assopir* — padroneggiando i suoi sogni verosimilmente eroici, come vuole il *cliché*.

Bisogna risparmiare e spegnere le luci un'ora prima al mattino e magari la sera una mezz'ora no col buio no la sicurezza se no non ci rientro e lo vacanze s'estute saranno un problema gli uomini si lamentano della frutta e del vino alla mensa il nuovo gestore non ha ancora capito le regole del gioco ma non è di mia competenza finché non c'è un richiamo ufficiale sono fatti suoi ho stanziato una cifra più che sufficiente se ci grondano tanto meglio per lui questi materiacchi pretendono di essere la spina dorsale dell'esercito vogliono essere responsabilizzati e lo proclamano senza rispetto alcuno responsabilizzati e poi se non ci rientrano vengono a piangere miseria come il gestore del bar che è in passivo di 30.000 lire questo mese ma la colpa è certo dei soldati che seguono e non pagano e quelli del bar perdono gli scontrini poi vengono da me stanno freschi se si aspettano che io copra gli ammanchi stanno freschi chi rompe paga e il vicecomandante li asseconda nei loro ingegni è tutta una manovra per mettermi in cattiva luce furbo l'amico come se non sapessi che sta muovendo mazi e monti a Roma per scavalarmi ma non mi frega ho anch'io le mie annuncenze al ministero altro che divisione dei compiti comando io qui e stabilisco tutto turni licenze permessi servizi gli lascio solo le ispezioni notturne così scende dal letto e capisce cosa vuol dire essere vice così lascia la moglie nel letto e via a far scattare sull'attenti questo branco di imboscati la moglie che donna la moglie bionda alta con due poppe che solo a guardarle dieci anni di meno e gli farei vedere che alzabandiera ninetta invece gran brava madre e donna di casa eh da giovane era tutta un'altra cosa beh niente di eccezionale però aveva del suo e anche del resto eh altri tempi ma sono tranquillo la mia posizione è inattuacabile INATTACCA-BILE il vice al contrario dovrebbe pensare di più alle cose sue e piantarla di boicottarmi chissà se è vero quello che si dice della moglie tutti i pomeriggi in città tutta accittata mattina agli 113

occhi e rossetto che quando passa al cancello le guardie a momenti si infilzano con la baionetta tanto arrapate deve stare attento a non sbattere la testa contro il soffitto il vice altro che bofonchiare glielo farà capire un giorno o l'altro ha chiesto pure la promozione 'sto comitaccio

La terra intorno era incolta, così diversa da quella che conoscevo, dove per anni è stato gettato sudore, senza pensare che lavorare stanca, stanca tanto che uccide: difatti mio nonno è morto. Un colpo di vento aveva fatto deviare il riflettore e non leggevo più le righe del libro. Non era comodo uscire con quella pioggia e riavvitare il bullone alla base del faro e poi — per quel che ne sapevo — avrei potuto anche prender la scossa. L'impatto con la tecnica, se non la si conosce, ha sempre un che di misterioso e genera timore reverenziale; eppure è così semplice, basta conoscere le leggi scientifiche, cioè le regole del gioco. Ma non le conoscevo, non erano parole oscuramente legate tra loro da un filo sottile, né segni in codice inviati in lontane ambasciate, ma lampadine e generatori tenuti in contatto da un filo rivestito carico di energia capace di illuminare o di bruciare fulminandoti, a seconda dei casi. Quando non si conoscono le regole del gioco si cerca di scoprirle, si prova e si riprova, si tenta la natura sino in fondo, ma ero troppo pigro per farlo e forse insonnolito. Così rimasi fuori gioco e senza luce. Il riflettore illuminava ormai un lato del sentiero e un pezzo di campagna, come era nei voti del Comandante. Già, perché quel faro in fondo era fatto per illuminare i dintorni in cerca di un eventuale nemico e non per leggere un libro sull'illuminismo tedesco, e il vento aveva riportato le cose al loro posto, se la funzione di una cosa è quella per cui è stata costruita e non invece quella per cui viene utilizzata.

E' inutile abbondare sui particolari, tanto lo sanno tutti che ciò che racconto è inventato, che io in realtà non ho fatto il soldato e che sono tutte parole, spigolose, grassottelle, atone o scoppiettanti, ma in fondo solo parole. Elenco di parole. Però non sono intercambiabili: « soldato il fatto ho non trattà in io » non funziona. Non è un gioco di parole, un rapporto informativo fatto all'autorità politica competente per chiarire alcuni particolari, forse sì, ma di certo non si tratta di un gioco irregolato e neppure gratuito. Difatti ero pagato, ricevevo giornalmente la cospicua somma di

nonché casermaggio e vestiario. Sulle ragioni (superiori) che mi avevano condotto in mezzo alla campagna durante il diluvio notturno esistono una serie di atti protocollari, che nessuno comunque può prendere in visione, che spiegano il come, il quando e il quomodo, non il quia, giacché non datur, nè il cuiuslibet, che è di competenza di un altro ramo dell'Amministrazione.

AD/05792/E. Rife.496/3/7/74. Espletate opportune indagini e sentito il parere delle competenti autorità, si conferma che il soggetto di cui al Rife. è persona di assoluta affidabilità e riservatezza e ha tenuto nel periodo indicato un comportamento esente da censure di qualsivoglia specie. Un telescritto senza tentennamenti con italica precisione testimonia: DGM/09432/P/R Esito negativo. Rapporti informativi, schede personali, test psicofisicoattitudinali, cartelle cliniche, analisi mediche, punteggi di tiro al CAR, ecc. e poi una serie di messaggi ufficiosi, ma non meno vincolanti, che ricordano « come il soggetto da Lei segnalatomi abbia ricevuto una adeguata destinazione secondo il Suo desiderio » il mio personale interessamento » e difatti montavo la guardia « diverse centinaia di chilometri da casa » non essendomi reso possibile al momento attuale un ulteriore avvicinamento: per insuperabili esigenze di servizio e data l'insostituibile funzione « l'incarico di fiducia che al soggetto di cui sopra svolge presso... », infatti non si possono pulire i cessi né si può contemplare la campagna, che è però zona militare, senza possedere la necessaria riservatezza e la fiducia delle competenti autorità. Questa è forse la parte più debole *of my fiction*, giacché è noto che le destinazioni vengono selezionate da un *computer* del Ministero in base a dati oggettivi; e non sono possibili avvicinamenti o trasferimenti che non siano dettati da precise esigenze di servizio, come invece accadeva nell'esercito borbonico, basato più sulle raccomandazioni e sulle bustarelle che sul regolamento di disciplina.

Io sono mia e sono bella. Discriminata all'interno delle strutture politiche, sociali, universitarie... infatti i vecchi baroni si circondano di maschi-cattivi incapaci, trascurando giovani e leggiadre fanciulle criticamente e metodologicamente nonché filologicamente molto agguerrite. Come quella volta a Dresden che al di là della bottiglia di birra Sabine ripeteva che non erano cose che mi dovevano riguardare né preoccupare, ma che era una decisione che doveva prendere solo lei. Tu parti e non ci pen- 115

sare. Das ist meine Sache. Non saprà mai che il padre è un capitalista. — Capitalista s-m, da capitale (v.), possessore di capitale, colui che possiede un capitale e per tal colui che sostiene la società o l'ideologia capitalistica ovvero la divisione di classi sociali tra possessori di mezzi di produzione e possessori di sola forza-lavoro, Capitalista! E non avevo nemmeno un salario fisso a quell'epoca. Capitalista, colui che abita, vive o è nativo di un paese a regime capitalistico. Ma non era una questione di classe né di cittadinanza, perché il sesso non è una classe né una nazione. Sabine era una donna emancipata o meglio libera — perché è importante usare le parole giuste. Sabine era — anzi è — una donna libera e si liberava del mio ruolo di maschio-amante-padre. Et voila, les joux sont faits! Mi sentivo trattato da oggetto e ridotto ai miei attributi sessuali senza altre qualità precipue (der Mann ohne Eigenschaften). Ma erano cose mie. Come quella volta che Birgitte si vantava con le amiche per tutta Copenhagen di avere un ospite da Roma. — Ma proprio Roma-Roma? Ma proprio Roma centro? — E tuo padre che dice? — Ma si lava tutte le mattine? — Eh! Conosce i classici greco-latini — Però non parla inglese — Mah! Io non mi fiderei... un italiano in casa! — O quella volta che una tedesca coi capelli tinti di nero e con le tette muggiorate in maniera spropositata da un reggiseno imbottito mi trascinò a viva forza in camera mia per assaggiare il whisky aus West-Berlin solo per vantarsi con le amiche: ich habe ihn geschaffen, es hat geklappt; me lo sono fatto, ed era bruno, der kleine schwarze Italiener. Ubriaco com'ero credo di aver mimato il gesto nel merito e nel ritmo, ma poco importa: l'importante era potersi vantare. Un uomo-oggetto che funziona poco è deludente, ma non per la fruitrice se ha scopi puramente propagandistici di se stessa, bensì per l'oggetto.

Essere una cosa non fa piacere, hanno ragione le femministe.

Quello il citofono in garitta: M.P. guardia a... (segreto militare). Era il solito centralinista in vena di seberci che delineava una serie di gradi e annunciava guardinghe ispezioni, mentre il cane n. 18 fuori sotto la pioggia abbaiava furioso contro l'avverso destino che lo aveva condannato a vegliare sulla sicurezza statale in una notte come quella. Questo turno era proprio il peggiore perché si ritardava la cena di quasi un'ora e mezzo e finiva per farti mangiare gli avanzi. Ma forse non era il primo turno

quando mi telefonarono in garriccia, o forse sì. Non ha importanza, comunque, un turno vale l'altro, si può capitare prima o dopo, ma sono sempre sei ore. In fondo il trucco è questo: non ha importanza quanto nè quando, quello che conta è come.

— Alto là! Chi va là? — Arrancava impiccando sotto la pioggia alla tremula luce del riflettore. — Alto là! Chi va là? — La mantella impermeabile gli avvolgeva le spalle e la persona aveva un'andatura goffa. — Alto là! Chi va là? — la baionetta spuntava al di sotto della mantella illuminata dai lampi che conferiva alla figura l'aspetto di un fate — Fermo o sparò! —
— Scemo! Sono io, non lo vedi — Ego som, nonne videri?
— ma... il regolamento.

— Quanto sei stronzo. Ancora credi al regolamento. E' tutta una finzione ancora non l'hai capito?

This is a fiction, my friend. Una pura formalità; eppure mi condizionava, io stavo realmente in mezzo alla campagna sotto una pioggia torrenziale a seguire con lo sguardo la via luminosa tracciata dai lampi in mezzo alla notte come un cetero, cosa che non avrei mai fatto in condizioni normali. Era una questione di rapporti sociali. Gradi, mostrine, stellette erano in ultima analisi una pura convenzione, una formalità che aveva un senso solo se relazionata al contesto del sistema significante dell'esercito, anzi di quest'esercito. E tutti lo sapevano, tutti, tranne qualche esaltato, sapevano perfettamente che era tutta una convenzione e nessuno prendeva alla lettera i dettami delle famose parole codificate in regolamento. Il regolamento era sempre citato come il Regolamento, un'entità astratta quasi divinizzata, che aveva però subito il triste destino di tutti gli dèi: veniva infatti venerato e rispettato a parole, e aveva anche le sue vittime sacrificali elencate ogni sera in tabella-punizioni, ma a tale rispetto formale non corrispondevano mai delle azioni conformi. La gente lo sentiva come un peso, come un quadro attaccato alla parete, ma lontano anni luce dall'azione quotidiana. Eppure queste parole in cui nessuno credeva mi condizionavano. Tutte le mattine la sveglia alle sei e mezzo una tortura insopportabile, con quel maledetto campanello che suonava quando fuori era ancora buio e scendere dalla branda era un grosso problema, dato il freddo e l'umido. Pensavo che prima o poi mi avrebbero trasferito a Roma e sarei finalmente andato a dormire a casa uscendo da quell'incubo. Infatti

quando mi trasferiscono a Roma dovevo firmare in caserma un foglio-presenza alle sei e mezzo di mattina e venivo strappato dai sogni non più dalla rauca voce del sergente, ma dalla sveglia del comodino. Lavando i cessi e i pavimenti delle caserme, così lerci da non distinguerne più il colore originario, con varechina puzzolente, pensavo che prima o poi sarebbe finito e che sarei tornato alla vita, libero di regolare il mio tempo e libero da *cordees*: il servizio di leva non dura in eterno. Difatti, appena mi sono congedato ho ritardato di un'ora la sveglia, ma invece di firmare in caserma firmo ogni giorno in ufficio e lavo i pavimenti di casa mia con un detersivo appena un po' più profumato. Talvolta mi sorge il sospetto che il gioco, una volta iniziato, sia senza fine. Quando mi ordinavano di fare cose assurde e del tutto inutili le facevo pensando che tutto sarebbe passato, convinto che anche gli altri con mostrine e stellette non credevano a quelle formalità — e infatti non ci credono — ma il gioco continua lo stesso. Forse è stato solo un *Lebriabrè*, un anno di apprendistato.

Mauro Penzi

dis-dis-cors(iv)oio

CARTE riSCOPERTE

È vero che ci siamo abituati, o che tentiamo di abituarci ai piccoli plagi dei nostri titoli e delle nostre « ragion sociali » e letterarie. Recentemente hanno provato a espropriarci di « LIBRIDINE », i poveri lebbriidinosi. Ma ora ci si è messa « La Rivista Europea » (la nuova) al suo primo numero espropriandoci — o prendendo in prestito — il titolo della seconda parte della nostra rivista: **CARTE SCOPERTE**. Consideriamolo un prestito, ma restituitecelo: sono dieci anni che, noi, scopriamo le nostre carte...

Antonio Carlo PONTI presenta
BRUNO DOZZINI

PIETRA VERBALE DA LAVORATORE

Antonio Carlo Ponti, animatore dell'Umbra Editrice, manda semplicemente (senza rival-cum-manum dare) Bruno Dozzini autore di « Poemi d'amore » molto rarefatti e intonati, a giudizio dell'autore (epanodoticamente detto) dubbioso che « possano essere apprezzate in momenti così storicamente aspri e impoetici » (nessun momento, è chiaro, più poetico è di quelli aspri e impoetici). Apprezzerle comunque, e congruamente, da Mario Luzi, Walter Mauro, Massimo Grillandi, Di Libero e tanti altri, consegnano queste testimonianze di « linea umbra » alle « vertiche », come sempre « incerte ».

LAVORARE LA PIETRA

Non basta morire
per valicare sicuri
le dune del cielo,
gli abissi della notte.
(Che balzo anima mia
così sciolta e dimentica)
Ma gli abissi sono nel cuore,
spazi interminabili
che non illude il tuo morire
anche giovane.
Lavorare la pietra
si può,
quella grazia,
e trarne polvere leggera
che un solo respiro di vento
porta in alto.

STAMATTINA ALLE QUATTRO

Stamattina alle quattro
la civetta ha cantato
appollaiata sull'olivo privo di frutto.

Che cosa mi porta il Dicembre
dei miei compleanni
se non più chiaro ricordo
di passate esistenze,
un silenzio colmo
di speranze ingoiate dalla luce?
Io che fui nelle sabbie e nei piovaschi,
nelle rocce e nei tronchi,
sono aperto
alla vicenda nuova che già incombe.
E di pietà l'acuto verso intanto
della civetta è conto alla rovescia.

ACRE RESTA L'ODORE DELLE COSE

Se la giostra rallenta il suo girare
la terra n'è sfiorata
e cento piedi assalgono la tonda
piattaforma legnosa.
C'è un'amicizia tra le ali tarlate
di questi angeli mori,
il suono del pianino
e la luce del sole.
E' l'amicizia di chi si difende
per vivere oltre l'ombra della sera:
acre resta l'odore delle cose
sospeso contro il cielo.
Così il bambino in me riaffiora, avvinto
alla criniera d'un cavallo bianco.

CHI INVENTERÀ LA BANDIERA

Quelle bandiere sulla luna!
Assurda ingordigia di pesci
ad ingoiare l'abisso,
divisione che un pezzo di cencio
perpetua al di là delle stelle.
Chi inventerà la bandiera
dell'umano destino
là dove non suono di vita
alza la vianca polvere dei crateri?
Bandiera di luce e di sangue,
informe come l'aria,
trasparente come la pioggia.

Sceneggiatura - abbozzo di

Aleksej KRUCĚNYCH

VITA E MORTE DEL LEF

Introduzione, traduzione e note di

CARLA SOLIVETTI



Chlebnikov morente, in un disegno di Petr Miturč (1922).

БОЛЬШАЯ АУДИТОРИЯ
ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО
МУЗЕЯ

СРЕДА 26 СЕНТЯБРЯ

Выступит
поэт
ВЛАДИМИР

МАЯКОВСКИЙ ЛЕВЕЙ ЛЕФЯ!

Нерисовые стихи

ооо-труо
ооо-слушана
ооо-моярнат
ооо-аллошан
ооо-помпадуо
ооо-обязатель
ооо-культуриши

Стихи красивые

ооо-ооо
ооо-ооо
ооо-ооо
ооо-ооо
ооо-ооо
ооо-ооо
ооо-ооо

Тема: КИМЧЕНА ЛЕФ?
Тема: КИМЧЕНА ЛЕФ?
Тема: КИМЧЕНА ЛЕФ?

Вопрос: КИМЧЕНА ЛЕФ?
Вопрос: КИМЧЕНА ЛЕФ?
Вопрос: КИМЧЕНА ЛЕФ?

Вопрос: КИМЧЕНА ЛЕФ?

Вопрос: КИМЧЕНА ЛЕФ?

Вопрос: КИМЧЕНА ЛЕФ?

Nella pagina a sinistra:
Manifesto della conferenza di Majakovskij «Più a sinistra del
Lef» del 26 settembre 1928.

In uno dei suoi innumeri *pamphlets*, la raccolta *Govorjačev Kino. Scenari, kadry, libretto, Kniga nebyvalaja. Prod. n. 150. Izdanie avtora* (Il cinema parlato. Scenari, inquadrature, libretto. Libro straordinario. Prod. n. 150. Edizione dell'autore) Mosca 1928, il cubofuturista «transmentale» Aleksej Krjučenyč lancia il suo entnesimo guanto di sfida al nemico n° 1 d'ogni futurista che si rispetti: i borghesi di prima e dopo la rivoluzione. Questa volta lo strumento è insolito: materiale scritto per il cinema.

Nel quadro della polemica complessiva contro le arti del passato, Krjučenyč, come quasi tutta l'avanguardia russa, privilegia la capacità poetica, metaforica e analogica dell'immagine cinematografica che considera, per la simultaneità e compenetrazione di tempi e di luoghi diversi, particolarmente congeniali al ritmo e al dinamismo della sua generazione.

Il poeta ritiene quindi naturale, nel 1928, proprio all'avvento del cinema parlato, promuovere un incontro tra il *Velikij Nemoj* (il grande muto) e la *Velikaja Govorunija* (la grande «ciaccolona») cioè la poesia, sostenendo che «la parola come tale e la tecnica visiva come tale si possono fondere in un tutto unico e dare, forse, inizio a una nuova specie d'arte»⁽¹⁾.

Inserendo «l'inquadratura nel verso» e facendo «della strofa un episodio del film»⁽²⁾, Krjučenyč realizza nella raccolta *Il cinema parlato* una serie di montaggi cine-poetico-letterari in cui prevalgono «a volte momenti puramente cinematografici (figure ottiche); a volte momenti puramente letterari (scrittura sonora, veloce variazioni del ritmo)»⁽³⁾.

Nella raccolta — da Krjučenyč stesso definita «diario di uno spettatore non imparziale o recensioni in versi che si servono audacemente di dettagli» — il poeta inserisce vere e proprie poesie chiamate «inquadrature» ed un cinescenario, ma sottolinea che le sue immagini cinematografiche non ambiscono tanto alla rappresentazione quanto a una lettura visualizzata.

E' in questo senso che analizzeremo per l'appunto il breve cinescenario *Zem' i smert', Lef* (Vita e morte del Lef) in cui 123

il poeta, attraverso sequenze con didascalie, ci presenta il cammino del Lel dai tempi eroici del cubofuturismo prerivoluzionario fino a un'ipotesica apoteosi del neofuturismo, profetizzata per il 1937.⁴

Ci sfilano così davanti, come su un altrettanto ipotesico schermo, personaggi e situazioni in viaggi di andata e ritorno attraverso una cronologia che investe l'intero arco della vicenda del futurismo russo.

Ci appare, su uno sfondo — tipicamente da primo futurismo — di linee sghembe, scomposizioni, compenetrazioni, la faccia del piccolo borghese sconvolto dalle chiassose e scandalistiche esibizioni pubbliche dei futuristi e dalla virulenza sconsacrante dei loro manifesti. Sulle guance di questo viso piove lo « Schiaffo al gusto corrente », almanacco futurista pubblicato nel 1913, il cui editoriale omonimo fu il primo e più famoso manifesto del cubofuturismo russo.⁵

Segue la copertina del *Sudok Sudet* (Vivaio di giudici), prima raccolta di operette futuriste apparsa nel 1910 e considerata, benché non contenesse alcun manifesto o articolo programmatico, il primo prodotto organico del movimento.⁶

Ecco quindi il futurismo, ancor pargolo ma ormai « cinquantenne », balbettare nella sua lingua infantile, così cara ai futuristi⁷, parole trasmentali: « Bo-be-oh »⁸ strilla in una poesia astratta di Chlebnikov, tentativo di perfetta composizione fonica atta a creare un ritratto verbale; « Dyr-hul', Yyl' » ruggisce in una fumosissima cacofonia di Krucënych nella quale « c'è più di russo, di nazionale, che non in tutta la poesia di Puškin »⁹. Sono, questi di Krucënych, suoni e nessi verbali dall'incenso austero da contrapporre allo sdolcinato decadentismo degli « ananas allo champagne » dell'etoguturista Severjanin, al simbolismo fumoso di Merežkovskij, alle violinate di Bal'mont, ecc.

A sostenere il battito cardiaco del movimento letterario appena nato — e che troppi critici e borghesucci vogliono già morto, appaiono sullo schermo i primi grandi protagonisti dell'avvenuta furorata: il « padre del futurismo russo » David Burliuk, Majakovskij con la sua famosa blusa gialla e Chlebnikov, « il viaggiatore incantato della poesia russa », coautore insieme a Krucënych di molti libretti futuristi e teorizzatore dello *zaum*.¹⁰

124 A Chlebnikov Krucënych suggerisce di erigere un monumento

« zooforne », ciò che richiama alla memoria le parole di Ripellino sul futurismo sentito dal poeta come « un regresso alla ferità primordiale, un rigermogliare di creature silvestri e russe pur in mezzo ad una folla di ordigni meccanici e treni »¹¹.

Nello scenario di Kručenyč, Majakovskij e Chlebnikov, insieme agli altri *budetščane* (uomini del futuro), conducono una battaglia su due fronti: contro i borghesi filistei e contro la critica tradizionale e passatista.

Appare sullo schermo la figura del noto critico sovietico e scrittore per l'infanzia, Kornej Čukovskij, morto nel 1967 in URSS. Qui egli cerca di abbindolare il futurismo neonato offrendogli come trottarella la « Sipovnik » (rosa camina), cioè la collaborazione a una casa editrice simbolista. La posizione « molto cauta »¹² ed il continuo distruggersi di Čukovskij nei confronti dei futuristi quando nel '13 egli cominciò a tenere conferenze sul movimento, non erano certo apprezzati dai *budetščane* che lo accusavano di guadagnarsi da vivere « mettendo in vendita dell'ottima merce in tutte le città di gran mercato »¹³ benché non condividesse le loro teorie. Per Čukovskij Chlebnikov è realmente il « liberatore della parola », ma non è un autentico futurista, mentre Kručenyč, autentico futurista, è « noioso e velleitario ». Kručenyč ripete nel testo un montaggio di parafrasi e citazioni dai saggi del critico quasi a volerne sottolineare la contraddittorietà e al tempo stesso la superficialità, accuse già rivoltegli del resto dal rinfuturista Livšic¹⁴ e più tardi nel 1923 dal lefista Arvatov¹⁵.

Il futurismo non cede comunque né agli attacchi né alle lusinghe e, navigando « in un mare di insulti, di scherno, di esagerazioni, di insinuazioni e di calunnie »¹⁶, continua la sua battaglia culturale per il « futuro » contro tutte le correnti artistico-letterarie.

Dall'alto del suo celebre poema « La nuvola in calzon » Majakovskij incita tutti i colleghi a guardare alla rivoluzione di domani e a unirsi in crociata contro la poesia « vecchia » odorante di profumeria e in particolare contro l'egofuturista Severjanin, che osa chiamarsi « poeta e, mediocre, squittire come una quaglia »¹⁷. I folletti ridacoli che Chlebnikov ha tratto dall'etimo del riso¹⁸ impazzano intorno al poeta e agli altri futuristi, esultanti.



V. Majakovskij, O. Brik, B. Pasternak, S. Tret'jakov, V. Sklovskij, L. Grinkrug, O. Beskin, P. Neznamov, E. Triolet, L. Brik, R. Kužner, E. Pasternak, O. Tret'jakova.

E' il '17. Si chiude con il rivolgimento d'Ottobre il periodo più pittoresco e scandalistico dei futuristi. Futurismo e rivoluzione si identificano, la novità della forma coincide con il rinnovamento politico. Concluso il programma di liberazione della parola e di negazione del passato, si passa alla « costruzione della vita », alla « rivoluzione dello spirito », al « produttivismo ».

Mentre la vecchia *intelligencja* del misticismo e del decadentismo russo cerca riparo in Europa, i *komsfuty*, i futuristi-comunisti¹⁹ fanno gruppo intorno a Mejerchol'd, il regista teorico dell'Ottobre teatrale, di un teatro che per assolvere la sua funzione sociale deve diventare un'arma politica e tendenziosa, educatrice e provocatrice. Apparendo sullo schermo i *komsfuty* mostrano i primi prodotti della nuova arte: i manifesti costruttivisti e il vestito produttivistico, la *prozodežda*²⁰.

Trascorrono sullo schermo scene presamibilmente del « Mistero Bufo » di Majakovskij, rappresentato, con scenografia di Malevič, da Mejerchol'd il 7 novembre 1918 per celebrare il primo anniversario della rivoluzione e brani delle « Albe » di Verhaeren, messo in scena al Teatro della rivoluzione, che se-

gnano l'inizio del grande teatro politico e costruttivista mejerchol'diano degli anni venti.

Il futurismo ha intanto fatto nuovi adepti. Kručenyč ci presenta Sergej Tret'jakov, scrittore, critico letterario e drammaturgo, il principale teorizzatore della letteratura del fatto²¹, in viaggio dall'Estremo Oriente verso Mosca insieme ad altri due « lefisti », Aseev e Neznamov, che a Vladivostok pubblicavano la rivista futurista « Tvorčestvo » (Creazione). Nel 1922, dopo l'uscita dell'ultimo numero della rivista²² la redazione raggiunge Mosca, seguita a ruota dai « futuristi del Sud », i poeti Kručenyč, Terent'ev e Zdanevič, fondatori a Baku delle riviste « Il 41° » e « Jugolef » e dal poeta aerofuturista Kamenskij qui a braccetto del protagonista di un suo noto poema: il brigante Sten'ka Razin²³. Tutti avvertono la necessità di convergere al centro, di dar vita a un'offensiva artistica compatta, a un'avanguardia in cui arte e politica si stimolino vicendevolmente.

Nasce così il neo-futurismo, il Lef (fronte di sinistra delle arti) e nel 1923 esce il primo numero della rivista omonima, cattedrale del costruttivismo. Il Lef lotta per « un'arte che sia costruzione di vita, per un artista che sia il tecnico organizzatore di questa vita », un'arte intesa come vera e propria produzione industriale. Oltre al direttore Majakovskij, collaborano alla rivista i poeti Aseev, Kručenyč, Tret'jakov, Kamenskij e Pasternak, i teorici e critici dell'Opojaz²⁴, Brik, Sklovskij, Vinokurov e Ty-njanov, i produttivisti dell'INCHUK²⁵, Rodčenko (che curava l'impaginazione della rivista e ne disegnò le copertine), sua moglie la Stepanova, la pittrice scenografa Popova, l'architetto Lavinskij, registi e cineasti come Eizenštejn e Dziga Vertov. La rivista, di cui uscirono sette numeri tra il 1923 ed il 1925, ospitava oltre ad articoli critici e teorici anche scritti polemici a difesa del kom-futurismo.

Fra i fattori che portarono alla chiusura della rivista Kručenyč tendenziosamente chiama in causa l'ostilità dei redattori delle Edizioni di Stato e i violenti attacchi di organi ufficiali quali l'« Izvestija » e « Krasnaja Nov »²⁶, organo dei compagni di strada protetti da Trockij.

A questo punto Kručenyč fa addirittura morire Chlebnikov, trafitto dalla canea urlante degli oppositori mentre in realtà lo portò alla tomba una grave malattia infettiva. Si decompose 127

lentamente ancor da vivo, in casa di un amico, il pittore Mituric.

Nonostante la chiusura della rivista « Lef » nel 1925, nel suo scenario Kručenyč insiste sulla continuità del lavoro dei lefisti risalendo ai loro primi lavori postrivoluzionari. Dalle famose « finestre » della ROSTA, cartelloni pubblicitari e di agitazione e propaganda dipinti e con il commento in versi di Majakovskij²⁷, al lavoro dirimpiente compiuto a teatro e al cinema.

Passano così sullo schermo scene di « Maschere antiche », scritto da Treťjakov e inscenato da Eizenštejn nel gasificio di Mosca, inquadrature dell'epopea rivoluzionaria del film « La Corazzata Potëmkin » e delle pièces « Terra capovolta » e « Ruggiati, Cina » dello stesso Treťjakov, rappresentate da Mejerchol'd rispettivamente nel 1923 e nel 1926.

I Lefolci non potevano certo disinteressarsi dei problemi e umori dei giovani, di un ipotetico e utopistico « uomo nuovo ». Ora alla morte di Esenin, il poeta della Russia contadina straziata dai mostri meccanici del nostro secolo di ferro, si diffuse il termine « eseninismo » quale sinonimo del più deteriore decadentismo. A questa sostanzialmente ingiusta equiparazione diede il suo contributo anche il konfuturismo proteso verso le sue « edificazioni di vita » e le sue « magnifiche utopie ».

Kručenyč fa apparire sullo schermo le copertine di suoi *pamphlets*, da lui pubblicati in quella occasione e diretti contro gli adoratori di Esenin e l'influenza nefasta dell'« eseninismo » sui giovani²⁸. Durante una conferenza²⁹, lo stesso Majakovskij si dichiarò contrario alla pubblicazione, in quel periodo, di versi di Esenin sulla rivista *Krasnaja Niva* e contro opere naturalistico-decadenti e, a detta di Kručenyč, pornografiche, come per esempio, *Le reliquie*, di Josif Fedorovič Kallinikov³⁰.

Intanto sullo scenario, i futuristi riorganizzano le proprie file e danno vita al « Novyj Lef » che uscirà mensilmente dal gennaio '27 al dicembre '28, diretto, per gli ultimi cinque numeri da Sergej Treťjakov, dopo l'allontanamento di Majakovskij dalla rivista³¹.

La pubblicazione del « Novyj Lef » scatenò nuove critiche e polemiche. L'attacco più violento fu quello mosso da Vičeslav Polonskij, critico letterario, pubblicista e redattore della rivista « Pečat' i revoliucija » che ci si rivolge dallo schermo col suo 128. « Lef o Bluff? » E' il titolo di un suo articolo in cui il critico

si sforzava di dimostrare la sterilità creativa della nuova pubblicazione invano nascosta dietro molte « chiacchiere, morbosità e reclame », vecchi vizi del futurismo *bohemien* e mettiscandali²⁹. Polonskij dallo schema seguita a criticare i Lefovcy, accusandoli di essere banali « epigoni del futurismo », « volgarpassatisti » (usando un loro neologismo) e « nemici della gioventù », in quanto pur avendo superato i 40 anni non vogliono ritirarsi dalla scena — secondo il consiglio di Marinetti — e cedere il posto a forze più fresche.

Nonostante gli attacchi e le critiche della stampa, nel 1928 per Kručnych il Lef è più vivo che mai e i suoi protagonisti, fra cui Majakovskij, Pasternak e Aseev, proseguono la loro marcia vittoriosa. Mentre nella realtà sovietica l'avanguardia era prossima alla sua fine, con un colpo di bacchetta magica Kručnych cancella un intero decennio e ci trasporta nel '37, per lui anno del trionfo del Lef, ma per la storia reale dell'URSS primo anno delle grandi purghe staliniane, di quell'ecatombe generale in cui i Babel e gli Artem Veselyj, per citare due fra gli ultimi lefisti che appaiono nello scenario, dovevano lasciare la vita.



Due esemplari di prozodezda.

(¹) A. Kručenyč, *Govorjaščee kino*, Mosca 1928, p. 3.

(²) *Ibidem*.

(³) p. 4, ivi.

(⁴) In realtà il Lef (*Levy*) *Front Iskusstv* — Fronte di sinistra delle arti) nacque verso la fine del 1922. Pure se vi confluirono molti futuristi, lo stesso Majakovskij ribadisce che la nozione di fronte nasce con l'Ottobre (cfr. *L'evanguardia dopo la rivoluzione*, a cura di L. Megarotto, Roma 1975, p. 43 e 71). Kručenyč fa risalire la genesi del Lef al 1909, cioè al primo futurismo.

(⁵) Firmato da David Burljuk, Aleksandr Kručenyč, Vladimir Majakovskij e Velimir Chlebnikov, il noto manifesto invitava a ripudiare, in arte, ogni passato e presente in nome della « Nuova Bellezza della Parola Autosufficiente », parola-innovazione, non più schiava di idee e sentimenti ma libera creazione di « vocaboli arbitrari e derivanti » (cfr. *Lo schiaffo al gusto corrente in Le poetiche russe del novecento*, a cura di G. Kraiski, Bari 1968, p. 98-99). Nell'almanacco vennero pubblicate oltre ad opere dei firmatari anche altre di Kandinskij, Nikolaj e Benedikt Livšic (cfr. Markov, *Storia del futurismo russo* Torino, 1973 p. 47-49).

(⁶) Retrospectivamente si esaltò l'importanza di questa raccolta in quanto prova della priorità del futurismo russo nei confronti di quello italiano (cfr. V. Kamenskij, « Il cammino di un eclettista », in « Rassegna sovietica », 1956 n° 3, pp. 92-95).

(⁷) La *detkost*, o infantilità, era uno dei concetti ispiratori prediletti dai futuristi e specialmente da Chlebnikov.

(⁸) Pubblicata per la prima volta in « Schiaffo al gusto corrente » ebbe un grande successo anche presso i critici contrari al futurismo. Dice Ripellino: « ... Per la sostanza calenboursca e combinatoria (bo + beo + bi + bbb + oo + e + i) e per l'infantilismo, il vocabolo « bo-beo-bi » è contiguo a dada nell'inventario della creazione del novecento » (cfr. A. M. Ripellino *Poesie di Chlebnikov*, Torino 1958, p. XXV).

(⁹) cfr. A. Kručenyč e Chlebnikov, *La parola come tale*, in *Le poetiche russe del novecento* cit., p. 102.

(¹⁰) Sul linguaggio trasmentale e sul « lavoro sulla parola » dei futuristi cfr. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma 1968 p. 105-131. Chlebnikov e Kručenyč pubblicarono insieme poemetti di edizioni futurista e testi programmatici. Per i poemetti cfr. « *Gioco all'inferno* » in « *Carte Segrete* » cit. 1975 pp. 19-68.

(¹¹) A. M. Ripellino, op. cit. p. LXXXII.

(¹²) cfr. David Marussia Burljuk, « Color and Rhyme », n° 40, Summer, p. II.

(¹³) cfr. D. Burljuk, A. Kručenyč, B. Livšic, V. Majakovskij, I. Severjanin, V. Chlebnikov, *Andate al diavolo*, in *Le poetiche russe del novecento*, op. cit. pag. 115. Čukovskij verso la fine del 1913 tenne a Mosca una conferenza sui futuristi, ripetuta poi con successo in altre città. Stampata nel numero 22 di « *Šipovnik* » (1914), la conferenza fu pubblicata anche nella raccolta di saggi *Lica imaski* (Pietroburgo 1914) e infine sotto forma di libretto col titolo *Futuristy* (Pietrogrado 1922).

(¹⁴) Nell'introduzione alla « Colonna infame della critica russa », montaggio degli attacchi più caratteristici degli avversari del futurismo,

composto da Livšic e pubblicato nella «Prima rivista dei futuristi russi», questi accusava Gukovskij di «ben nota superficialità» e di «coprofagia letteraria» che lo spingeva ad identificare nel solo Kručenyč il movimento futurista, considerando Chlebnikov come un genio a sé stante. E' da sottolineare che il critico, pur avendo simpatia per i futuristi considerava il movimento «antifuturista» e non trovava nelle loro opere e nelle loro innovazioni niente di originale.

(¹⁷) Nel 1923, recensendo i *Futuristi* Pietrogrado 1922, la ristampa della conferenza, il lefista Arvatov dichiarava di non trovarvi «tranne qualche arguta e precisa osservazione sullo zaim e su Majakovskij, altro che un metodo critico tipicamente ciarlatanesco e impressionista». Inoltre per Arvatov Gukovskij aveva sottolineato nel futurismo solo l'aspetto ribellistico senza «neanche provarsi a definire il ruolo del movimento nello sviluppo delle forme letterarie» (cfr. «Let», n° 2, 1923, pp. 64-65).

(¹⁸) V. Livšic, *L'arciere dall'occhio e mezzo*, cit. p. 40.

(¹⁹) V. Majakovskij, *La nuvola in calzon*, in V. M. Opere in 8 voll. a cura di I. Ambrogio, Vol. 5, p. 19.

(²⁰) I «ridaccoli» sono tratti da una famosa poesia di Chlebnikov, «Esorcismo col riso» costruita con neologismi dalla radice amoch-riso.

(²¹) Nel 1919 si era organizzato a Pietrogrado il primo collettivo dei Kom-futy. La loro dichiarazione programmatica e lo statuto venne pubblicato nella rivista «Iskustvo Kommuny» (1919, 8, p. 3) in it. cfr. *L'avanguardia dopo la rivoluzione*, cit. p. 128-129.

(²²) Prozodežda è la tenuta da lavoro ideata dai costruttivisti (Pupova, Stepanova, Rodenko etc.) per universalizzare le tute e insieme conferirle un tono particolare. Infatti la prozodežda si distingue a seconda la professione e secondo la produzione. Lo Stepanova ideò la sportodežda o divisa sportiva che cambiava di aspetto in relazione allo sport.

(²³) La fattografia o letteratura del fatto o amilletteratura che doveva influenzare attraverso i fatti concreti lo sviluppo e l'evoluzione della società comunista.

(²⁴) Della rivista uscirono in tutto 7 numeri. L'ultimo fu pubblicato a Lita nel 1922.

(²⁵) Sten «Ka Razin, un ribelle che al tempo di Caterina II organizzò rivolte contadine, è il titolo di un poema di Kamenskij.

(²⁶) L'Opojar (Obščestvo poetičeskogo jazyka) (Associazione della lingua poetica).

(²⁷) INCHUK (Institut chodožestvennoj kul'tury, istituto per la cultura artistica).

(²⁸) Sia la «Izvestija» che la rivista «Krasnaja Nov», diretta dal critico Voronskij, erano tendenzialmente ostili a ogni forma estrema di sperimentazione avanguardistica.

(²⁹) Tra i disegnatori della Rosta (Agenzia Telegrafica sovietica) oltre a Majakovskij vi erano Rodcenko ed altri.

(³⁰) Kručenyč a questo proposito scrisse i pamphlets: *Il dramma di Esenin, La morte di Esenin, Esenin a Mosca bettoliera, Il mistero di Esenin, I tratti di Esenin, Il nuovo Esenin, Il tappista Esenin, Tutto Esenin*.

(22) Si tratta di una conferenza organizzata nell'Auditorio del Museo Politecnico della 1^a Università Statale di Mosca sulle «eserzioni» e le opere di S. I. Malaskin e di P. S. Romaeov. Alla conferenza presero la parola tra gli altri Polonskij, Malaskin, Tret'jakov.

(23) Josif Fedorovič Kallinikov. (1890 - 1954), scrittore naturalistico-decadente.

(24) Majakovskij spiegò i motivi della sua uscita dal «Novyj Lef» in due relazioni dallo stesso titolo «Levej Lef» (Più a sinistra del Lef) una tenuta nel 28 e l'altra nel 29 a Leningrado. In queste relazioni Majakovskij denunciava l'accademismo del Lef, la loro lontananza dalla produzione viva e dichiarava di voler lottare affinché «ogni slogan, per quanto giusto in un determinato momento, non si trasformasse in un dogma, in una rivoluzione formula che sconfigge la vita» (cfr. *Levej Lef* - *L'avanguardia dopo la rivoluzione*, cit. pp. 283-284).

(25) cfr. V. Polonskij, *Lef ili Bieff*, in *Na literaturnye temy*, Leningrado 1927, pp. 7-22.

Una copertina del Lef, realizzata da Podcenko.



Vita e morte del LEF*

(sceneggiatura - abbozzo)

PARTE I — NASCITA DEL LEF. 1909-1913

1. Dal buio emerge una mano che schiaccia un piccolo borghese sul suo viso sconvolto, poi vediamo un libro con scritto in grande « Schiaffo al gusto del pubblico ». Accanto, un altro libro « Il vivaio dei giudici ».

2. Piccoli borghesi infuriati. Didascalia: « Nati morti! Bluse gialle! Scandalisti! ».

La folla si riversa con grandi grida sul neonato. Didascalia:

Quelli scemi dei Burtjuk
e il Krucenyč come aggiusta
tutti, tutti al manicomio!

3. Un bambino di 4 anni in blusa gialla con la scritta: « Futurismo ». Sganibatta, sorride, cresce davanti agli occhi della folla stupefatta. Scrilla. Didascalia: « Bo-be-obe ». Poi, rugisce: « Dyr-bul-seyl ».

4. Folla avvilita. Facce stravolte s'infilano l'una nell'altra. Tram corrono fra gli occhi, tetti di case s'inclinano, finestre si sporgono per vedere meglio che cosa accade. Quando futurista.

5. Il fanciullo ormai non più tanto piccolo cammina con aria solenne per la città. Didascalia: « Ah! Non lo permetteremo! ». Lo rincorrono i suoi scalmanari persecutori, Majakovskij, Burtjuk e Chlebnikov sollevano il fanciullo in alto, sopra la folla.

6. Volci rabbiosi. Didascalia: « Gettatelo fuori. E' morto! ». Corteo di futuristi. Didascalia: « E' nato e vivrà! ».

PARTE II — LA BALIA DA' PIZZICHI

1. Il fanciullo-futurismo circondato dalla folla. Da questa si stacca la balia in cuffietta e grembiule, Kornej Cukovskij. Tiene

[*] Com'è ovvio, non considero « Vita e morte del LEF » una sceneggiatura nel vero senso della parola: non si articola in inquadrature, ma piuttosto in episodi, vi si trovano più didascalie del normale, le parti sono brevi ecc. In effetti esso non è destinato a essere rappresentato ma ad essere letto, come del resto tutto il materiale del libro.

in mano una testarella con la scritta: « Sipovnik » (Rosa canina). Cerca di prendere in braccio il fanciullo che si difende scacciando.

2. Didascalia: « Si deve erigere un monumento al liberatore della parola, a Velimir Chlebnikov ». Dal buio emerge un monumento enorme. Velimir in figura zoolomica, sontuoso e severo.

3. Il fanciullo cerca di liberarsi dalla balia, che lo accarezza e lo pizzica. Didascalia: « Calma, popetto ». Il fanciullo si accosta all'orecchio della balia e getta un urlo. La balia si fa indietro spaventata.

4. Čukovskij srotola questa didascalia: « Kručnych è tutta la nostra epoca. E' grandioso e terrificante »¹. La figura di Kručnych con un randello e una tromba dalla quale volano fuori parole transrazionali: « Uo-me-gon-e-b'ju ».

5. Didascalia: « Il Lef non è più in fasce ». Appaiono Tret'jakov in calzoncini corti e Majakovskij, avvolto in una nuvola dalla cinta in giù. Didascalia: « La nuvola in calzoni ».

6. Didascalia: « Gettare via la libidine da profumeria di Bal'mont e Severjanin ». Majakovskij, Burliuk e Tret'jakov ed altri ancora scacciano i vecchi poeti. Questi se la danno a gambe lasciando cadere lungo il cammino cipria, acqua di colonia, una cetra, ecc.

7. I gruppi dei piccoli borghesi stravolti dall'ira. Didascalia: « Ragazzacci schitosi! Noi non lo permetteremo. Difendete il re dei poeti dai teppisti ». La folla cerca di far sedere sul trono della letteratura Severjanin che appare tutto tremante.

8. Fra le gambe della gente, dal tetto, da ogni dove spuntano balzelloni minuscoli ragazzini, allegri e variopinti. Dietro di loro in lontananza si intravede la figura monumentale di Chlebnikov. Didascalia: « Ridaccoli »². I ridaccoli circondano i futuristi. Girotondo.

9. La folla cupa e minacciosa grida: « Muore. E' morto ». I ridaccoli cantano: « E' vivo! E' vivo! E' vivo! ».

PARTE III — RIVOLUZIONE NELLA VITA E NELLA PAROLA

1. La capitale rivoluzionaria. Pattuglie armate vagano per la città. Didascalia: « Scappiamo. Scappiamo ». Severjanin con un

134 flacone d'acqua di colonia in una mano, tiene nell'altra un gros-

so biglietto ferroviario con la scritta « Parigi ». Fugge inciampando scompostamente. Bal'mont con una lunga ode tra le mani canza in posa supplice davanti ad un commissario in giacca di cuoio. Questi tira fuori dalla tasca dei soldi, li dà a Bal'mont che fa un profondo inchino e quindi sogghigna voltandosi da un'altra parte. Didascalia: « E ora all'estero, nell'amata Francia! ». Bal'mont parte a cavallo dello « Scorpione »¹.

2. Mejeržkovskij passa sullo schermo, sottobraccio alla Gippius, segnandosi a più non posso e lanciando scomuniche: « Anticristo. Il cham futuro, genia diabolica »². Sorride furbescamente. Didascalia: « E noi ce la avvigliamo in Europa! ». Scompaiono in gran corsa.

3. Didascalia: « Il cosiddetto Cham futuro ». Appare un giovanotto in *prozodejla* con la scritta « Komfut ». Tiene in mano un manifesto rivoluzionario costruttivista. Lo circondano Mejerčbol'd, i rivoluzionari del teatro, i giovani.

4. Appare un critico — mostro immondo e abbaiante, un misto di asino, di leone e di qualcosa'altro, con le corna. In mano un forcone. Didascalia: « Non lo permetteremo. Ora vi attungio io con il mio forcone ». Balza addosso al Komfut che lo evita di misura, con un sorrisetto ironico.

5. Didascalia: « Marcia a sinistra »³. In file ordinate marciano i *komsomolcy* che cantano la marcia. Li seguono operai e contadini.

6. Didascalia: « A scuola ». L'insegnante regge in mano un libro con la scritta « Majakovskij » e parla agli alunni. Questi ascoltano con la massima attenzione.

7. Didascalia: « Il futurismo trionfa! ». Serata, una parete tappezzata di manifesti futuristi e rivoluzionari. Dissolvenza. Scena del Teatro di Mejerčbol'd. Messinacina costruttivista. Dissolvenza. Idem al Teatro della rivoluzione. Dissolvenza. Pagina di giornale. Versi con la firma: V. Majakovskij ». Centinaia di libri con copertine futuriste.

PARTE IV — LA SECONDA NASCITA DEL LEF

1. Didascalia: « 1922 ». Treno in corsa. Interno di un vagone. Seduti: Krušnych, Terent'ev, Zdanovšč. Didascalia: « Dal Caucaso a Mosca ».

2. Carta geografica. Dalle lettere DVR⁴ escono Assev con una 135

bomba in mano, Tret'jakov e Neznamov. Marciano su Mosca.

3. Didascalia: « Tutti verso il centro ». Dopo aver attraversato il Volga con un solo passo, Katenskij si incammina a breccetto con Sten'ka Razin.

4. Didascalia: « A Mosca ». Un'ampia stanza luminosa. Al tavolo siedono Majakovskij, Chlebnikov, Aseev, Pasternak e altri futuristi. Conversazione animata. La carta sul tavolo comincia ad agitarsi, si solleva pian piano ed ecco sul tavolo il primo fascicolo di una rivista con sopra scritto: « Lef n. 1. Edizioni di Stato ».

5. Il giornale « Izvestija », la rivista « Krasnaja nov' » ed altre ancora. Didascalia: « Non lo permetteremo. Via, via via! ». Nella stanza delle Edizioni di Stato irrompono i critici di Mosca e prendono d'assalto il « Lef ». Un uomo magro in giacca nera cerca di fermarli. Lo respingono e lui si tira d'a parte. Didascalia: « Mescerjakamba »⁷. « Non lo permetteremo. Via, via, via. Non si stampa ».

6. Preso da terrore, Chlebnikov muore. Intorno a lui appaiono delle lettere dell'alfabeto che compongono la scritta « Presidente del globo terrestre ».

7. Didascalia: « E' morto ma la sua parola vive ». I lef marciano con la bandiera spiegata seguiti dai komsomol e operai. In coda si trascinano Zutkin e Bezymenskij⁸.

PARTE V — OGNUNO SECONDO LE SUE CAPACITA' 1922-1926

1. Orlo di un tavolo. Sopra una rivista aperta. Didascalia: « Chiuderla ». Delle mani chiudono la rivista (balena la testata « Lef ») e la nascondono sotto la tovaglia.

2. Il gruppo dei Lef soprapensiero. Rapida conversazione. Didascalia: « Lavoreremo dove potremo e quanto potremo. Alla fine il Lef vincerà ». Stesso gruppo. Fiducia sui volti. Strette di mano.

3. Angolo di una strada rumorosa. Un chiosco di sigarette con l'insegna « Sigarette di tutti i trust ». Si avvicina Majakovskij, fa cadere l'insegna con due dita e ne appende un'altra. Vi si legge « In nessun posto come al Mosselprom »⁹.

136 Intorno alla nuova insegna si raduna subito una piccola folla.

Leggono con gesti di approvazione. Ridono e ripetono le parole ad alta voce. Presto tutta la strada si copre di queste parole.

4. Aseev siede al tavolo, scrive, poi rilegge e si guarda intorno sorridendo con aria allegra e maliziosa. Didascalia: « I Lef lavorano nel settore della pubblicità non peggio che negli altri settori della letteratura ».

5. Didascalia: « I Lef anche nel cine ». Angolo di uno studio cinematografico. Animato colloquio tra Treťjakov e Eizenštejn. Dissolvenza. Guizzano fotogrammi da « La corazzata Potëmkin ». Fondu.

6. Didascalia: « I Lef anche nel teatro ». Teatrino. Scenografia costruttivista. Gruppo di attori. I registi Terentev e Treťjakov parlano. Gli attori si spostano rapidamente da un posto all'altro, salgono di corsa sulle costruzioni sceniche. Didascalia: « Tetra capovolta, John Reed, Ruggieri Cina, ecc ». Fondu.

7. Didascalia: « 1925 Eseninismo ». La Casa della stanza. Sulla porta il manifesto: « Qui riposa il grande poeta nazionale russo Sergej A. Esenin ». Folla di critici e ammiratori ingombrati. Intorpe Kručenyč. Didascalia: « All'immemorabile lo eseninismo decadente ». Kručenyč sparpaglia con furia alcuni libri. Si intravedono i titoli: « Esenin e Mosca bettoliera. La morte di Esenin, il Mistero oscuro di Esenin. Il seppia Esenin ».

8. Didascalia: « Non toccate il re dei poeti. Noi non lo permetteremo ». I critici e gli ammiratori si gettano su Kručenyč. Davanti a tutti un individuo furioso scatenato. Kručenyč gli scaglia contro dei volumi, lo minaccia e vola a cavalcioni del libro: « Tutto su Esenin ». Alcuni volumi riempiono lo schermo: « Majakovskij, A. Sergej Esenin, Aseev, Su Esenin, Cuzak, Su Esenin Pugačev, ecc ».

PARTE VI — LA TERZA NASCITA DEL LEF

1. Attraverso la folla degli esininisti si fa largo Kručenyč facendo cadere man mano busti di legno e di cartone raffiguranti Esenin.

2. Dai grossi fascicoli delle riviste « Krasnaja nov' » « Molodaja Gvardija » e altre fanno capolino occhialuti critici, urlanti, a bocca spalancata.

Didascalia: « Non lo permetteremo ».

3. Il gruppo del Lef. Volti seri e delusi. Appare un cecchio nero da cui si sporge un individuo che minaccia i Lef agitando « Le reliquie ». I Lev gli si fanno addosso.

Didascalia: « Abbasso la pornografia ».

4. Piazza Lubjanka. Dai vicoli e dalle strade appaiono i Lef e si affollano al centro. Il gruppo è sempre più fitto. Alla fine si fonde in un'unica figura monumentale con una scritta sulle spalle: « Il nuovo Lef ».

5. Danza di giornali. Didascalia: « Abbaiargli addosso ». Si avvicina al Lef un critico nasuto e capelluto accompagnato da una muta di cani. Didascalia: « Bluff, Bluff, Bluff ». Il Lev sprezzante se la ride.

6. Didascalia: « Bestemmie d'accatto ». I critici agrottano la fronte, frugano nei propri cervelli. Didascalia: « Ahimé, c'è il vuoto ». Quindi frugano nei fascicoli del Lef. Trovano la parola « volgar-passatista ». Visi allegri dei critici. Didascalia: « Noi critici affermiamo che i Lef sono volgar-passatisti ». I Lef ridacchiano con aria beffarda.

7. Manifesto firmato da Marinetti. La mano di un critico si muove sulle righe. Indica le seguenti parole: « Quando avremo più di 40 anni altri ci daranno il cambio ». Il manifesto si muove e dietro stanno zitti i Lef in pose decise. Da un angolo si affaccia il volto feroce di un critico. Didascalia: « Ah, voi avete più di 40 anni. Cessate subito di esistere. Non lo permetteremo. Il Lef è morto »". Danza selvaggia dei critici.

8. Il fascicolo del « Lef » si alza da terra e cresce fino a raggiungere dimensioni grandiose. Didascalia: « Non è vero. E' vivo e sopravviverà a voi come è sopravvissuto ai precedenti bestemmiatori (per esempio Rogacevskij L.) ».

PARTE VII — VITTORIA DEL LEF

1. Critico bifronte. Didascalia: « Eppure Pasternak è il più modesto e elegante dei lirici »¹². Il critico cerca di accarezzare sulla testa Pasternak che si tira indietro e sputa.

2. Didascalia: « Majakovskij è diventato da tempo un classico ». Il critico successivo agita un incensiere e si inchina rispettosamente davanti a Majakovskij. Questi lo respinge sorridendo e passa oltre.

138 3. Didascalia: « Aseev è il massimo poeta dei nostri giorni »¹³. Un



Copertina di uno
dei pamphlets di
Kručenyč su
Esenin dal titolo
— *I tratti di Esenin*
— da cherubino a
toppiata —
Mosca 1926.

nuovo critico sgombera la strada davanti ad Aseev. Questi cammina guardando dritto davanti a sé, non rivolgendo la minima attenzione ai critici. I critici sprofondano.

4. Un individuo in giacchetta di cuoio con una bandierina rossa all'occhiello legge il libretto di Kručenyč « La fine di Esenin », dondolando la testa in segno di approvazione. Quindi si avvicina al tavolo, si siede, scrive. Sul foglio si legge: « A tutti, a tutti, a tutti. La fine di Esenin ». Il viso di Kručenyč con l'espressione di uno che la sa lunga. Didascalia: « I critici e gli eseninisti si sono insultati per un anno intero mentre io per tutto questo tempo sapevo di aver ragione ».

5. Il direttore delle Edizioni di Stato mentre cancella accuratamente con un movimento automatico e con aria snarrita il timbro delle Edizioni di Stato dal libro di Esenin. Sputa e si perde in lontananza. Didascalia: « Eccolo che svanisce ». Diventa sempre più piccolo. Scompare (diaframma).

6. Didascalia: « Nel 1937 » I Lef passeggiano in gruppo compatto per la strada. Ai lati grosse riviste coperte di muschio da cui balzano fuori vecchietti d'ogni fatta, si allontanano bruscamente dal Lef, lo minacciano col dito. Didascalia: « Il Lef è 139

molto. Ormai è patrimonio della storia. Nel 1927 era bello e utile mentre ora è polvere e chlestrakuvščina¹⁴. Noi non lo permetteremo! ». Si sgomitano.

7. Didascalia:

« Apptensi ».

I Lef e i vecchi scrittori del Levi Babel', Artem Veselvi, Sol'vinaki¹⁵ e altri portano il fascicolo della rivista e delle pubblicazioni del Levi, gli standard della loro « costruzione ». Intorno fanno tesa i Lef giovani seguiti dai corrispondenti operai, dagli universitari e da giovani rivoluzionari d'ogni specie. Dall'alto piovano pubblicazioni del Lef che vengono afferrate dalla folla. I nemici si fanno da parte con forata deferenza ma dietro la schiena, le loro mani reggono pietre.

Traduzione, introduzione e note a cura di Carla Solivetti

(1) cfr. K. Čukovski), *Futuristy in Sobranie Sočinenij* v. 5 tomčch Moaca 1939 t. 6, p. 223.

(2) cfr. nota n° 18 nell'introduzione.

(3) Lo « Scordione » era una casa editrice simbolista.

(4) Osere di Merickovski), il quale nel suo simbolismo mistico esprimeva la denominazione di « cham futuro » (« cham » in russo significa « leppità » « beccato ») anche ai futuristi e vedeva la rivoluzione come l'evento dell'anticristo.

(5) Famosa poesia di Majakovskij scritta nel 1918.

(6) DVR, Dal'no - Vostočnaja Respublika (Repubblica dell'Estremo Oriente).

(7) Neologismo dal nome Meščerjakov, critico avversario al futurismo.

(8) Il nome Zolkin fu coniato secondo il critico A. Fevral'skij da Majakovskij dai nomi Žukov e Utkin, pneti proletari come Bezymenskij.

(9) Famosissimi versi pubblicitari di Majakovskij che in russo hanno la rima « Nigde krome kak v Moske prime ». La parte grafica di questo cartellone pubblicitario fu curata da Rodcenko.

(10) cfr. nota n° 28 nell'introduzione.

(11) Paragrafi di una citazione da Polonskij), cfr. V. Polonskij, *Lefi Blaf in Na literaturnye temy. Stoti Kritičeskie i polemicheskie*, Leningrado 1927 p. 20.

(12) *ib.* p. 21.

(13) *ib.* p. 45.

(14) termine coniato da Chlestaikov personaggio di « Che disgrazia l'ingegno » e divenuto sinonimo di « corruzione » usato da Polonskij nei confronti dell'aspetto bohemien di Majakovskij (cfr. V. Polonskij, *op. cit.* p. 30).

(15) Scrittori costruttivisti.



Copertina del *Novyi Lef*, realizzata da Rodcenko.

DAL CINEMA ALLA LETTERATURA

MEDAGLIA SIMILORO

UN RACCONTO

di

Silvano

AGOSTI

disegni

di

Antonello

GELENG



Un' allegazione informativa sulla vitalitrobiosintetizzata dell'autore di questo racconto superfluo: Silvano Agosti è un regista, un autore di struttura cinematografica e anche — ultimo ma non meno importante — ruolo — è un montatore-autore, un montatore (molti sono i film che — almeno così dice la leggenda, di cui Agosti è inconsapevole, — sono anche suoi, sia pure solo per il suo montaggio creativo). Tuttavia, non a troppi è nota anche questa sua attività letteraria laterale. E così noi pubblichiamo volentieri il suo racconto quasi come una « carta segreta », trovata sullo scrivano fra una cartolina, troppo semplice per non esserlo affatto, e la didascalia di un « trattamentino » per un film che forse non è più necessario « girare » perché è già tutto « girato » sulla pagina (o chissà, avrà saputo). Un dato è certo: il dato, appunto, di questa narrazione che si allaccia di lato, dietro quella scritta-simbolo: segni di un tempo di lettera



sua che concretamente esiste al e coesiste con il cinema del tempo. Su cui riflettono e vi. Naturalmente, tenendo conto del fatto che fin dal 1939, Silvano scriveva racconti ed epigrammi teatrali che venivano trasmessi dalla radio tedesca; che è un favolista (per bambini adulti e adulti bambini), che ha scritto per il teatro « L'arca di Noè » nel '33, « Il cerchio magico » nel '35, « Le tre melancolie » nel '36, « La risposta » nel '37, « Tecniche dell'immagine » nel '34, e più ancora « Come nasce un film », « Il cinema dell'obbligo » su « Marianne » nel '68 e un saggio su Eisenstein su « Bisce e nero » nel '63 (notizie alla rinfusa dagli scaffali, transitori, in disordine cronologico). Poi, ha scritto i film che ha diretto e che sarà utile ricordare qui: « Il giardino delle delizie » del '66, « N.P. il segreto » del '69 e « Nel più alto dei cieli » finito nel '75 e che sta per uscire in tutta Italia. Sufficiente?



Un'ambulanza sfiora silenziosa il marciapiede e taglia gli angoli dei palazzi con i raggi azzurri della sua lampadina rotante. Si ferma davanti all'ingresso di un cantiere.

Un uomo in camice bianco scende curvo e si avvicina alla rete: con ansie da pistrinero, nel deserto dell'alba, si apposta dietro le ruspe e incomincia ad orinare.

Con un guizzo, l'infermiere risale e la sirena incomincia rova a suonare: mentre l'auto bianca si dirige a grande velocità verso il viale alberato.

Mi accorsi che davanti al cinema c'era un vecchietto, in bilico su di una scala appoggiata al muro.

Infilava grandi lettere rosse in una doppia scanalatura sopra l'ingresso del cinema per comporre il titolo del film in programma.

« L'AMORE MERAVIGLIOSO DI SU' ERGI »

Per arrivare alla macchina gli passai accanto. Borbottava, imprecaando contro il titolo interminabile del film.

Saliva e scendeva la scala malferma, togliendo via via le lettere necessarie da un alfabeto sconnesso che macchiava di rosso l'asfalto del marciapiede.

Lo salutai. Mi rispose soltanto dopo aver raggiunto per l'ennesima volta la sommità della scala. Teneva stretta nella mano la lettera H e l'agitava nell'aria in segno di minaccia verso un interlocutore invisibile che gli stava accanto.

« L'AMORE MERAVIGLIOSO DI SUOW CHIA

— Com'è il titolo del film?

Scelse una N nel mucchietto sparuto delle lettere rimaste e si avviò nuovamente verso la scala. Poi si girò di scatto.

— « L'amore meraviglioso di Suow Chian », pensa un pò. Non si capisce neanche se è uomo o donna.

— Chi? — gli chiesi.

— Questo Suow Chian. —

Intanto era già ridisceso a prendersi le virgolette e, risalendo la scala, si fermò a fissare il nome.

— Donna — dissi — è un nome giapponese. —

— O frucio — mormorò.

Poi, ridacchiando, applicò le virgolette a Suow Chian.

* * *

I vetri della macchina erano appannati e così, solo dopo aver aperto la portiera mi accorsi che sul sedile posteriore c'era un uomo che dormiva.

Era vecchio, una peluria bianca gli copriva le guance e gli occhi si muovevano nel sonno.

La bocca era spalancata e inghiottiva grandi boccate d'aria, con ritmo concitato, come se non riuscisse a saziarsi.

Avvolto in un cappotto marrone chiaro, col volto fasciato da un passamontagna arancione, smagliato, sembrava un clown intento a bere a gargarella da una fontana inesistente.

Un tanfo acre, simile a quello che emanano i leoni in cattività, mi spinse fuori a trovare sollievo nell'aria fresca del mattino.

Finsi di armeggiare con la chiave nella portiera per fare un pò di rumore: attraverso i vetri appannati la bocca del vecchio si apriva e chiudeva regolarmente. Dottriva.

Pensai di retrocedere di qualche passo e di ripetere il mio 145

arrivo alla macchina cantando a voce alta e aprendo con maggior vigore la portiera.

L'uomo del cinema aveva finito il suo lavoro e atteggiava intorno al lucchetto della sua bicicletta. Aspettai che se ne andasse. Mi passò vicinissimo e vedendomi immobile quasi al centro della strada, mi lanciò un'occhiata di sbieco.

— Salve — mormorò.

Feci un cenno di saluto e mi avvicinai a passi svelti alla macchina cantando a squarciagola.

Aprii lo sportello con istintiva cautela e smisi di cantare.

Il vecchio tenne la bocca spalancata per qualche attimo; immobile come se tentasse a sua volta di cantare nel sonno.

Poi un'ampia contrazione gli attraversò il corpo.

Affondò il viso nella scatola di cartone che gli serviva da cuscino, mentre gli occhi, dietro le palpebre chiuse, si muovevano furiosamente.

Chiusi di scatto la portiera e mi avvicinai al cofano posteriore della macchina: lo aprii e lo chiusi due o tre volte, facendo vibrare le lamiere della carrozzeria.

Il bar era aperto, sul marciapiede andavano e venivano gli uomini con i sacchi dell'immondizia. Li buttavano senza fretta accanto a un camion color argento.

Prendendo il cappuccino, pensavo che sicuramente il fracasso della masticatrice di immondizie avrebbe svegliato il vecchio, soprattutto quando la grande pala rotante di acciaio del camion avrebbe stritolato bottiglie o scatolette metalliche.

Infatti, quando uscì dal bar, la portiera della mia macchina era spalancata e il vecchio sedeva sul predellino intento ad infilarsi le scarpe.

Mi avvicinai. Il suo odore selvatico usciva a onde dall'interno della macchina e mi oltrepassava per congiungersi col tanfo che traboccava dal camion delle immondizie.

— Faccia con comodo — dissi, rivolto al vecchio senza ironia.

— Che è sua? — chiese nello sforzo di infilarsi la scarpa.

— Sì, ma non si preoccupi —

— Era aperta, me so' messo qua. —

Aveva le unghie delle mani lunghe e ritorte, come se avesse infilato le dita in altrettanti gusci di lumache giallastre.

Dopo avermi lanciato un'occhiata di sospetto, senza allacciarsi le scarpe, il vecchio si avviò quasi saltellando verso la cabina delle foto automatiche a colori, di fronte all'ingresso del cinema. Mi guardò ancora una volta di sfuggita, levandosi il passamontagna, poi, dopo essersi passate ambedue le mani sui capelli corti e bianchi, si infilò nella cabina delle foto automatiche e tirò la tendina.

Era tardi. Spalancai ambedue le pottiere della macchina aspettando che l'aria, all'interno, divenisse respirabile.

Girai la chiavetta e quando il motore incominciò a ronzare provai un gran sollievo.

Faceva freddo, ma pensavo che tenendo i vetri dei finestrini abbassati, l'odore se ne sarebbe andato più rapidamente.

Alzai il bavero del cappotto e partii.

* * *

Il fatto che il vecchio dormisse nella mia macchina non piaceva alla gente del quartiere. Al mattino, quando aspettavo che uscisse dalla macchina, qualcuno faceva gesti allusivi di riprovazione.

— Guarda, guarda, gli dà anche i soldi. —

Il vecchio intascava le poche centinaia di lire e l'unico gesto che tradisse una qualche emozione era quel suo modo strano di lasciarsi i capelli.

Poi, ballonzolando, si dirigeva come sempre verso la cabina delle foto automatiche a colori.

— Perché tieni le unghie così lunghe? — gli chiesi un giorno.

— Eh, queste le tengo per difesa. —

E così dicendo, diede all'aria una zampata. Il suo odore pestilenziale mi avvinghiò, più forte del solito.

— Quanti anni hai? —

La sua bocca si schiuse in un sorriso titato e furbo.

— Ottantadue. —

— Ci puoi dormire quanto vuoi nella macchina, ma tagliati le unghie e fatti un bagno. —

— E dove? —

— Ai bagni pubblici. —

— Non mi accettano, neppure se pago di più. —

Mentre si infilava le scarpe, gli si scopri un pezzo di polpaccio. 147



La carne era ricoperta da uno strato spesso di sporco rinfreddato, a macchioline nerastre.

— Puzzi — gli dissi.

Rimase immobile per qualche istante; poi mi fissò con la stessa aria assente che riservava agli altri del quartiere quando gli passavano accanto.

Tolsi di tasca i soldi e gli porsi un biglietto da mille lire, peggiorando la situazione.

Il vecchio mi guardò con gli occhi socchiusi come se volesse assicurarsi che fossi proprio io, poi, con una piega di amarezza, prese le mille lire e se ne andò.

Un gruppetto di pensionati che seguivano i lavori della metropolitana con la fronte appoggiata al reticolato, aveva assistito al mio dialogo.

Quando il vecchio scomparve oltre le tendine della cabina per le foto automatiche, tornarono a fissare, uniti, la pala di scavo della gigantesca ruspa.

* * *

— Lo devi cacciare e basta. Hai capito? Guarda che la gente se lamenta. —

Il mio vicino di casa lavorava in parlamento, come guardia del corpo dei deputati comunisti.

— Ma perché? Qual'è il problema? — gli chiesi.

— Quello ha la rogna, le piattole. Se sta a grattare tutto il tempo. Guarda che io quello lo conosco. So' anni che girovaga.

Dorme de qua, dorme dellà. Ieri sera lo stavamo a guardare.

Ma quello nun cià rispetto pennessuno. Se stava a scaccola davanti a tutti. Dammi retta, mandalo via. Oppure, ma se pò sape' perché non la chiudi la macchina? Come fanno tutti i cristiani? —

— Forse perché non sono cristiano. — dissi, ridendo.

Il vicino non capì la battuta. Mi squadrò con aria minacciosa e, palpanzoli con tra i bottoni della giacca, si avvicinò di un passo a me.

— Senti un pò. Io sono amico tuo e proprio perché sono amico tuo, te lo dico in confidenza. Qui te denunciano. Guarda che cianno ragione.

Mò metti che questo te passa la rogna. Tu mi stringi la mano e ce la prendiamo tutti. Non so ac mi spiego. —

Gli dissi che avrei parcheggiato più lontano e che nessuno comunque avrebbe preso la rogna o altro avrei provveduto a disinfettare la macchina.

Per qualche giorno, scendendo, trovai la macchina vuota.

Il vecchio non c'era nè si sentiva all'interno il suo odore caratteristico.

Lo intravidi una mattina in una strada laterale mentre usciva arrancando da una cinquecento. Non gli riusciva bene di



attraversare lo spazio angusto fra il sedile posteriore e quello anteriore.

Cercai di aiutarlo ad aprire la portiera sgangherata.

Mi chiedevo come avesse fatto ad infilarsi in quella macchina apparentemente più piccola di lui.

Il vecchio aveva, infatti, una corporatura possente. Per la prima volta, notavo le sue spalle grandi e dritte.

Riuscii finalmente ad uscire e mi guardò stranutolo. Probabilmente, era rimasto rannicchiato tutta la notte.

— Perché non sei andato a dormire nella mia macchina? — gli dissi — E' lì da una settimana, davanti al cantiere della metropolitana. —

Il vecchio si rizzò, stirandosi davanti a me. Ora lo vedevo dal basso.

Finse di guardare l'autobus che passava e mormorò.

— M'hai detto che puzza. —

Le ossa dovevano dolergli, perché mentre parlava si era appoggiato al cofano della cinquecento.

— Beh, che puzzi è vero, però se ti fai un bagno, non c'è problema. —

Notai che aveva le unghie tagliate.

— L'ho fatto. A San Giovanni, m'hanno fatto entrà. Ho fatto pure la doccia. —

Il suo accento romano era incerto. Il mio vicino di casa mi aveva detto che il vecchio veniva dal nord.

— E' molto che sei a Roma? —

— Eh, sono... — chiuse gli occhi per calcolare. Dopo un po', disse soddisfatto — Sono ventotto anni che sto a Roma. —

Mi si era avvicinato e la mia spalla quasi gli sfiorava il cappotto.

L'odore selvatico da bestia in cattività c'era ancora, acre e denso, ma era molto diminuito. Bisognava avvicinarsi fin quasi a toccarlo per esserne respinti.

— Ti sei tagliato anche le unghie, adesso come farai? —

— Beh — disse imbarazzato — Se proprio me capita, mi difenderò con questi.

Chiuse i grossi pugni e li alzò all'altezza delle spalle, barcollando.

Sorrise anche lui quando dovette appoggiarsi nuovamente alla macchina per non perdere l'equilibrio.

— Dormici pure quanto vuoi nella mia macchina. —

Mi venne in mente il mio vicino di casa. Rividi il suo volto minaccioso mentre elencava le innumerevoli malattie che attribuiva al vecchio.

— La macchina la parcheggerò qui dietro. —

Al cinema proiettavano « KING KONG IL RE DELLA FORESTA ». Diedi un pò di soldi al vecchio e gli dissi di andarsene al cinema.

— Al cinema ci vado per dormi' al caldo.

Ora poi devo anda' a lavora'. —

Faceva il posteggiatore di macchine abusivo, dietro il cantiere della metropolitana. Da quando erano incominciati i lavori di scavo, il traffico era quasi cessato nella zona retromante al cantiere.

Gli altri posteggiatori, muniti di cappello e licenza comunale se n'erano andati in zone più frequentate. Al vecchio avevano lasciato quel breve tratto cieco di via nel quale qualche macchina riusciva ad infilarsi quando mancava spazio nel viale grande. Così aveva smesso di raccattare cartoni e bottiglie vuote e tirava avanti inchinandosi a guidatori frenetici.

Si era procurato un vecchio cappello da tranviere, con la guida esterna scucita che pendeva sul davanti.

— Quello è uno sporcaccione. — mi disse il proprietario della tabaccheria, dopo essere rimasto ad osservare il vecchio.

— Non è vero. Si è fatto la doccia. —

— Di notte, mette della carta nella fessura dell'automatico e così non scendono nè i soldi nè il pacchetto delle sigarette. Poi, quando la gente se ne va, lui, a frotta di pagni, riesce a far scendere le monete. Io lo trattavo con riguardo, perchè è un poveraccio, ma adesso gliel'ho detto. Ma che me stai a fa'? Per due o trecento lire me scassi l'automatico e ogni volta, me tocca de paga' quaranta o cinquantamila lire de meccanico. Ssì, c'è il cliente che viene il giorno dopo, si fa ridare i soldi e si chiude lì, ma c'è quello che se sente fregato e nun ce torna più. Io gliel'ho detto. Guarda che n'altra volta te denuncio. —

Il vicino di casa mi aspettava sul pianetottolo. Ansimava, come se avesse appena percorso i cinque piani delle scale.



Sapevo che mi avrebbe parlato anche lui del vecchio e gli chiesi come andava in parlamento.

Si sentiva importante quando gli chiedevo informazioni sul suo lavoro come guardia del corpo dei deputati comunisti.

Ogni tanto suonava alla mia porta per darmi le riviste russe e cinesi. Era un uomo sulla sessantina, alto e robusto.

— Beh. Mò che al parlamento, i compagni so' entrati in forze, il discorso cambia. Nun se danno più tante uie, quelli là. —

Si riferiva alle recenti elezioni e nel porgermi le riviste, sembrava quasi voler fare intendere che, adesso, al governo c'era un po' anche lui.

La porta della sua casa era socchiusa. Si capiva che mi aveva atteso a lungo.

— E er zozzone come va? —

Guardò intorno come per verificare che nessuno stesse ascoltando e si avvicinò con aria circospetta.

Poi avvicinando le labbra fin quasi a sfiorarmi l'orecchio, si chinò su di me.

— Sentì un pò. Io so che tu sei compagno. Beh, guarda, io nun te lo volevo dì. Ma quello è un fascistone. Un fascistone! Dice che dopo la guerra è scappato dal nord per via di quello che aveva combinato ai bei tempi. E mò tu insisti a fallo dormì nella

macchina tua. Perché lo so che ce dorme sempre. Pare ieri se stava a sciacola' sul cofano de la macchina. —

— Chi te l'ha detto? —

— Come, chi me l'ha detto, l'ho visto io che se scacolava e se grattava. —

— Chi te l'ha detto che era un fascista. —

— Ma come, lo sanno tutti. E poi quello ha pure quattro figli, che nun lo vonno. —

Tese le labbra, mostrando i denti, un pò come fanno i pugili prima di sferrare il cazzotto decisivo.

— Ce n'hai de francoballi? —

Non riuscì subito a capire cosa intendesse. Mi ero aspettato altre rivelazioni raccapriccianti sul vecchio.

— Te ne ho messi da parte una dozzina. —

Il vicino di casa faceva collezione di francoballi ed era appassionato di caccia. Un giorno, quando ancora il vecchio non dormiva nella mia macchina, mi aveva fatto entrare in casa per mostrarmi la sua pistola di ordinanza e il fucile.

Con uno strappo magistrale, aveva caricato e scaricato in un attimo la pistola, e, dando qualche colpetto sul calcio con la mano, mi aveva guardato fieramente.

— Questa me la porto sempre dattorno. —

Quando sorrideva, il grosso neo che aveva sulla guancia gli sfiorava quasi il lobo dell'occhio.

E ora sorrideva, guardando il fucile da caccia lucente, appoggiato al divano.

— Quest'anno è uno schifo. Stai fuori una giornata intera e torni con niente. Guarda qua. —

Si avvicinò al frigorifero. Era in mutande bianche e calzoncini e maglietta, come sempre quando stava in casa. Dal freezer estrasse un involuoco di plastica ricoperto di ghiaccio.

— Du' passere e 'n tordo. —

— Tutta la domenica a cammina'. —

Aprì a fatica l'involucro sul quale le sue grosse dita slittavano a causa della brina. I tre uccelletti apparvero ancora più striminziti.

— Il tordo poi è vecchio, manco se po' magna'. —

— E delle passere che ne fai? —

— Che ce devo fa', le dò al cane de n'onorevole. Mica me posso mette a cucina' pe' du' passate. —

Mi faceva paura, non tanto la carica di violenza repressa che sentivo in lui, quanto la disinvoltura e la serietà con cui si serviva della parola « compagno ».

— Fanno un film su « KING KONG ». —

Gli dissi improvvisamente, come per metterlo alla prova.

— E chi ce va al cinema. Il cinema lo vedo tutti i giorni al parlamento.

— Chi è stato King Kong? —

— E' uno scimmione. Uno scimmione enorme che neppure riesce a vincere. —

Speravo di coinvolgerlo servendomi della sua passione per la caccia. Infatti si avvicinò al fucile, lo aprì in silenzio, sbirciò attraverso la canna e mi appoggiò il foro sull'occhio.

— Guarda che petterione. —

All'interno, un tunnel stretto e luccicante conduceva allo spigolo del tavolo.

— Alzalo un pò. —

— Dije de vveni' da me a King Kong. Con questo nati scherzo. —

Orientò la canna verso la finestra e il tunnel divenne un cerchio uniforme e perfetto di luce.

* * *

Il vecchio aveva un aspetto sempre più pulito. Camice stropicciato ma lorde, giacche abbondanti o troppo strette per poterle abbottonare, ma senza macchie nè polvere. Talvolta mi capitava di non lavorare al mattino e allora, scendendo verso mezzogiorno, lo trovavo, ancora addormentato.

— Svegliu Camilla. E' mezzogiorno. —

— Cosa mi è successo? — mormorava uscendo rapidamente dall'auto.

Masticava un pò d'aria come se volesse assaggiare il sapore del nuovo giorno, poi tirava di tasca il berretto da tranviere e rimaneva immobile ad aspettare che facessi manovra.

La fruttivendola, parlando di lui, mi aveva detto.

— Quello è un assassino. Dice che ha ammazzato la moglie e si è fatto quarant'anni di galera. E' 'no sozzone. —

— Chi lo dice? —

— Benedetto. —

Era suo marito, un vecchietto anche lui sulla settantina. Si era appena ripreso da una paralisi che gli aveva bloccato la parte sinistra del corpo.

— E come sta, come sta adesso Benedetto? —

— Stabbenel! Insomma, riesce a cammina', a fa' qualcosa. Certo non è che possa proprio fa' come prima. Lo lascio venire qui a lavora' senno' quello more. Ma per lui, vedi, adesso la bottega non deve essere più un impegno, deve essere un detersivo. —

Voleva certamente dire «diversivo», ma non si accorse neppure del mio sorriso.

— E chi lo ha detto a tuo marito che Camillo ha ammazzato la moglie? —

— E chi è Camillo? —

— Quello là. —

Le indicai il vecchio che si era seduto su di un tronco di platano a leggere il giornale.

C'era voluta una settimana di lavoro per tagliare i platani del viale, quando erano iniziati gli scavi della metropolitana.

Cadevano al centro del viale, sollevando una grossa nube di polvere. I pensionati rimanevano con il collo teso fino all'ultimo momento, poi, quando l'albero precipitava al suolo, scuotevano il capo tutti insieme.

Il mondo cambiava volto. Anche i lampioni a lanterna erano stati stradicati dalle ruspe.

Il vecchio era seduto sul tronco di un platano, con il giornale spalancato.

— Quel rozzo là? — La fruttivendola aveva appoggiato la mano a tettoia sulla fronte e scrutava controvolute in direzione del vecchio.

— Quello de la rognà? E' un assassino. —

— Chi l'ha detto? —

— Lo sanno tutti, domanda un po' qua intorno. Un carcerato. —

— Dice che i figli suoi sono cresciuti all'orfanotrofio. Ti pare che uno perbene se mette a dormi dentro una macchina, a vivere per strada, comen'cano? —

Mentre parlava, cercava di essere perentoria al massimo e 155



una schiumetta di saliva bianca le era spuntata sugli angoli della bocca. Si calmò improvvisamente.

— Te faccio un bel chilo di patate? Ce l'ho bone. —

Il senso degli affari aveva avuto il sopravvento sullo edgao sociale. La donna pulì accuratamente una decina di patate e le avvolse in una pagina di giornale. Mi mise l'invia il pacco sotto il braccio e mormorò:

— Cinquecento. — Poi guardò verso un suo orizzonte e, con l'aria di avermi fatto un favore eccezionale, proseguì:

— Nun potrei, è fuori orario. Se me beccano a vendere, me danno la multa.

L'ometto del cinema era in bilico sulla sua scala, intento a smontare i titoli del film precedente.

Era l'una passata.

Aveva appena mto la B e si era strampicato (togliendo con rapidità sorprendente la doppia esse: LUFF.

Immaginavo la sua gioia il giorno prima, quando aveva dovuto scrivere un titolo così breve: BLUFF.

156 Ora sembrava avere una fretta indavolata.

Evidentemente il titolo del nuovo film gli era stato comunicato in ritardo e per giunta si doveva trattare di un caso difficile. Infatti era salito con una manciata di lettere e le infilava una dietro l'altra: LA VENDE...

Nell'ansesa successiva, riuscì d'un colpo a infilare TTA DELL'UO.

Era sceso rapidamente e ora si poteva indovinare che il titolo del film era:

LA VENDETTA DELL'UOMO CHIAMATO CAVALLO.

Titolo che al primo impatto doveva aver procurato all'omino un impulso di rancore profondo nei confronti del suo invisibile interlocutore. Ma ora era fatta, inforcò la bicicletta e rimase immobile per un attimo, con il braccio destro teso sul manubrio, piegato ad osservare la scritta. Sortì, pedalando forte verso la strada, a testa bassa, teso a conquistare chissà quale altro traguardo.

Era sfrecciato proprio accanto al vecchio e l'aria del suo passaggio aveva fatto ondeggiare il giornale.

Il vecchio aveva alzato gli occhi verso la scritta rossa e li aveva subito riabbassati. Evidentemente il titolo del film gli era parso troppo lungo per la sua vista, lo sforzo sproporzionato, rispetto al suo interesse per il cinema. Si alzò e si avvicinò alla cabina delle foto automatiche. Appallottolò il giornale con energia e lo buttò in un angolo del cantiere, pieno di sabbia e di legname residuo.

Entrò nella cabina e scomparve dietro la tenda.

Mi incuriosiva da sempre quel suo andare e venire dalla cabina delle foto automatiche.

Mi avvicinai all'ingresso del cinema e finì di guardare i manifesti del film, avvicinandomi il più possibile alla cabina delle foto automatiche.

La tenda era tirata, si vedevano soltanto le gambe del vecchio, seduto sullo sgabello. Calzava un paio di scarpe senza lacci e piene di tagli, dai quali straripavano i calzini grigiastri. In un angolo della cabina, era appoggiata una borsa dalla quale il vecchio estraeva di tanto in tanto dei pacchetti. Vedevo soltanto le sue mani che frugavano nella borsa.

Mi avvicinai e, attraverso una fessura rimasta fra la tenda 157

e l'ingresso, vidi che, con una candela in mano, il vecchio scalava il contenuto di una gavetta.

Passava la fiamma della candela avanti e indietro, affumicando il fondo della gavetta. Un vapore leggero saliva verso il vetro della macchina automatica, rendendo l'obiettivo appena visibile. Sembrava l'occhio di un gigante, intento a spiare il vecchio. Mi chiedevo cosa sarebbe accaduto se qualcuno fosse entrato per farsi una foga.

Non appena la minestra prese a fumare, mandando il suo odore umido all'esterno della cabina, il vecchio spense la candela e incominciò a bere la miscela.

Dalla tasca, ogni tanto, estraeva una bottiglia piatta da whisky piena di latte e ne beveva a lunghe sorsate.

Era un'abitudine dei contadini del nord la minestra mischiata al latte. Mi tornò sulle labbra il sapore delle minestre della mia infanzia. Dovevo essermi avvicinato troppo alla tenda perché il mio volto sbucava ormai all'interno della cabina. Il vecchio mi vide e senza scomporsi, mormorò:

— Favore? —

La gavetta era ormai vuota.

— Grazie, mi aspettano a pranzo. —

* * *

— Te presento un compagno. —

Il vicino di casa mi aveva bloccato con una mano sulla spalla, facendo ruotare il mio corpo verso un uomo magro, con i baffetti bianchi, che mi tendeva la mano.

— Piacere. —

— Ciao. —

— Lo sai quanti anni ha l'amico mio? —

Il vicino di casa aveva appoggiato una delle sue manone sulla spalla dell'uomo, facendolo oscillare.

— Di' n'età. —

— Cinquanta. — mormorai, imbarazzato.

— I baffetti dell'uomo magro si incurvarono verso l'alto per far posto a un sorriso quasi di scherno.

— Ottantuno — disse il vicino — Ottantuno —

— Non li dimostra. — dissi compiacente.

— Non li dimostra no. Lo sai qual'è il suo segreto? —

Il vicino guardò con gli occhi luccicanti lontano, inseguendo i limiti estremi della memoria.

— Una sigaretta alla settimana, una bottiglia al mese, una donna all'anno. — mormorò.

— Beh, se ha ottantun anni e ha cominciato a vent'anni, ne ha avute di donne. — disse, sicuro di rendere in qualche modo omaggio a quel fenomeno di longevità. Ma l'uomo sembrò offendersi quasi, per quelle sessantun donne che attribuiva al suo passato.

Mi venne vicino e, fissandomi, disse con voce dolce:

— Due donne, ho amato nella mia vita: mi mojé e mi fija. —

— Ah, e dove sono. —

— Mia figlia me l'hanno ammazzata. Stava nella macchina, ferma, col suo ragazzo e un camion se li è portati via tutt'e due. E mi mojé ha incominciato a ingrassare. Pe' dieci anni è rimasta chiusa in casa. Adesso anche se volesse non potrebbe usci. —

— Pesa 183 chili. — disse il vicino, come se si trattasse di cosa sua.

Mi descrisse la moglie come una montagna di carne, al centro della stanza, sostenuta da qualche pontello, intenta sempre a fissare il vuoto in attesa della morte.

— Dovrei buttà giù il muro per farla uscire. — Gli sfuggì un sorriso.

— E allora? — chiesi. — Non uscirà mai più? —

— E' pure lei che non glic va d'uscì. —

— E' un vero compagno. — concluse il vicino di casa.

* * *

Sul sedile posteriore della macchina c'erano due sacchi di plastica grigia. In trasparenza si vedevano camicie, mutande, pantaloni, biancheria attuffata, ma pulita.

Evidentemente, qualcuno aveva fatto un regalo al vecchio.

La cosa mi parve eccessiva. Non aveva casa, d'accordo, mangiava in una cabina per foto automatiche a colori, d'accordo, ma non era una buona ragione per riempirmi la macchina di stracci.

D'istinto avrei voluto prendere i due sacchi e allinearli con gli altri dell'immondizia, appoggiati alla rete del cantiere.

Pensai che il vecchio si sarebbe offeso.



Misi i due sacchi uno nell'altro e li riposi nel bagagliaio della macchina.

— So' del vecchio. Ce li ha messi stanotte. —

Il ragazzo del bar, col vassoio colmo di bicchieri vuoti, aveva confermato i miei sospetti ed ora rimaneva in attesa come se volesse la mancia in cambio della delazione.

— E' n'figo de na mignotta, quello. Dice che s'è fatto le mejo donne de Roma quand'era giovane. —

— Che ne sai tu? —

— Lo dice il padrone del bar. Lo conosce da mò, quello. —

Abbassò la voce, sicuro che questa volta, in cambio del segreto, l'avrei ricompensato.

— Quello c'ha lo scolo e pute un po' di sifilide. Quando viè a prendere il cappuccino, er peincipale je dà 'a tazza gialla. —

Chiusi il cofano e montai in macchina.

— Ce l'avete lo yogurt alla frutta? — gli chiesi.

— Sì, c'è, l'hanno portato. —

— Mettine da parte un paio. — Gli diedi cinquecento lire e gli dissi di tenersi il resto.

Finalmente se ne andò, col suo vassoio tintinnante.

* * *

Quando pioveva per qualche giorno, gli scavi della metro-
160 politana ti riempivano l'acqua, formando una sorta di lago sot-

terraneo. Attraverso le aperture ben sottratte dal cemento armato si intravedeva l'acqua fangosa ondeggiare.

In quei giorni, il vecchio rimaneva chiuso nella macchina, seduto sul sedile posteriore e fissava attraverso il finestrino quel paesaggio desolato.

Lo vedevo dalla finestra di casa mia, con la fronte appoggiata al vetro e il bavero della giacca alzato.

Il suo autista inesistente lo conduceva chissà dove, mentre lui, impassibile, osservava il passato dal suo cantuccio ben protetto. La tenda della cabina automatica per loro a colori, ondeggiava al vento e si irrigidiva sotto gli scrosci violenti della pioggia.

Il vicino di casa aveva smesso di parlarmi del vecchio in tono minaccioso e l'ultima volta mi aveva persino chiesto notizie di lui.

— Ha le scarpe piene di buchi. —

— E' n'po' che nun lo vedo scaccola'. Na volta era terribile. Le ragazzine uscivano da scola e lui beato a poscià dietro la rete Nun sepo', nun sepo'. —

Quella sera stessa aveva suonato alla mia porta, tendendomi due grossi volumi grigi.

— Tìè, topportato i discorsi di DI VITTORIO alla Camera. E' 'n libro che m'hanno passato gratis. Te lo regalo. —

Nella mano sinistra aveva un paio di stivali ancora ben conservati.

— E questi falli prova' allo zozzone. Nun je di' che te l'ho dati io. —

— Perché? Glielo dirò che sei stato tu a darmeli. Gli farà piacere. —

Per la prima volta mi accorsi che la corporatura del vicino di casa era simile a quella del vecchio. Poteva trarre in inganno la forma diversa dei volti e il fatto che il vecchio camminava con le spalle erette, mentre il vicino era leggermente ingobbito, forse dai suoi agguati di cacciatore.

— Se glielo vuoi dire, diglielo, tanto manco me conosce. —

Così dicendo, si avviò verso casa, ma, prima di entrare, si girò di nuovo.

— Se ti capitano francobolli... —

— Certo, sono tuoi. —

* * *

Dopo quasi sei anni che il cantiere della metropolitana aveva trasformato il grande viale, ora in un villaggio tato al suolo, ora in una sorta di risaia abbandonata, finalmente, ricoperti gli ultimi due sguardi con gettate ininterrotte di cemento armato, tutto stava tornando alla normalità.

La primavera aveva ricoperto a sua volta di un fitto fogliame i rami dell'unico platano superstiti e le automobili ricominciavano a scorrere sotto le mie finestre.

Erano le tre passate del pomeriggio e il sole primaverile batteva forte attraverso le folate irregolari del vento di ponente.

Montai in macchina e avviai il motore. Un improvviso trabusto alle mie spalle, mi fece spaventare.

Chinai il capo come se qualcuno stesse per percuotermi e mi girai. Vidi il vecchio che, con la nuca abbandonata all'indietro, mi fissava attraverso gli occhi socchiusi.

Il suo viso era bianco e le labbra sottili tese e rossente. Cercava di sortidermi.

— Nun voglio anda' all'ospedale —

— Come ti senti. —

— Posso scampa' ancora uno o due giorni. Nun voglio mori all'ospedale. —

— Qua stobbene. — aggiunse.

— E la tua famiglia? Non hai qualche parente?

— E chi me lo dà il parente. Da mò che son morti. —

— Vuoi qualcosa?

— Stobbene. —

— E i tuoi quattro figli? —

— E 'ndo stanno? Avevo quattro fratelli. Tre sono morti e uno l'hanno chiuso in manicomio e non è più uscito. Stai attento. Adesso in me devi da' na mano. Siamo quasi arrivati. A te lo faccio vedere dov'è il posto.

Non ci eravamo mossi. La macchina con uno sportello ancora socchiuso era rimasta immobile con il motore acceso.

— La vedi quella collinetta. Beh, fermati vicino al muricciolo. Attento che nun te vedano.

Il vecchio aveva cominciato a delirare, ma senza cambiare né il tono né il vigore della voce. Tanto che quando mi aveva indicato la collina, mi ero girato, sicuro che l'avrei vista.



Evidentemente, parlava dei luoghi nei quali era nato o dove probabilmente aveva combattuto durante la guerra.

— Ce saranno una cinquantina di fucili nella buca. Scava, scava, vedrai che li trovi, ce li abbiamo messi noi. Non voglio più lavorare per i padroni. Se te facciano da loro le pagnottelle. —

— Un giorno verranno buoni i fucili, vedi, ce stanno. Mo bisogna trova' i compagni. —

Ridacchiava quando arrivammo sul selciato del pronto soccorso.

Due infermieri corsero verso la macchina.

Quando videro il vecchio, i loro movimenti si fecero meno concitati, anche se dalle sue labbra incominciava a scendere qualche goccia di sangue.

— Chi è? Suo padre? —

— No. —

Il vecchio sembrava contento.

— Ci può dire chi è? —

— Un amico. —

Chiamarono il brigadiere.

Spiegai tutto quello che sapevo e il brigadiere scrisse quasi tutto.

Poi, mentre il medico di turno redigeva il verbale, un infermiere frugò nelle tasche del vecchio.

Dalla giacca trasse una scatoletta avvolta in un pezzo di nylon ben stretto da un elastico.

All'interno, racchiusa in un pezzo di giornale consunto, trovarono una medaglia.

Il brigadiere le prese in mano e la poggiò sul tavolo; poi scrisse sul verbale: medaglia similoro.

Raccolti il pezzo sdrucito di giornale e chiese se potevo tenerlo.

— Lo tengo pure. — disse il brigadiere. — A me basta che firmi qui. —

Firmai il foglio dattiloscritto, mentre il brigadiere osservava la medaglia.

Ebbi il tempo di scrutare il ritaglio di giornale sul quale campeggiava la foto di un uomo col mitra in spalla, gigantesco e sorridente.

I portanini avevano vistomato il vecchio sulla barella, avvolto in una coperta dalla quale spuntavano, ancora ben conservati, gli stivali del mio vicino di casa.

Sopra la foto sdrucita del giornale, il titolo diceva:

CAMILLO SARTORI - PARTIGIANO MEDAGLIA D'ORO DELLA RESISTENZA.

Silvano Agosti



EPISTOLARIO di DIECI ANNI

BULGAKOV

a STALIN

a GORKI

a TUTTI

i posterì contemporanei

«... ero l'unico lupo
letterario...»

«... non esiste uno
scrittore che abbia taciuto
... Se tace morirà...»

«... come canterò il
mio Paese?...»

«... non importa: dopo
la vostra morte tutto
sarà stampato...»



... e infatti stampiamo anche queste dolenti lettere

PRESENTATE da RITA GIULIANI

TRADOTTE da MARIANTONietta ALLEGRI

(Queste lettere non sono state trovate nell'archivio di Stalin, ma nell'archivio personale di Bulgakov, non si sa quindi se egli le abbia mai spedite. Forse si tratta solo di abbozzi. Questo riguarda in particolare la prima lettera di cui non abbiamo la data esatta, ma soltanto il mese e l'anno - luglio 1929).

Al segretario generale del partito Stalin, a Kalinin, a Sverdskij, a A.M. Gor'kij¹.

Dichiarazione

« Il lavoro teatrale « La fuga » accettato nel repertorio del MCHAT² è stato vietato durante le prove.

...Ho saputo che è stata proibita la rappresentazione de « I giorni del Turbín » e de « L'isola purpurea ».

Nella scorsa stagione « L'appartamento di Zojka » è stato tolto dalle scene, per ordine delle autorità, dopo la dodicesima rappresentazione... A quanto pare tutti i miei lavori teatrali sono proibiti... Nel 1926 alla prova generale de « I giorni del Turbín », scortato da un agente, mi hanno spedito all'OGPU³, dove ho subito un interrogatorio. Alcuni mesi prima, rappresentanti dell'OGPU avevano fatto una perquisizione, sequestrando « Il mio diario » e l'unico esemplare del racconto satirico « Felicità di cane »⁴.

Prima ancora era stata vietata la novella « Appunti sul polsino », vietata la nuova edizione dei racconti satirici « Diavolei-de », vietata la pubblicazione della raccolta dei miei articoli d'appendice, proibita la rappresentazione de « Le avventure di Cičikov », interrotta la stampa del romanzo « La guardia bianca » e sospeso il giornale che lo pubblicava »⁵.

(Segue il testo esatto della lettera:)

« Più pubblicavo le mie opere, più la critica in URSS si interessava a me, nessuno dei miei lavori, letterari o teatrali, otteneva mai e in alcun luogo giudizi favorevoli, e più il mio nome diventava famoso in URSS e all'estero, più violente si facevano le critiche della stampa, che assunsero alla fine il carattere di furiosa battaglia (cancellato nel testo: persecuzione).

Tutte le mie opere hanno ottenuto pareri mostruosamente sfavorevoli, il mio nome è stato denigrato non solo dalla stampa periodica, ma anche da pubblicazioni quali la Grande Enciclopedia Sovietica e l'Enciclopedia Letteraria⁶. Impotente a di-

fendermi, ho presentato domanda per un permesso di soggiorno all'estero, anche per un breve periodo. Ho ottenuto un rifiuto.

Le mie opere « I giorni del Turbin » e « L'appartamento di Zojka » sono state trafugate e portate all'estero.

A Riga una casa editrice ha finito di scrivere il mio romanzo « La guardia bianca » e usando il mio nome ha pubblicato il libro con un finale sgrammaticato*. All'estero hanno cominciato a dilapidare i miei diritti d'autore. Così mia moglie Liubòv' Evgènevna Bulgàkova* per la seconda volta ha presentato domanda per partire da sola, al fine di sistemare i miei affari, mentre io mi sono offerto di rimanere come ostaggio.

Abbiamo ottenuto un rifiuto.

Tante volte ho chiesto alla GPU la restituzione dei manoscritti, ma ho ottenuto sempre o rifiuto o nessuna risposta. Ho chiesto il permesso di spedire all'estero il dramma « La fuga », temendo che mi venisse sottratto nei confini stessi dell'URSS. Ho ottenuto un rifiuto.

Dopo dieci anni** sono sfinito, perseguitato, senza più forze, consapevole di non poter più né stampare, né rappresentare niente entro i confini dell'URSS e al limite dell'esaurimento nervoso. Mi rivolgo a Voi chiedendoVi di sollecitare presso il Governo Sovietico il mio esilio oltre i confini dell'URSS, insieme a mia moglie L.E. Bulgàkova che si unisce alla mia supplica.

Luglio 1929 *

* Al Segretario del CIK dell'URSS** - Enukidze

Visto che l'opinione pubblica sovietica ritiene del tutto inammissibili le mie opere, visto che il loro assoluto divieto in URSS mi condannano alla rovina, visto che il mio annientamento come scrittore si è accompagnato alla catastrofe materiale (la mancanza di risparmi, l'impossibilità di pagare le tasse e l'impossibilità di vivere, a partire dal prossimo mese, possono essere documentate), di fronte alla sterilità di ogni tentativo, in preda a una stanchezza senza fine, mi rivolgo all'organo supremo dell'Unione, al Comitato Esecutivo Centrale dell'URSS e chiedo che mi venga accordato il permesso di andare all'estero con mia moglie Liubòv' Evgènevna Bulgàkova per quel periodo di tempo che il Governo dell'Unione riterrà necessario concedermi.

3 settembre 1929 * 167

Sette acqueforti di Piergiorgio BRANZI su « le uova fatali » di Michail Bulgakov

Nel milienovecentoventiquattro Michail Afanas'evic Bulgakov scrisse i racconti « Le uova fatali », pubblicati due anni dopo. Racconti che, con i romanzi brevi, testimoniano la sorprendente maturità del narratore russo.

Maturità percorsa da una intelligenza gaia e corrosiva in cui si può svolgere il duplice piano di una intelligenza poetica che porta ai suoi romanzi maggiori e alla stesura del suo capolavoro « Il maestro e Margherita », che lo tiene impegnato per dodici anni, dal ventotto al quaranta, fino alla morte.

La satira di Bulgakov si nutre di Gogol, ma nella sua « allegoria del mondo » ha estri e immaginazione particolare che nella loro gaiezza corrosiva si nutrono di un grottesco fantasmagorico e stregonesco. E a questa luce si illumina il suo realismo clinico, addirittura esplosivo contro ogni opprimente meccanismo burocratico.

Ma nella sua lucidità il divertimento, e qui siamo a quell'aspetto particolare della sua personalità, il divertimento prepondera sull'amarrezza. La sua veglia allucinante e la sua stessa grazia allucinata sono ben lungi dalla drammatica interiore e di pensiero di un Kafka, da tutta la sua intera struttura. E i mostri di cui si sgrava la ragione, quando si assopisce in un sonno oscuro o si scatena in veglia delirante, sono ben diversi da quelli del sonno della ragione di un Goya o della totale ignoranza della ragione, che non sia quella del satanico e del demoniaco, nei grotteschi di un Leonardo ai quali si apparenta, con nuova e vivida forza, nella sua particolare temperie e politica e sociale, lo stesso Goya.

Bulgakov, e qui lo vediamo particolarmente in « le uova fatali » e, se volete, ironicamente e divertentemente drammatico con la sua corrosività allucinata e fantaamagorica. Anche se puntigliosamente, all'interno, realista, come lo aveva inizialmente ispirato Gogol.

E questo Piergiorgio Branzi, nel suo incidere e creare, lo ha pienamente inteso, facendolo suo. Lo ha inserito di sottili, ironici voleri surreali e reali ad un tempo, creando la immagine.

Iniziando il suo narrare per « immagini » da quella dello scienziato, professor Persikov che, per la sua incredibile lucidità geniale di inventore, sarà indirettamente creatore di mostri. Quei mostri, serpenti e rettili giganteschi nati da « uova fatali », che inonderanno la Russia e minacceranno Mosca.

Per i quali non verrà tutta l'abnegazione e il valore travolgente dell'esercito per annientarli. Né il destino incombente e distruttivo su Persikov e il suo Istituto della follia inferocita che accorre ad annullare la radice del male. Sarà un gofo improvviso, terribile, agghiacciante e mortale a sterminare i mostri. E dopo pena.

tutti e malattie Mosca tornerà a risplendere, a gioire, a ballare nel vivido balenio della luce elettrica e della riconquistata sicurezza.

In Piergiorgio Branzi, incisore, rimane più che il ricordo e l'immagine precisa del racconto, il pungolo e lo stimolo per interpretare e per inventare. Persikov può essere un dottor Freud preciso ed illuminante di un magico interno da cui nasce l'occhio fatale che già contiene tutto in luce l'embrione perfetto del suo mostro fatale. E l'immagine, nel suo secondo stadio, si profila nella divertita fissità delle stesse varianti del suo essere interiore. Poi si trasforma in allucinante ranocchia che nel suo ventre rispecchia le moscovite pagode. Si affaccia, rettile inquieto, dalla porta della immaginazione per precipitare e invadere la realtà. Si sintetizza nella specula tentacolare dell'occhio tenebroso. Rinasce nel ranocchia saltimbanco e allusivamente allegorico e spettacolare ai limiti di una civiltà. Si conchiude nella analogia mostruosa che tutto involupa ammiccante il porcino morente e siglato.

Nella sua carica interpretativa e creativa Piergiorgio Branzi ha immaginato e inciso con vivida e precisa ironia. Con talento certo notevole di una espressività formale pungente e inventiva che si lega al contenuto stesso del suo narrare, ne dona le sorprese e, in esse, il maturarsi stesso della immagine nata dalla fantasia e vividamente riflessa nella mente. Quasi a specchio della sua ironica e sottile natura.

Piergiorgio Branzi non si è lasciato coinvolgere in un fatto illustrativo e neppure meramente inventivo, in una dimensione puramente narrativa, aderente al testo di Bulgakov. Egli ha lasciato che il seme dell'invenzione sviluppasse i suoi frutti, che la misura analitica dell'esplorare l'inconscio mediasse la immaginazione, e una cauta, ma fervente ironia, pervadesse l'oggettivazione surreale della sua operante creatività in chiave simbolica. E con quei risultati di sensibilità e intelligenza formale che il suo comporre evoca di volta in volta.

Arturo Bovi



« A. A. M. Gor'kij

Pregiatissimo Aleksëj Maksimovič!

Ho presentato domanda al Governo Sovietico per poter lasciare l'URSS, insieme a mia moglie, per il periodo che mi verrà concesso. Vi prego, Aleksëj Maksimovič, di appoggiare la mia petizione. Avrei voluto esporvi nei particolari tutto quello che mi sta accadendo, ma la mia stanchezza, la mia disperazione è insuperata. Non posso scrivere niente. Tutto è proibito, sono rovinato, perseguitato, completamente solo. Perché tenere uno scrittore in un paese dove le sue opere non possono esistere? Chiedo una risoluzione umana — che mi lascino partire.

Con ossequio, M. Bulgakov »

P.S. - Vi prego assolutamente di farmi sapere se avete ricevuto questa lettera.

« Al Segretario Generale del CKVKB) Josif Vissarionovič Stalin »

Egregio Josif Vissarionovič!

Sempre più si consolida in me il desiderio di essere uno scrittore del mio tempo. Ma, descrivendo la realtà contemporanea, mi sono accorto che è impossibile avere quello stato d'animo condiscendente e tereno che è indispensabile alla realizzazione di un lavoro inenso e valido.

Il presente è troppo vivo, si agita troppo, irrita troppo; la penna dello scrittore, senza accorgersene, passa alla satira. Ho sempre pensato di dover affrontare nella vita qualche grande sacrificio e di dovermi formare lontano dalla patria proprio per servirla.

« Io saprò soltanto che non partivo per godermi i paesi stranieri, ma più semplicemente per soffrire, come nel presentimento di poter riconoscere il valore della Russia solo al di fuori della Russia e imparare ad amarla standone lontano » (N. Gogol').

Vi prego ardentemente di intercedere presso il Governo Sovietico per farmi andare in ferie all'estero dal 1° luglio al 1° ottobre 1931.

Rendo noto che dopo un anno e mezzo di silenzio, con forza irresistibile si sono accesi in me nuovi progetti ampi e consistenti ed io prego il Governo di darmi la possibilità di portarli a

Dalla fine del 1930 soffro di una grave forma di nevrosi, con crisi di paura e di angoscia e ora sono finito. Ho progetti, ma non ho la forza fisica, né sono in condizioni di realizzarli.

La causa della malattia mi è ben nota: nella vasta arena della letteratura in URSS io ero l'unico lupo. Mi consigliavano di verniciarmi il pelo. Consiglio assurdo. Sia verniciato, sia tosato, un lupo non sarà mai simile a un barbone. E si sono comportati con me come con un lupo.

Per anni mi hanno perseguitato dentro un cortile chiuso, secondo i principi del vivaio letterario. Io non cedevo, ma, vinto dalla stanchezza, alla fine del 1929 sono crollato. Anche una bestia può stancarsi. La bestia ha dichiarato di non essere più un lupo, di non essere più un letterato. Rifiuta la sua professione. Tace. E' la vita, diciamolo apertamente.

Non esiste uno scrittore che abbia taciuto. Se ha taciuto, vuol dire che non era un vero scrittore.

Ma se un autentico scrittore tace, morirà.

La causa della mia malattia è la persecuzione anonima e poi il silenzio.

Durante lo scorso anno ho fatto quanto segue: nonostante le enormi difficoltà, ho trasformato il poema di N. Gogol' « Le anime morte » in un'opera teatrale; ho lavorato come regista del MCHAT alle prove di questo dramma; ho lavorato come attore, recitando, durante le prove, al posto degli attori ammalati; sono stato nominato nel MCHAT, per quest'anno, regista di tutte le manifestazioni e solennità della rivoluzione; ho prestato servizio nel TRAM, me ne sono andato dal TRAM il 15 marzo 1931, quando mi sono reso conto che il cervello si rifiutava di lavorare, e che lì non sarei stato di nessuna utilità; mi sono impegnato nella messa in scena di uno spettacolo al Teatro dell'Istruzione Sanitaria (e lo porterò a termine in luglio).

Di notte ho cominciato a scrivere. Ma mi sono strapazzato. ... mi sono affaticato troppo. ... Ora tutte le mie impressioni sono uniformi, le idee intessute di nero, sono avvelenate dalla noia e dalla solita ironia.

Negli anni della mia attività di scrittore tutti i cittadini, membri del partito e non, cercavano di convincermi, e ci riuscirono, del fatto che, dal momento in cui lo scrissi e pubblicai la

prima riga fino alla fine della mia vita, non avrei mai visto altri paesi.

Se è così, mi è stato chiuso l'orizzonte, mi è stata tolta la più alta scuola artistica, sono stato privato della possibilità di risolvere problemi giganteschi, questioni di enorme importanza.

Mi è stata inculcata la psicologia del detenuto.

Come canterò il mio paese — l'URSS?

Ho analizzato ogni cosa prima di scrivervi. Mi è necessario vedere la luce e, dopo averla vista, tornare. Questa è la chiave.

Josif Vissarionovič, grandi personalità dell'arte, che hanno viaggiato all'estero, mi hanno seriamente avvertito che non potrei mai fermarmi là. Mi hanno avvisato di stare molto attento, qualora il Governo mi aprisse la porta, a che questa non si richiuda inavvertitamente dietro di me, impedendomi di tornare, e non mi cada addosso una disgrazia peggiore del divieto delle mie opere.

Secondo l'opinione di tutti quelli che si sono seriamente interessati al mio lavoro, io non sono in grado di vivere in nessuna altra terra se non la mia — l'URSS, perché per undici anni ne ho tratto ispirazione.

Sono sensibile a questi consigli e soprattutto a quelli di mia moglie, la quale conosce i paesi stranieri, e mi ha avvisato che non desidera rimanere con me in esilio e che io là morirei di nostalgia in meno di un anno. (Non sono mai stato all'estero in vita mia. La notizia, pubblicata sulla Grande Enciclopedia Sovietica, che ci sono stato, è falsa).

« Questo Bulgakov non serve al teatro sovietico », ha scritto, con tono di sermone, uno dei critici, quando sono stato messo all'indice. Non so se io sia necessario al teatro sovietico, ma il teatro sovietico a me è necessario come l'aria.

Prego il Governo dell'URSS di lasciarmi partire fino all'autunno e di permettere a mia moglie Liubov' Evgènievna Bulgakova di accompagnarmi.

Ve ne prego perché sono veramente malato. Devo essere accompagnato da una persona di fiducia. Quando sono solo sono sopraffatto dall'angoscia.

Se sono necessarie ulteriori delucidazioni a questa lettera, le darò a chi me le chiederà.

172 Ma per concludere, vi voglio dire, Josif Vissarionovič, che il

mio sogno di scrittore è che Voi mi facciate chiamare personalmente (19).

Credetemi, non soltanto perché io vedo in questo un vantaggio, ma perché la Vostra conversazione telefonica dell'aprile del 1930, ha lasciato una viva traccia nella mia memoria. Avete detto: « Forse, Voi veramente avete bisogno di andare all'estero ». Non sono viziato dalle conversazioni. Toccato da questa frase, ho lavorato un anno, con tutta coscienza, come regista nei teatri dell'URSS.

30 maggio 1931 »

(Nella primavera del 1934 Bulgakov dimissiona si rivolge al Governo per ottenere il passaporto e di nuovo spera nell'appoggio di Gorkij)

maggio 1934

« Pregiatissimo Aleksej Maksimovič:

La copia della mia domanda a Enokidze, allegato a questa lettera, Vi spiega che io chiedo un permesso per un viaggio all'estero di due mesi.

Ricordando bene i Vostri giudizi favorevoli, tanto preziosi per me, sui drammi « La fuga » e « Molière », io mi permetto di disturbarVi chiedendovi di appoggiarmi in questo affare, fondamentale per la mia vita e la mia arte. Veramente, mi sarebbe necessario un periodo un po' più lungo, ma non lo chiedo perché in autunno devo essere assolutamente al MCHAT per non far fallire la mia regia di quei drammi che mi tengono impegnati (in particolare « Molière »).

Sono finito a tal punto, che ho paura di viaggiare solo, perciò chiedo che mia moglie possa accompagnarmi. So che questo viaggio mi restituirebbe la forza di lavorare e mi darebbe la possibilità di scrivere, oltre ai miei lavori teatrali, un soggetto su note di viaggio. L'idea mi attira molto. Non sono mai stato all'estero. Vi sarei immensamente grato di una risposta.

Con ossequio M. Bulgakov

Mosca, Nascokinskij pereulok, n. 3, int. 44, tel. 58-67 »

(Bulgakov ottenne ancora risposta negativa. All'inizio della seguente lettera indirizzata a Stalin, egli parla di questo rifiuto e prosegue:)



« Penso che la causa di tutto ciò sia una sola: non esiste per caso negli organi che controllano i viaggi all'estero, il sospetto che io me ne vada per sempre? Non solo, allontanandomi con una dichiarazione falsa, sarei costretto ad abbandonare mia moglie col bambino (1), mettendola in una terribile situazione, distruggere la vita della mia famiglia, demolire con le proprie mani il mio repertorio al Teatro, diffamare me stesso, ma, cosa più importante, farei tutto questo senza un vero motivo.

Ma questa è la cosa essenziale: non riesco a capire perché, pensando una cosa, dovrei chiederne un'altra. Vi posso provare che non lo capisco. Proprio quattro anni fa ho chiesto al Governo o il permesso di andarmene dall'Unione per un periodo illimitato o l'autorizzazione a lavorare nel MCHAT. Allora senza pensare a una data precisa per la partenza e influenzato dalla mia particolare condizioni di scrittura, io non ho chiesto un viaggio di due mesi. Non ho garanzie; né persone che possano garantire.

11 giugno 1934 »

« Al Comitato dei drammaturghi SSP

(risponde a una richiesta di un lavoro teatrale per il ventesimo anniversario della rivoluzione d'ottobre)

... Con grande rammarico devo rendere noto al Comitato, che ormai da più di un anno non compongo opere per i teatri drammatici a causa delle seguenti circostanze: all'inizio del 1936 i tea-

tri tolsero improvvisamente dalle scene tutta la mia produzione drammatica degli ultimi anni.

Il Teatro d'Arte di Mosca ha tolto, dopo alcune rappresentazioni, la mia opera « Molière », il Teatro della Satira di Mosca, dopo la prova generale, ha tolto la mia commedia « Ivan Vasilevič », il Teatro Vachtangov ha interrotto il lavoro appena cominciato sul mio « Aleksandr Puškin ».

Mentre i miei drammi di vario genere venivano ritirati, apparvero sulla stampa articoli tali da farmi capire con indiscutibile chiarezza che la composizione di ulteriori opere e la loro rappresentazione nei teatri drammatici sarebbe stata completamente inutile.

Sono stato costretto a passare ad un altro genere di lavoro e a diventare scrittore di libretti d'opera ».

« a A. N. Poskrebyšev (1^a)

Mosca, 4 febbraio, 1938

(Bulgàkov è affetto da ipertensione ed è quasi cieco, è provato da terribili sofferenze fisiche, i medici non nascondono che i suoi giorni sono contati. La speranza di salvarsi potrebbe scuoterlo e ridargli la « voglia di vivere ». Ecco il seguito della lettera.)

Bulgàkov spesso diceva come si sentisse riconoscente a Iosif Vissarionovič per la straordinaria delicatezza nei suoi confronti e per il suo appoggio, con cordiale gratitudine spesso ricordava la conversazione telefonica avuta con Iosif Vissarionovič dieci anni fa, conversazione che allora gli aveva dato nuove energie.

Vedendolo morire, noi, amici di Bulgàkov, non possiamo non raccontarVi Aleksandre Nikolaevič, la sua situazione, nella speranza, che Voi troviate il modo di comunicarla a Iosif Vissarionovič.

V. Kacalov, A. Tarasova, N. Chmelev (2^a) »

(Le lettere a V.V. Versacev ed a P.S. Popov scoprono un Bulgakov più familiare, ci rivelano le sofferenze subite nelle alterne vicende del suo destino, le impressioni che più si rispecchiarono nelle opere.)

2 luglio 1933-175

Dalle lettere a V. V. Verešev: (17)

« ... Ho passato due notti sul Vostro Gogol' (18) Dio! Che figura! Che personalità! In me si è insediato un demone. Già a Leningrado e ora qui, soffocando nele mie stanzette, ho cominciato di nuovo a imbrattare, pagina su pagina, quel mio romanzo distrutto tre anni fa (19). Perché? Non lo so. Trastullo me stesso! Cada pure nel Lete! Dopo tutto, probabilmente, lo abbandonerò presto. »

17 ottobre 1933

« Succede sempre così: quando il mio fardello letterario comincia a pesare troppo, ne do una parte a Elena Sergeevna. Ma le spalle delle donne si possono caricare fino a un certo punto. Allora mi rivolgo a Voi. Da tempo non ero così agitato come adesso. Insomma. All'alba comincio a guardare il soffitto e sbatto gli occhi fino a quando dietro la finestra non inizia la vita — un berretto, un fazzoletto, un fazzoletto, un berretto. Uffa che noia!

Di che si tratta? E' per via dell'appartamento. Tutto è cominciato da lì. Dunque al tramonto della vita io mi trovo su una superficie alitra.

Questo appartamento è stato affittato e l'alito non è ancora pronto.

Un'acida fisionomia penetra in casa di tanto in tanto e dice: « L'appartamento è mio ». Mi consiglia di andare in albergo e altre banalità. Mi sono proprio stufato. Se seguita così una stupidaggine assumerà per me misure spropositate e non riuscirò a pensare al lavoro.

Mi sono disegnato il quadro dello sfratto, del tribunale, del trasloco e meraviglie simili. »

25 aprile 1934 Mosca

(Sulla decisione di andare all'estero due mesi)

« Non adducere come pretesto la malattia ». Bene, non lo farò. Posso, devo portare come scusa una cosa sola: devo ed ho il diritto di vedere la luce almeno per un po'. Lo chiedo a me stesso, interrogo mia moglie: ho questo diritto? Risponde: sì, ...

Uno mi ha detto, rivolgetevi a Nemirovitch. No, non mi ri-

volgerò né a Nemiròvič, né a Stanislávskij. Non si muoverebbero. Che si rivolga a loro Anton Čechov!

E' ora, è ora di partire Vikenij Vikentevič! Ma è attano — ormai è il tramonto!»

Mosca, 26 agosto 1935

«... Mi hanno rifiutato il viaggio all'estero (voi sicuramente batterete le mani per la meraviglia) ed io sono finito sulla Kljazma invece che sulla Senna. Ma che importa, anche questo è un frame»

Mosca, 4 aprile 1937

«... Sono stanco e medito. I miei ultimi tentativi di comporre per il teatro drammatico sono stati semplicemente denchi-sciotteschi. Non ci proverò più, non combatterò più sul fronte del teatro drammatico, troppa è l'esperienza, troppo ho provato...»

Dalle lettere a P. S. Popov (1)

Mosca, 26 ottobre 1931

«... Dio santo, come è inutile la mia presenza nei comitati. Spero soltanto sia chiaro che il mio unico pensiero sono le scene e mi lascino andare tranquillo, in pace con il mio corpo malato!»

19 marzo 1932

Capitolo I — Un colpo di coltello finlandese

«... Sembra che il dramma non sia stato tolto dagli organi governativi.

Un personaggio del tutto inaspettato ha distrutto Molière! (2)

Molière è stato ucciso da un semplice cittadino, privo di responsabilità, non legato alla politica, semplice e modesto, considerato assolutamente apolitico. E' questi un drammaturgo di professione. Apparso in teatro si è spaventato a tal punto da farsi cadere di mano il dramma. Inizialmente, quando mi comunicarono la sua comparsa, mi misi a ridere. Ma ben presto smisi di ridere. Ahimè, non ci sono dubbi. Lo dicono varie persone.

Di che si tratta?

Ecco cos'è: sulla Fontanka, in pieno giorno, mi hanno colpito alle spalle con un coltello finlandese davanti ad un pubblico silenzioso. Il teatro giurà che ha gridato: « guardiel », ma nessuno è corso in mio aiuto. Non oso dubitare che abbia gridato, ma ha gridato piano, avrebbe dovuto gridare fino a Mosca col telegrafo, almeno al Commissariato della Pubblica Istruzione.

Ora su di me si sono chinate due o tre persone compassionevoli. Guardano, un cittadino nuota nel suo sangue. Dicono: « grida! ». Gridare, giacendo, lo considero scomodo. Questa non è una azione drammatica.

Una domanda: Pavel Sergeevič, forse nei giornali di Leningrado si è vista una traccia di questo fatto?

Un indizio: una certa caricatura, probabilmente un trafiletto. Fattemelo sapere? Perché? Io stesso non lo so. Forse, semplicemente per l'amara soddisfazione di guardare ancora una volta in viso colui che è stato trafitto.

Quando cento anni fa uccisero il massimo esponente del nostro ordine degli scrittori, sul suo corpo trovarono una profonda ferita di pistola.

Quando dopo cento anni spoglieranno uno dei posteri, prima di spedirlo per un lungo viaggio, troveranno alcune cicatrici di coltello finlandese. E tutte sulla schiena. Le armi cambiano!

Continuerò un'altra volta se non avete nulla in contrario. Il tempo è fosco nella mia anima.

Vostro M. Bulgakov.

Mosca, 24 maggio 1932

« Caro Pavel Sergeevič,

dunque, ecco i miei appunti. Credo sia meglio che dopo averli letti, Voi li gettiate nel fuoco. Già da tempo la stufa è diventata la mia relazione preferita.

Mi piace perché senza scattare niente, inghiottito con lo stesso piacere e la ricevo della lavandaia e inizi di lettere e perfino, oh vergogna, vergogna, versi. Dall'infanzia io non posso sopportare i versi (non parlo di Pushkin, quelli non sono versi!) e se ne ho composti, erano esclusivamente satirici, con grande sdegno della zia e dolore di mia madre che sognava una cosa sola: che i suoi figli diventassero ingegneri dei trasporti e delle comunicazioni. Non so se defunta lo sappia che il più piccolo è diventato solista di balalaika

in Francia, il secondo uno studioso di batteriologia pure in Francia, mentre il maggiore non ha voluto diventare nessuno.

Io credo che lo sappia ed a volte quando nei miei amati sogni vedo l'abatjour, i tasti del pianoforte, il Fantà e lei (ecco è già la terza volta che mi appare in sogno negli ultimi giorni. Perché mi tormenta?), mi viene voglia di dire: « venite con me al Teatro d'Arte, Vi mostrerò un dramma. Questo è tutto quello che vi posso mostrare. Pace, mamma? »

Il dramma (*I giorni dei Turbin*) è apparso il 18 febbraio. Dalla Tverskaja fino al Teatro sagome umane stavano in piedi borbottando meccanicamente « non vi avanza per caso un biglietto? ». Questo accadeva anche dalla parte della Dmitrovka.

Io non ero in sala. Stavo dietro le quinte e gli attori si agitavano a tal punto che mi contagiavano. Cominciai a spostarmi da un posto all'altro, mi si piegavano le braccia e le gambe.

Da tutte le parti campanelli, ora la luce batte sui soffitti, ora improvvisamente, come nelle miniere, sopraggiunge l'oscurità, si accendono i fanalini degli aiutanti e sembra che lo spettacolo vada a una velocità da far girare la testa. Gli uomini di Petljura avevano appena finito la loro triste canzone, quando si apre uno squarcio di luce e nel buio vedo Toporkov che è scappato via e prende fiato sulla scala di legno... Sta, ombra dell'anno '18, estenuato dalla corsa, sulle scale del ginnasio e con le mani stanche si slaccia il colletto del cappotto.

Poi all'improvviso l'ombra si rianima, nasconde il colbacco, tira fuori il revolver e di nuovo scompare nel ginnasio (Toporkov recita un Myslaevskij di primo ordine). Gli attori si agitavano a tal punto che impallidivano sotto il trucco, il loro corpo si annullava, mentre gli occhi erano tormentati, convulsi, pieni di interrogativi. Quando, eccitati al massimo, gli uomini di Petljura inseguivano Nikolka, un aiutante sparò con il revolver vicino al mio orecchio e in un attimo tornai in me. Intorno si fece il vuoto, apparve il pianoforte ed un ragazzo con voce di baritono cominciò a cantare un epitalamo.

In quel momento una bellissima donna arrivò come messaggero. Negli ultimi tempi in me si è sviluppata al massimo una facoltà che mi rende difficile vivere: la facoltà di sapere in anticipo che cosa vuole la persona che mi si avvicina. Evidentemente 179

i tessuti nervosi si sono completamente logorati ed i rapporti col mio cane mi hanno insegnato a stare sempre in guardia.

In una parola, so quello che mi diranno e peggio ancora so che non mi diranno niente di nuovo. Non ci sarà niente di inaspettato, tutto è noto. Ho guardato sulo la bocca tesa nel sorriso e ho capito che mi avrebbe chiesto di non uscire.

Il messaggero disse che Kappa-Esse ⁽¹⁾ aveva telefonato e voleva sapere come stavo e come mi sentivo.

Lo pregai di ringraziare « sto bene, mi trovo dietro le quinte e non uscirò agli applausi ».

Oh, come era raggiante il messaggero! E disse: « Kappa-Esse crede che questa sia una decisione saggia ».

Non c'è una particolare saggezza in questa decisione. E' una decisione molto semplice. Io non voglio né ammiratori, né applausi, in generale non voglio più niente se non essere lasciato in pace, grazie a Cristo, per potermi fare dei bagni caldi e non pensare ogni giorno a quello che farò del mio cane, quando a giugno scadrà il contratto dell'appartamento.

Non voglio niente di decisivo in genere. Hanno tirato il sipario venti volte. Poi gli attori e i coscenitori mi hanno tormentato di domande.

Perché non ero uscito? Che razza di provocazione era? Succede così: se esci è una provocazione, se non esci è ugualmente una provocazione.

Non so come fare.

Alla prossima lettera.

Vostro M.

saluti ad Anna Il'irina! »

13 aprile 1933

« Caro Pavel!

Ebbene sono cominciati per me i giorni mollietiani. Si sono aperti con la recensione di T. ⁽²⁾ Vi sono contenute, caro Patja, una quantità di cose piacevoli. Il narratore che racconta la biografia è stato definito un giovane sfacciato, che crede nella stregoneria e nella diavoletta, possiede facoltà occulte, ama le storie d'alcova, si serve di fonti dubbie e quello che è peggio è incline allo spirito monarchico.

Ma questo è poco. Nella mia opera, secondo T., « traspaiono 180 abbastanza chiaramente accenni sulla nostra realtà sovietica »!

... Ci ho pensato su e sono arrivato alla conclusione che è meglio non accettare il combattimento. Ho digrignato i denti solo per la forma della recensione, ma non ho morso.

In sostanza ho fatto così: Ti scrivo che, invece del mio narratore, è necessario che io metta « un serio storico sovietico ». Io ho fatto sapere che non sono uno storico e mi sono rifiutato di rielaborare il libro. »

28 aprile 1934, Mosca

« Caro Pavel! Ho presentato domanda per un viaggio all'estero nel periodo agosto-settembre.

Da molto tempo sogno l'onda del Mediterraneo, i musei parigini, un'albergo tranquillo, nessun conoscente, la fontana di Molière e, a farla breve, la possibilità di vedere tutto questo. Da tempo conversando con Ljuba dico: che viaggio sarei in grado di descrivere! E mi è tornata alla mente l'indimenticabile fregata Pallade e come Grigorovic si precipitò a Parigi ottanta anni fa! Ah se si potesse realizzare! Allora sarei già pronto per un nuovo capitolo, il più interessante.



Eppure ho visto un letterato che sembrava fosse stato all'estero. In testa aveva un berretto con una piccola coda. Non ha portato niente oltre il codino! Sembrava avesse dormito per due mesi e poi avesse comprato il berretto e fosse ritornato. Nè righe, nè frasi, nè pensieri!

Oh, indimenticabile Goncarov! Dove sei!

Ah che lettere, Pavel, ti scriverò! Ah, arrivando in autunno ti abbraccerò, ma non mi comprerò la piccola coda, nè i pantaloni corti fino alle ginocchia, nè le calze a scacchi... »

(Dalla lettera del 5 ottobre 1936)

« Oggi è festa per me. Esattamente 10 anni fa ha avuto luogo la prima dei « Turbin... » Siedo accanto al calamaio e aspetto che si apra la porta e appaia una delegazione di Stanislavskij e Nemirovič con una lettera dedicatoria e doni preziosi. Nella lettera saranno elencati tutti i miei drammi mutilati o distrutti e allegata la lista di tutte le gioie che essi, Stanislavskij e Nemirovič, mi hanno procurato in 10 anni di permanenza al Teatro d'arte. Il dono più prezioso sarà una grande pentola di metallo nobile (per esempio di rame), pieno di quello stesso sangue che essi mi hanno succhiato per 10 anni. »

Dalla lettera del 24 marzo 1937

« Alcune persone « che mi vogliono bene » hanno scelto un modo abbastanza strano per consolarmi. Varie volte ho sentito le loro voci mellifue e sgradevoli: « non fa niente, dopo la vostra morte tutto sarà stampato! »

Gli sono molto grato, naturalmente. »

M. Bulgakov — a A. Gdešinskij (*)

28 dicembre 1939 (dopo il ritorno dal sanatorio)

« ... Se ti devo parlare sinceramente e in segreto, mi divora il pensiero che sono tornato per morire.

Questo non mi sta bene per un motivo: è banale, seccante ed è un tormento.

Come è noto, c'è un solo modo decoroso di morire: un colpo d'arma da fuoco, ma purtroppo non ne ho la possibilità. Con tutto il cuore ti auguro di stare bene, di vedere il sole, udire il mare e ascoltare la musica. »



Notte.

(¹) Tutti i cognomi, eccetto quello di Gorkij, sono scritti senza iniziali. Questo conferma l'ipotesi, che si tratti di una brutta copia.

(²) Moskovskij Chudožestvennyj Teatr - Teatro d'Arte di Mosca.

(³) Gosudarstvennoe Politsijskoe Upravlenie - Direzione politica statale (la polizia segreta degli anni della rivoluzione).

(⁴) Primo titolo di «Cuore di cane».

(⁵) Il giornale «Rossija» fondato nel 1922 da I.G. Lerner.

(⁶) La Grande Enciclopedia Sovietica (vol. 3, 1927) erroneamente afferma che Bulgakov visse all'estero dal 1921 al 1923. L'Enciclopedia letteraria (vol. I, 1930) scrive che Bulgakov è «un nemico della realtà sovietica» e «un emigrante nello spirito».

(⁷) «I giorni del Turbin» apparve in una traduzione tedesca: *Die Tage der Geschwister Turbin* - Die Weisse Garde-Berlin, Charlottenburg, 1927.

(⁸) *Belaja Ovardija* (Dni Turbinyč), Riga, 1927.

(⁹) La seconda moglie di Bulgakov: Ljubov' Evgen'evna Belozerskoja.

(¹⁰) Il decimo anno di attività letteraria - La carriera letteraria di Bulgakov iniziò «una notte del 1919, in un sordo autunno», «Autobiografia» nel libro «Sovetskije Pisateli» vol. III, Mosca, 1966, n. 85.

(¹¹) Central'nyj Ispolnitel'nyj Komitet - Comitato Esecutivo Centrale.

(¹²) Teatr Rabočej Molodeži - Teatro della gioventù lavoratrice.

(¹³) Questo incontro non avvenne mai, ma la fervida fantasia di Bulgakov creava racconti in proposito, cfr. K. Paustovskij «Povest' o žizni», Moskva, 1968, pp. 560-562. Paustovskij ci mostra con quale ironia Bulgakov trattava queste missive a Stalin: «Pare che Bulgakov scriva ogni giorno lunghe lettere sognanti a Stalin e si firmi: Tarzan».

(¹⁴) La terza moglie di Bulgakov: Elena Sergeevna. Il figlio non è di Bulgakov, ma del primo marito di Elena Sergeevna. Bulgakov non ebbe figli, il diminutivo Ljuša (pg. 16) si riferisce a lei.

(¹⁵) Capo della segreteria personale di Stalin.

(¹⁶) Artisti del Teatro d'Arte di Mosca.

(¹⁷) V.V. Veresëev, «Gogol' v žizni», Leningrad, 1933.

[¹⁴] Il maestro e Margherita

[¹⁵] P.S. Popov filosofo, professore di psicologia all'Università di Mosca, fu uno dei primi ammiratori di Bulgakov.

[¹⁶] Si tratta del drammaturgo V. Visnevskij, ma rimangono un enigma le circostanze in cui il drammaturgo « uccise Molière ».

[¹⁷] K.S. Stanislavskij.

[¹⁸] A.N. Tichonov, redattore della « Vita degli uomini illustri » a cui Bulgakov diede il manoscritto della biografia di Molière.

[¹⁹] Amico di gioventù di Bulgakov a Kiev.



Lo « exo » Bulgakov esplose dieci anni fa con la pubblicazione de « Il Maestro e Margherita » sulla rivista « Novyj Mir » (Mondo nuovo) e sua immediata conseguenza fu il fiorire di una copiosissima letteratura critica dedicata all'opera di Bulgakov e, in particolare, al suo capolavoro, ma mentre la produzione artistica è stata analizzata e studiata pressoché in ogni suo aspetto, sull'autore rimangono ancora fitte zone d'ombra. Infatti di Michail

184 Afanas'evic Bulgakov non si sa molto: eccetto i dati biografici

essenziali, ormai acquisiti da tempo, poco si sa dell'uomo Bulgàkov. A causa dell'isolamento in cui egli visse gli anni della creazione artistica, le testimonianze di amici, parenti e letterati che possano illuminarci sul Bulgàkov privato, intimo, sono scarse e frammentarie. Quest'estrema povertà di notizie trova una parziale giustificazione nel clima politico e sociale dell'Unione Sovietica degli anni '30 quando poteva costituire un pericoloso azzardo frequentare un uomo che, come Bulgàkov, veniva considerato un cascame del filisteismo, un sabotatore della Rivoluzione e, quindi, un nemico. E' già sorprendente che un letterato così lontano dalla linea ufficiale della letteratura e così velenosamente critico delle piccole e grandi miserie del regime non sia scomparso nel tragico gorgo delle epurazioni staliniane, come toccò invece a Mandel'stam, a Babel', a Pilnjak e a altri artisti. Forse il « miracolo » si può spiegare solo con lo strano rapporto di stima e, in alcuni momenti, di simpatia che venne a crearsi tra Bulgàkov e Iosif Vissarionovič Stalin, suo fervido ammiratore.

Le lettere che vi presentiamo, apparse sulla rivista della comunità russa degli Stati Uniti « Novyj Žurnal » (La Nuova Rivista), sono frutto di una ricerca condotta dalla studiosa Lesley Milne nell'archivio di Michail Bulgàkov. L'epistolario copre un arco di tempo che va dal 1929 al 1939, il periodo più drammatico della vita dello scrittore. Nel '29 la campagna di stampa scatenata contro di lui aveva ormai sortito i suoi effetti: dopo accese polemiche era stata definitivamente vietata la rappresentazione dei lavori teatrali bulgakoviani « L'isola porpora », « La corsa », « L'appartamento di Zoja » e « I giorni dei Tutbin ». Bulgàkov, accusato di essere un controrivoluzionario, un « emigrante interno » era da tempo esposto agli anatemi di una pleiade di critici del regime più accaniti nei suoi confronti delle stesse massime autorità politiche. Gli anni che seguirono videro Bulgàkov diviso tra due lavori: quello di regista, consulente teatrale e librettista e quello, condotto in gelosa solitudine, di letterato. Non che Bulgàkov si dedicatesse in segreto alla composizione delle sue opere o ne nascondesse l'esistenza. Egli non rinunciò ai tentativi di far pubblicare e rappresentare almeno quei lavori che, a suo parere, non avrebbero dovuto provocare l'intervento della censura, ma senza esito perché della commedia « Adamo e Eva » fu vietata sia la pubblicazione sia la rappre- 185

sentazione, il lavoro su « Aleksandr Puškin » fu interrotto durante la fase di allestimento e quello su « Ivan Vasil'evič » alla prova generale. Infine nel '36 dopo sole sette repliche e nonostante il grande successo di pubblico fu tolto dal cartellone il dramma « Molière ».

Sulla vita che Bulgakov condusse in questi anni non si hanno notizie esaurienti: infatti intorno a lui si era creato il vuoto ed egli viveva in un isolamento quasi completo; nemmeno agli esordi Bulgakov si era inserito nell'ambiente letterario e negli ultimi anni gli restò accanto solo qualche amico fedele. La letteratura ufficiale l'aveva emarginato da tempo: non era stato invitato al Primo Congresso degli scrittori che si era tenuto nel 1934 e nel '36 nessun lavoro teatrale di Bulgakov rimaneva più sulle scene. Così il suo nome, già da qualche anno cancellato dalla vita letteraria del paese, scomparve anche dal repertorio teatrale.

La penuria delle notizie sul suo conto investe anche la sua vita familiare: delle prime due mogli non si sa quasi nulla e solo dopo il terzo matrimonio con Elena Sergeevna Silovskaja si hanno informazioni più continue e precise. Si potrebbe quasi affermare che gli elementi autobiografici presenti nelle sue opere ci rivelino Bulgakov meglio delle poche e avaro testimonianze degli amici. Emblematica, a questo riguardo, è l'incertezza sulla data esatta della morte avvenuta nel 1940 a soli 49 anni dopo una dolorosa e penosa infermità dovuta a sclerosi a placche. La stampa sovietica e la stessa « Literaturnaja Gazeta » passarono sotto totale silenzio l'avvenimento della sua morte e questo fece sì che per alcuni anni si avessero versioni diverse sulla sua data.

L'epistolario ci rivela un aspetto della personalità bulgakoviana in parte inatteso: Bulgakov sul punto di cedere alla disperazione rimane saldamente e talvolta pateticamente aggrappato al filo che lo lega a Stalin. Può anche sorprenderci constatare quanto Bulgakov fosse orgoglioso di essere stato in rapporti personali con Stalin e come non perdesse occasione per ricordarlo, anche se è comprensibile come la protezione di un tale uomo politico nel clima di linciaggio morale che si era formato attorno a lui costituisse l'unica ancora di salvezza e alimentasse la speranza di un altro, decisivo intervento dell'onnipotente statista nella sua vita.

La prima volta, come è noto, Stalin intervenne in favore di Bulgakov dopo la lettera che lo scrittore aveva inviato nel '30 al governo dell'URSS. Nella lettera Bulgakov, esasperato dalla violenza degli attacchi della critica e nell'impossibilità di continuare a scrivere e a pubblicare, chiedeva di poter lasciare il paese oppure di lavorare in teatro o come regista o almeno come attore, ma che comunque si prendesse nei suoi confronti una decisione. Seguì una telefonata di Stalin dopodiché Bulgakov fu assunto dal Teatro d'Arte di Mosca (MCHAT) in qualità di regista. Anche in seguito Stalin continuò a interessarsi a Bulgakov: nel '32 fece personalmente revocare il divieto di rappresentazione per « I giorni del Turbino », il lavoro bulgakoviano che apprezzava maggiormente e a cui assistette, secondo alcune testimonianze, quindici volte.

Nelle lettere che Bulgakov scrisse alle autorità l'episodio dell'aiuto staliniano è usato come il talismano che avrebbe dovuto far superare all'artista le difficoltà burocratiche per l'autorizzazione al sognato viaggio in Europa. Questo desiderio struggente e ostinato ricorda l'appassionato « A Mosca! A Mosca! » de « Le tre sorelle » di Cechov dove Mosca diventa, come Parigi per Bulgakov, aspirazione metafisica.

Alle lettere indirizzate a uomini di governo, che possono apparire monotone per la continua, insistente richiesta di un soggiorno all'estero, seguono lettere indirizzate a amici, meno ufficiali e perciò più spontanee e intime. L'immagine che i due gruppi di lettere compongono è fondamentalmente la stessa: ne emerge la figura di un uomo profondamente provato dalle drammatiche esperienze della sua carriera letteraria, dagli annosi assalti di una critica incredibilmente ottusa e agguerrita, un uomo stanco e logorato anche nella resistenza nervosa ma che, a onta delle persecuzioni della critica, riesce ugualmente a scrivere e, con questo, a sopravvivere.

Queste lettere sono preziose anche perché vi compaiono alcuni motivi essenziali e caratteristici dell'opera bulgakoviana, ad esempio, la frequente irruzione dell'elemento satirico nel tessuto narrativo, talvolta a dispetto delle stesse intenzioni dell'autore. L'involontarietà della satira accomuna Bulgakov a Gogol' che fu uno dei modelli letterari più amati e citati nelle sue pagine. L'amore per il « Faust », altro *leit motiv* della sua

opere e della sua vita, lo riporta invece agli anni della gioventù, a Kiev, ed è intrecciato al ricordo della madre e del tranquillo salotto della casa paterna con l'abat-jour e il pianoforte con lo sportello aperto. A distanza di vent'anni, in casa Bulgakov non campeggia più il pianoforte, spazzato via dal turbine rivoluzionario insieme al mondo ovattato e vecchio stile della borghesia prerivoluzionaria, ma una stufa ingorda e vorace che ha fagocitato allegramente tutto quello che Bulgakov le ha dato in pasto: ricevute, lettere, versi, abbozzi di opere e anche il primo nucleo de « Il Maestro e Margherita ».

Il ricordo di questa stufa vampiresca ritorna anche nel capolavoro bulgakoviano nel passo in cui il Maestro, arrendendosi alla disperazione e al silenzio artistico, rinuncia alla letteratura e getta il suo manoscritto nella stufa. Ma poiché « i manoscritti non bruciano » come dice Satana-Woland al Maestro, la stufa ci restituisce magicamente intatti e il manoscritto del Maestro e quelli di Bulgakov.

Rita Giuliani



Un saggio di
NARRATURA

di Gino GEROLA

IL VESPAIO

Una anticipazione dell'autore di « La MANDRA »

Gino Gerola è uno di quelli di « Quartiere », la bella rivista tua e di Zugarini, Cremonesi, Tosi, Monacalchi etc. di cui, a pochi anni dalla degnata morte, ci si comincia già a ricordare per le tesi di laurea: '38 - '68, dieci anni che non scuotessero il mondo suo... E ha appena pubblicato presso le nuove Edizioni Enrico Vallecchi « La mandra », un romanzo a cui lavorava da tanto, in quel suo silenzio testardo.

Gerola è un tipo strano, lo si dice subito di lui, anche quando viene al Sindacato Scrivitori e positivamente criticare il suo sindacato (il nostro). Studente contadino di Terragnolo (Verona), studioso di Campana, professore fiorentino ormai, con alle spalle una quantità di saggi e testi (Dino Campana, La Valle etc.) e premi che non ha citato neppure nella terza di copertina, il « titolo » questo è Gino. Il titolo sta scrivendo « vespaio », una storia di storie, una discussione di discussioni (ha girato parti di letteratura, tanti piccoli (o grandi) Boulevard e Pecuchet del nostro tempo in cui « Boulevard e Pecuchet non li riconosceresti più, forse. Nato come un saggio sulla letteratura, Gerola si è accorto che quel linguaggio non avrebbe sopportato il peso di un più vivo esame critico dei problemi » allora, dopo una serie di riscritture e ritorsioni e redazioni, gli si è metamorfosato in narrazione. Noi, ne pubblichiamo un capitolo il resto che è preceduto da un pezzo di letteratura « alta e difficile ». Che dopo a un professore-contadino fiorentino, alla sua orgogliosa umiltà critica, alla sua ferrea coscienza letteraria? Niente: si pubblica l'anticipo del capitolo e ora, ci perzerà il lettore, corrisposto alla « riproduzione allargata di capitale scrittore geroliano ».

Da « IL VESPAIO » PARTE TERZA

La pigrizia, delle volte, è anche una brutta bestia, perché lasci correre via davanti a te le occasioni, che poi si inseguono 189

i pentimenti a non finire: ah, se avessi afferrato quello e quell'altro.

Un po' come tre giorni fa, Claudio appena entra in ufficio, gli leggi negli occhi e nelle mani che non ne può più dalla voglia di raccontarti il lavoro che ha visto, in un teatrino di periferia (avanguardia, ma di livello da far pensare che siamo entrati davvero in un'epoca nuova), neanche fosse stato ricevuto dal presidente della repubblica in udienza privata.

E io? beh, come non farsi cuocere, dentro, dalla rabbia? ma guarda un po', potevi esserci anche tu e portar via forse qualcosa di diverso dal solito: un modo di esprimersi, di mettere insieme un'opera, di vedere il mondo, chissà. E invece. Ormai è fatta, è chiuso. O c'è ancora la rabbia della rabbia? Va a capire a che profondità trovi il sodo, dentro di te. O il sodo non esiste affatto?

Aldo comunque non è per niente d'accordo.

— Sono cose già sperimentate nel primo novecento. Può essere un buon testo, a quanto ne ho sentito dire, ma non scuote nessuna America. —

Fero, io gli pesterei un callo, in questi momenti, con quella tua aria da professore padreterno.

I primi clienti, al balcone, comunque, si guardano con gli occhi che cominciano a spruzzare impazienza e il discorso affoga nei gorgi delle carte.

A tipensatci bene, in ogni modo, trovarsi a teatro, là in mezzo a gente magari incravattata, piena di sapienza e di informazioni da leccarsi le dita, mi mette sempre fuori posto, peggio che se capissi in un salotto col vestito a strani. Pace quindi e accantoniamo l'incidente.

Adesso invece, vorrei andare al cine, sereno passa un'altra settimana, il film sparisce e tu resti con una mezza voglia, che poi devi scavallare una serata intera per raggiungerlo, appena torna per l'ultima visione, nella periferia più lontana.

Proprio quando dal portone esco sotto i portici, Marco è lì a tirarmi per la manica della giacca e è tutto allacciato con la sua ragazza: viso lungo, capelli neri, blugins e due occhi da conquistare un esercito. Cosa vuoi che io faccia da consigliere (orbo e illuso di padre) a un giovanotto che ha il braccio intorno al collo della vita e è sicuro dei passi che fa e se batte

qualche testata, beh, deve batterla per diventare più matura.
Viene proprio in cerca di me.

— Ho avuto dei biglietti per caso nel pomeriggio, alla casa del popolo di via Rosselli, c'è Dario Fo, con alcune delle sue pantomime, una cannonata, pare. Se vuoi venire, ho la macchina qui a due passi, ci si arriva in un amen. —

La sala naturalmente è strapiena e ci stai peggio di un'aringa, ma questo non ha importanza. Lo spettacolo è sul serio un'esplosione e intravedo, seduta in una poltroncina di mezzo, anche la Paola: sarà venuta da due ore, a prendersi un posto così e io certo non posso volare fin da lei, sedermi e mettermela sulle ginocchia, che poi figurati se ci starebbe.

Il più bello comunque è che adesso quel *Mistero buffo* ce l'ho qui in mano, in un libretto che le scene posso leggerle e risentirle frase per frase, parola per parola.

A dirla tutta, in qualche momento mi è difficile seguire lo scritto con attenzione: qui nel bar, un locale grande, pieno di tavolini, di sedie e di gente, si alzano grida da non capirci più niente e allora, per forza, devi sentire quello che dicono le beghe dei giocatori di tresette.

Certo, non è il posto più adatto per sorbarsi un libro come si deve, ma io non pretendo di leggere secondo le regole.

Qui, tra l'altro, va beh, mi mandano anche al diavolo, ma delle volte mi capita che posso imbastire una lettura con qualcuno che di solito maneggia macchine o mattoni, non parole. E allora la discussione si accende. E dai loro discorsi tocchi con mano che le tue manie letterarie rischiano di farti finire da solo su un'altra lena a ascoltare i morti e a parlare alle fiamme della sera. E ti viene l'angoscia di avere sbagliato tutto e che la tua vita frani in una voragine.

Per fortuna, il capobanda del circolo, sempre indaffarato dietro il banco e da un angolo all'altro della sala, è un mio amico da sempre, che quando ha un attimo di respiro, viene qui e facciamo delle chiacchierate da dio, coi piedi per terra e la testa all'altezza giusta per vedere il mondo dalla parte nostra, non da quella che vorrebbero mostrarci i ciarlatani.

Non è però soltanto la babilonia del locale, c'è anche il vecchio Tino, che si è seduto qui davanti, mi guarda tra le rughe, ridendo sotto i baffetti pepe e sale e la pelle che si rag- 191

grinza e si distende sul cranio, neanche parlasse con la testa.

— Ma cosa vuoi cavarti gli occhi sui libri. Non ti servirà a niente, solo a dare ragione agli istruiti e alle loro ruffianerie. Blazzali via e pensa un poco alle cose che ti rovinano addosso giorno per giorno. —

— Ma cosa dice tu — e Paolo, un operaio della fabbrica di sei, resta in piedi dritto di me, alto, con la faccia a basettoni e occhi da falco, piegato in avanti — Bisognerebbe invece leggere a più non posso: giornali, libri e quello che capita, sapere cosa succede e cosa pensano, perché soltanto in questo modo uno si può coltivare la sua idea. Come ve le fate voi le vostre? Al massimo osservando le quattro case e strade dove vivete e appunto ne viene fuori un'occhiata di qui a lì, che non fa capire un bel tubo. —

— Io direi che ti vuole l'uno e l'altro, i libri e la vita — e mi pare subito che le mie parole siano di un'altra parrocchia. Loro ascoltano comunque — Se non fa esperienza sulla tua pelle o qualcuno non ti mette sull'attenti, come fai a conoscere e a distinguere tra tutto quello che, anche oggi, ti offrono come fosse una verità di razza e invece sono appunto delle trappole? — La gente va e viene, chiacchiera, urla, intasa di fumo il soffitto. Io apro il libretto che ho davanti e guardo Paolo — Giusto, senti per esempio, questo pezzo. Sono commedie di tanti secoli fa e raccontano, quasi sempre, storie del vangelo come se le può immaginare la gente, quando non siano accecati dalle paure. Che qui Gesucristo è uno che passa per la strada o al massimo una specie di mago, buono a fare qualche miracolo, per rendersi bello e mettersi in mostra. La Madonna poi, è una povera crista, tutta casa e figliolo, che soffre le pene dell'inferno, come qualunque altra madre, a vedere « *el so fiol de le* » condannato e straziato e morto. Insomma niente di straordinario. Solo che intanto che parlano di queste storie, ci mescolano la rabbia che hanno dentro, per le prepotenze dei padroni, di « *tutti quei che fa el mercat in gora... lader, bulox, impurtor... e furbacioni* », come si sfoga il fatto ne *La crocefissione*. Questo Matteo fa di tutto per salvare Cristo dalla croce e dalla morte. Ma Cristo non vuole. Sentite che bel discorso gli fa:

« *At voeret propi morir su ste trave?.. si...? Par el salvament di omem... O questa o l'e da no creidarghe... e po a i*

disen che ol mato a son mi... ma ti am bati da mila pertighe a vantagio... caru el me fol Gerù. E mi che a sont stait a scanam a ziozar a e carie tuta la note par doe averge sta gran bela sodisfazion. Ma sacragnon... si at set el fol de Deu no? Mi al cognosì ben jam la corezzion ti a xaro. Ben donca d'ol mument che ti è Deo t'ol saverest ben al resultat che ol guarà daspò sto to sacrifici de crepare incruet... Mi non son deo e nemanco profeta... ma m'la contad la smortina stanote... to fra i lagrem me ol gnirà a furiù »

Che stiano sul serio a sentire? Si sono fatte vicine le scarpe di qualche altro, da come posso vedere con la coda dell'occhio. Alzandola su un momento, vedo una mano che sventola in aria per chiamare qualcuno. Come al baraccone della fiera? Le voci là in fondo continuano a gridare.

« In prima at fagarano gnir toto indurat... tuto d'oro... dal co fino ai pié, daspò sti cioldi de ferro i ter fagarano tuti d'urtemto, i largrem cgerano tocchetti sluzenti de diamante, ol sangu che at gots da par tutto ol scambierano come una sfilza de rubini sbarlucanti e tuto questo a ti, che t'hai sgadat a parlay d'la povertà.

De giunta sta tua croce diuinica e la picheran in da par tuto: sora i sendi, su e bandere de guerra... su e spade a copar zente me i judes videli... a copare parfin in d'ol to nome de ti... ti, che t'hai criat che a semo toni fradeli... che a non se deve malate.

Ti ghast ut un Giuda giamò? Bon, ti n'agarà tanti me furnighe de Giuda a triarte e a duxarte par impagnatà i cojoni! Dam a tra... non val la pena... »

Qualcuno prende su e va via, portando chissà cosa nella testa. Paolo mi batte su una spalla per spingermi avanti lungo le pagine bianche e nere. Mi pare di essere un imbonite su una piazza. La mia voce ha uno strano suono, a rifare quelle del cieco e dello scurpio, guariti da Gesucristo:

« CIECO — Mato, agero mi, mo ol veghi ben, a scapare del bon camino, par tegnime su quella scura... che non saveva mi sto gran premio co fusa el vèderghe? Oh bel i colori coloradi... i oci de e done... i lavri e ol xert... bei i furnighe e e moiche... e ol sole... ag podi pu che vegna note per vedeg i stele e gni a l'ostaria a descurtir ol color del vin! Deo grazia fol de

deo? STORPIO — *Oh! me mi... che 'm tocherà andar de vota a un padron a sudar sangu per magnar. Oh! mala sventura tuenduradda sporucela. dovrò 'ndarme intorna a cercarme un altro tanto che ol mè faga la grazia de storpiarme di novo i gartti...* ».

Paolo resta soprappeniero un po' e gli altri hanno gli occhi su di lui:

— Ecco, insomma, prendono la roba, la cultura come dite voi, dei padroni e la capiscono a modo loro, la fanno servire da cavallo alle loro necessità, magari inventando. Di modo che non è più dei signori, che i sottomessi devono accettarla così come la danno. E' nostra, diventata nostra? Leggine un altro pezzo vai, che tanto è ancora presto. Quello lì per esempio, *La strage degli innocenti*. Tanto, stragi e sopra tutto di innocenti, sai quante ce n'è anche adesso. —

C'è diversa gente intorno, ascolta un poco, poi rientra ai tavoli, quasi si dessero il cambio.

Tino a un certo punto si alza e disende un braccio per allontanare due e andarsene.

— Mi sa che in fondo sono tutte balle, almeno fino a che sono quegli altri a avere il mestolo in mano — e cammina verso il banco a pagare, scuotendo i quattro ciuffetti che ha ancora dalle parti, sopra le orecchie.

Gino Gerola

Versi che piacquero a

Pier Paolo Pasolini

POESIA di una INFANZIA in una CLINICA PRIVATA

di Marina CERATTO

Con la « Lettera da Zurich » (Paragone, 325, giugno 1976) Marina Ceratto traccia, attraverso la penna amplificante e surreale di una reclusa da sette anni (un tempo da fabul), le linee essenziali di un mondo poetico. Ricordi di una città bramata, di una clinica ed è con la quotidianità della malattia e della morte inarresta la spontaneità di vita, di un amore sociale in cui funerals e questioni legali sono istituzioni portanti. Attraverso un solo stile trapare e si cela una storia concreta d'esistenza si disegna un paesaggio desolato, sulla un'atmosfera sterile ma terribilmente vera. In questo componimento parso « Kai po. » i motivi si ripresentano, costanti. Da un lato gli spunti galleggianti in una luce arancina: di corridoi di coerta, di collina nebbiosa, di quinte di palazzi laceranti. Dall'altro le « scipite » si insorano anche tra le filigrane di guardi gelificati. Questi versi piacquero a Pier Paolo Pasolini: credo per

*questa porta della nespole a non farsi soffocare in un universo sadico.
La domanda è di vivere tra i vivi e, allentata la morsa del timore,
«l'incontro» apre l'apertura di un cammino.*

F. M. F.

— « MAI PIU' / NESPOLE / MA / ADESSO / RICORDA »
(Infanzia in una clinica privata)

Mai piu - Mai piu - Mai più
bolle di nostalgia
per gli oratori della mia infanzia
— taverne di sogni reumatici
— fotografie in gelatina
— memorie di parenti in posa
Nespole - Nespole - Nespole
— di sentieri umidi
— di placide giostre
— di imperatori dipinti
Albe in un mercato di biancheria stesa:
— lo stufato
— l'etere
— l'amido
— la ghiaia
Mentre il padre dà ordini differenti
per disperate operazioni
da attuarsi immediatamente
Ma - Ma - Ma
Tutti han vinto la nebbia, la sabbia degli anni
cresciuti come rampicanti in agguato nella testa
abili invasori — senza starnuti —
cuciti nella pelle
Adesso - Adesso - Adesso
Dove naviga il venditore di pailoncini
 si, si, si
E — Angelo — il Portinaio
licenziato perchè « sapeva »
E Nino — Giuseppe — Lega — i Giardinieri
coi denti di rastrello
rabbiosi per la paga smilza
E Chinota — la Portatrice d'uva
tatuata dal mosto
196 ebba di orgoglio.

E Mabrito — il Capo cuoco
se ne ride dei padroni
« se ne frega » di un tetto.
E Vittoria — la telefonista
costretta a controllare
treni di parole.
E Nalrotti — il Ginecologo
visita come un assassino
di notte — la pila
entra ed esce per le camere dei sassi.
E — Emma — la Lavandaia
con le mani di pesce
e un valiero per grembiule.
E Lisa — la Cantante
brava a sospendermi in altalena
sù, sù, sù.
E Masoero — l'Infermiera
impana di talco i moribondi azzurri.
E Savio — il Guardiano dell'obitorio
arrotonda nei gusci dei giorni
barzallette oscure
la gola profonda di vino.
E Andrea — il Confessore
capace di toccare Gesù?
Ricorda — Ricorda — Ricorda
E Blake — il mio cane
che sembra un marinaio raffreddato
mangia sardine
fin quando non lo mandano all'addestramento
perché è un lupo di razza
e deve vincere medaglie
guadare i fiumi
saltare nel cerchio di fuoco
acchiappare permici
Invece muore.

« INCONTRO »

Ti ho conosciuto attraverso
bicchieri trasparenti di un
capodanno d'uso
Abbiamo trascorso le notti
a bere il latte delle madri

a spedire bauli di memorie in
città straniera
Abbiamo riso dei nostri corpi
Abbiamo avuto orrore delle nostre
mani vicine
Siamo scappati
Siamo tornati per augurarci la
Buonanotte.
Adesso camminiamo per strade
geometriche
in attesa di notizie.

Marina Caratto

In preparazione

di teatro e
di poesia e
di narrativa

dopo le **CARTE
SEGUITE**

due numeri speciali
monografici

di cinema e
di televisione

AFFLUISCONO già testi e controtesti, saggi
e follie criticurgiche, proposte e progetti nel
COLLABORATORIO
Segreto - Scoperto

UN NARRATORE da MATERA

Rocco FONTANA

CONVEGNO D'AGGIORNAMENTO

Rocco Fontana è un giovane gallerista e animatore culturale che da Matera spazia sul Mezzogiorno e adocchia altri spazi, altri progetti d'Italia. Dalla mostra d'arte all'editoria, per esempio, il passo è breve e, dopo aver collaborato a varie «cartelle d'autore» — pittorico-letterarie — ha messo in cantiere un album sulle «Piccole infamie erotiche eretiche» aenitico-scritturali che si annuncia come una elegante e ironica operazione. Ma Rocco Fontana scrive, anche, con una sua timidezza scissoria inconfondibile persino a se stesso. E noi pubblichiamo, invece, almeno una delle sue segrete carte narrative. Perché quella decantazione del «fotografato» che è la grazia della sua riservata scrittura si riproduca, cerca fino all'estranazione più consapevole.

Non appena si levava il sole succedeva che qualcuno era a passeggiare in terrazza e guardava il mare. Alle otto dovevano essere nella hall ma loro già alle cinque s'agitavano fantasmi, messo il cappello nero, a soppesare la fortuna che gli era capitata, prescelti dalla Confederazione al posto d'altri. E guardando il mare certamente gli capitava di pensare, chi fosse ghiotto, a quanti e quanti pesci doveva contenere, tutti appetitosi e in carne. Per non dire ostriche e altri frutti (ma ingenuo era quest'ultimo pensiero che in quel posto nessuno poteva dire d'aver visto non dico una cozza ma almeno una tellina). Chi, poi, avesse un'anima alquanto fantasiosa, alle navi biancocodine volava, che solcavano l'acqua e andavano nelle Americhe «senza guai» (e anche qui tocca deluderli che da M. mai alcuna nave 199

era partita bensì santaroni primi o terzi al massimo, i più nuovi, che tornavano, alla solita ora, coi più modesti carichi di sardine o, talvolta, anche alici. Che poi venivano quotidianamente vessati sul prezzo dagli sgangherati accaparratori già addormentati nella cabina del tigratto e ora agitantisi col leccio accugamano al collo). C'era chi pensava, anche, erano in pochi ma forse prima sarebbero stati tutti, ai mostri che il mare certamente nascondeva e, a guardarlo col sole in tangente sembrava d'oro, custodivano i tesori di cui in superficie ora s'ammiravano i riflessi.

Erano tutti morti, sul terrazzo, presi di questi pensieri.

Altri, anch'essi sfruttando l'abitudine alla presta levata, passavano un po' di tempo a molleggiare i materassi, poi, piena la vasca, s'immergevano nell'acqua beata e lì restavano fermi, sorraltando anche dai pori, finché non li chiamasse il cicaleccio del telefono. Radunati finalmente nella sala, rumoreggiando e spostando sedia si riusciva a fargli prendere posto.

Il presidente, passatagli la parola dal segretario, parlava di coltivazioni e nuove tecniche d'adottare, leggeva numeri, faceva raffronti e spesso diceva mec, il mec, col mec. O, cee, la cee, con la cee. Cè, la cee! C'ee! Sulla destra, Pasqualino aveva cominciato a illanguidirsi negli occhi, poi, dopo opportune contrappesate a evitare scivoli dalla seggiola, s'acconciò meglio e prese a dormire tranquillo, non curandosi di chiudere la bocca. Con tutta probabilità sognava ma non si sa precisamente cosa. Forse, essendo uno di quelli ch'era stato in vasca, poteva sognare sia d'essere una triglia sia, visto che il suo podere è presso il fiume, un cavedano. Forse non si sbaglia, che ad un tratto, sollevatosi improvviso, sgranò gli occhi attorno, guardò gli amici più vicini e prese a deglutire. Quasi sognava d'annegare: vistosi salvo sorrise, infatti.

Il presidente continuava c'be il mec, era il mec, una mecca, ancora, e Pasqualino fu ripreso dal sonno (né fu il solo, come s'ebbe modo in seguito di capire dall'arrabbiata del segretario con alcuni e le minacce parallele di esclusioni future). Benedetto, venne l'ora del mangiare e fu una festa. Pasqualino, e altri, si ritirarono in stanza, aprirono le borse e ne trassero fiaschi, non fidandosi del vino di ristorante. E infatti erano stati prevedenti visto che di quel vino si parlò molto, in appresso, sui

giornali per via di certi imbrogli cui il fabbricante doveva sottoporlo non per il gusto ma per sacrosante ragioni di costi e ricavi.

Scese in sala e si sedette a mangiare. Tana del mare cotto era una buona cosa se aveva (e avevano) tanto appetito. La pasta al forno fu bissata sovente e la cotoletta piacque (essendo impanata, ben sostanziosa). Chi non aveva portato il suo vino s'attagliò come meglio col rosato dubbioso.

Passeggiando sul lungomare, a Pasqualino gli capitò alcuni tutto (ancora una volta non fu solo, sbirciati negli scuri abiti i convegnisti non si risparmiarono affatto). E' bello il mare è bello il mare ripetevano nella brava giornata di marzo e talvolta indicavano qualcosa che s'intravedesse lì o là al margine della linea curva delimitante il mondo. Chi sperava i convegni si ripetessero sovente, ma in periodi come questo morti per la campagna, e chi diceva mi fossi fatto pescatore, nell'osservare questi ultimi, accosciati nella sabbia a riparatasi reti e a guatarli torvi. Certo, se uno diceva cose di raccolto o altro di campi, c'era sempre chi ribatteva domani si pensa. Pasqualino era l'unico a non parlare, ascoltava, diceva sì e ogni tanto tuttavia come approvasse in pieno.

Alle quattro nuova roba da sentire, stavolta era un altro e diceva di vitelli, latte e derivati. Pasqualino, in timore di future esclusioni, cercò di non dormire, anche perché paventava nuove affezioni. Ma al solito s'assopì.

Chi è quello, sussurrò il presidente al segretario, indicando il beato collo sguardo.

Eh, rispose, è un brav'uomo, purtroppo sarà stanco. Sa, questi contadini, colla vita che fanno... ma è uno dei più fidati.

Ah, beh, concluse il presidente e riprese gli scarabocchi che, ove fossero stati sottoposti a Freud, qualcosa di latente certo avrebbero svelato.

Anche i formaggi e la ricotta tipica furono esauriti dal preciso parlare del tecnico.

Prima di cena c'erano da vedere cortometraggi sulle industrie agricole dell'alta Italia, si recarono nel locale a fianco e s'accomodarono nelle poltrone. Il Pasqualino, e forse perché era stanco o forse perché non uso all'oscurità di proiezione, invece che nella poltrona s'assise sul bracciolo d'essa e la sua sagoma spiccò

diritta tra i fasci colorati finché uno non gli disse scostati e, nel farlo, scoprì l'incavo adatto. Inaspettatamente non dormì, si gustò lo spettacolo di stalle meccanizzate di aggessi nei frutteti di operaie a scattare mele e ne desiderò una che più sovente appariva sullo schermo, sorridente.

Ora a tavola, col suo vino che non aveva affidato al cameriere, in timore d'annacqui, e riposto sacco in borsa, si ricreò ancora né diede molte parole a chi glielo chiedeva.

Sedette, infine, in poltrona. Se la scelse dietro a un tavolo coperto d'un panno verde e, guardando il colore familiare, gli fu d'obbligo pensare al suo campo se fosse così uguale così denso alla trenta sicuro, andava in luglio e qualche soldatello da parte si metteva.

Vennero due signori che parlavano un italiano d'altri posti e gli chiesero se per favore, essendocene molte di poltrone, gli cedesse quella che c'era il tavolo da gioco e infatti giocare dovevano. Fosse così gentile, e gli sorrisero. Pasqualino, ascoltati quei suoni infilati così bene uno dietro l'altro in tobo calmo e sorridente, sorrise anche lui e non parendogli col suo parlare di potere con essi competere, s'accontentò d'alzare a metà viso la destra e prese a dondolarla come barchetta in mare non calmo; gesto che significa « non c'è male ».

Quelli, pensando non avesse inteso, e giustamente, perché sordo (e qui invece mal giudicarono) ripetettero a voce alquanto più alta la richiesta gentile. E Pasqualino, stavolta, non solo la mano dondolò, ma a rafforzare il buon giudizio che sulla cucina del ristorante arguiva gli venisse chiesto, anche il capo mosse a tendere chiaro il suo parere.

Ci servirebbe il tavolo, gridò uno dei signori e coll'indice glielo mostrò. L'altro gli mise le carte sotto gli occhi. Pasqualino, ah, fece e s'alzò un pò sdegnato che quelli non s'erano bene espressi. Bah, decise, adesso vado a dormire.

Com'è molle il letto com'è molle il letto, si diceva, poi pensò alla vasca e a un nuovo bagno ma, rammentando il sogno recente, non volle altri rischi e s'addormentò consolato.

Recco Fontana



CARTE SCOPERTE

20 voci per CORDIO

Il primo a parlarmi di Cordio incisore è stato Raffaele Bandini Bandini, oltre a essere laconico, ha il silenzio preciso, e con lo scatto giusto. Quando ricevetti poche settimane dopo il nostro incontro « Sicilia segreta » mi resi conto che il silenzio di Bandini aveva scattato, l'editore non aveva detto una parola in più.

Il mio caro Gattuso aveva scritto per Cordio una rapida introduzione esemplare: « In questi fogli su cui sono passate otto e nove e più impressioni non si sente la fatica. Vuol dire che l'attenzione e il rigore non sono un fatto di pulizia d'atelier ma si trasformano in fiato poetico ».

I fogli notturni di Cordio coincidevano con le immagini che m'ero fatto della Sicilia nelle mie notti di gabelliere fra Boccadifalco e l'Arenella, sopra e sotto Palermo. I fiori che cadevano all'oscuro erano poco più grandi delle stelle. Ad ogni caduta si illuminavano, il rosso col viola, il blu col verde.

Ranuncoli, rododendri, glicidi, genziane, giaggioli? Non mi intendo di giardinaggio. Posso solo dire che la zagara di Palermo ha l'odore delle donne belle. In quel tempo io vivevo e mi nutivo di odori. Non avevo altro!

Nino Cordio è siciliano di Santa Ninfa in provincia di Trapani. Fuggì prima del terremoto come i gatti a Pompei prima della pioggia di cenere. Della sua persona conoscevo una fotografia pubblicata da Bandini nel fascicolo Edizioni Dell'Orso sulla sua Opera Grafica. Un giovanotto che stringeva il ferro di un torchio: profilo malinconico alla Marion Brandt. Non credevo che avesse lavorato tanto a incidere, a graffiare, a strappare. Un repertorio quasi fisso di periferie scheletriche e taglienti con incroci di neri a uncino. Costruiva coi neri vere gallerie per termite, gallerie o prigioni? I volti umosi erano nel medesimo groviglio di nodi e spine. Un disegnatore drammatico!

Quando cominciò a incidere le prime ragazze affacciate alla finestra, cominciarono a respirare i giardini. Dalle masse di foglie spuntavano pesci e frutti.

Le melagrane restarono chiuse come uova tonde ma c'era una sommossa di odori di linfe di zeri nelle immagini. Non conoscevo ancora Cordio di persona ma avevo scritto per Vivaldi: *In paradiso i prati ridono. I prati proprio ridono. Non domandate perché ridono i prati in paradiso.*

Ecco, io ero in mezzo ai cespugli di notte e i fiori di Cordio uscivano dalle spine con le bocche rotte. Messaggi d'amore? Un rosso farito da un altro rosso penetrante e invasato. A un certo momento i rossi finivano col respirare insieme e la musica riprendeva in un altro modo.

Nella pagina precedente:

Fresie, 1972

Ritratto di Rossetti, noca - 1975

Il vecchio glorioso irascibile Degas non sopportava i fiori a tavola: neanche alla tavola degli amici. Si arrabbiava e fuggiva davanti allo scempio delle rose tagliate.

Non vi sono mazzetti nelle incisioni di Cordio e i gambi si vedono appena affondati in un buio formicolante e melodioso — forse la musica di Debussy ha qualche rapporto col colore di Cordio — fanno parte della sera d'estate.

Da ieri, da mille, da diecimila anni fa? Niente mazzi e mazzettini incartati nella carta inamidata dei pasticceri. Fiori come pesci, come farfalle, come occhi. Cespugli che costeggiano il mare. Cespugli coricati come sultane sopra un fianco di collina in attesa di sognare.

Il cielo verde diventa sempre più denso e blaugastro e i fiori sognano lasciandosi andare al nervosismo della luna.

La tua bocca che dorme è un nascondiglio marino. La saliva è azzurra con bollicine più chiare.

E ora ascoltate le meravigliose parole del grande Hokusai che a settantacinque anni si firmava Gwakio Rōshi, che significa parlo del disegno: « Dall'età di sei anni avevo la mania di disegnare la forma degli oggetti. Verso i cinquant'anni avevo fatto un'infinità di disegni, ma tutto quello che feci prima del mio settantesimo anno non merita di essere considerato. A settantatré anni capii approssimativamente la vera struttura degli animali, delle erbe, degli uccelli e degli insetti. Così, a ottant'anni, avrò potuto fare nuovi progressi, a novanta penetrerò il mistero delle cose, a cent'anni sarò giunto a un mondo meraviglioso, e quando avrò centodieci anni tutto quello che farò, un punto, una linea, tutto sarà vivente. Io domando a quanti vivranno finché io vivrò di vedere se avrò mantenuto la parola ».

Cordio ha scritto queste corolle e queste foglie come lettere d'amore. Se invece che telegrammi cifrati arrivassero fino a noi il gusto delle indagini reali, arriveremmo agli archivi della polizia segreta di qualche isola del Mediterraneo.

Ho citato un maestro del Settecento giapponese perché l'intricata leggerezza di Cordio nello strumentare fiori, cieli, prati molto mi ricorda talune stampe giapponesi. I giapponesi che tanto piacevano a Manet, Monet, Degas, Van Gogh, Lautrec, Matisse. Cordio ha sentito i giapponesi attraverso Matisse fraue.

Se non avete mai mangiato per rabbia d'amore mazzetti di glisomini sapete poco del fanatismo floreale degli amanti.

La cartella appena ricevuta da Bandini con le prove uniche di colore sembra proprio bagnata dai pollini. Cito raramente i miei versi ma per queste acquetinte mi tornano alla memoria distici e quartine:

*L'aria si rompe
Sull'orlo delle corolle.*

*La luce si diverte
A sfamare le farfalle.
Gli sguardi, il polline*

E il piacere con tante code...

Odilon Redon dipingeva buche grasse di sguardi il cui languore era comunicativo e suggestivo. Ricordate l'Orfeo sognante sotto un cespuglio al tramonto? I papaveri di Monet si muovono fra le masse dorate come chierichetti con lo zucchetto rosso. Il diavolo dei grani è certamente nei dintorni. I crepuscoli di Cordio talvolta sono talmente carnali da ricordare certe danze della Magna Grecia. Non bisogna dimenticare che il suo paese natale è fra Selinunte e Segesta.

Per restare nel moderno — come soleva dire il Doganiere Rousseau — Nino Cordio sembra un mangiatore di vestaglie a fiori. Le vestaglie con i giacinti che indossano le donne meridionali fra primavera ed estate. Dopo una lunga accurata digestione diventano cili, prati, simboli galleggianti in una fine giornata aromatica.

Scolgo da una mia vecchia ballata:

Una donna che non conosciamo

Entra, si spoglia canta

E la violetta della carta

Tornano bagnate

Violette d'Orléans

Come quelle che si vendono

Il mese d'aprile alla Madeleine...

I suoi tramonti hanno il sapore dell'amarena matura e dell'aleatico. Sul verde della Somalia si poggia un blu tanto denso da far notte: la notte di Salomé.

Vi sono rose che si aprono al buio e rose che si chiudono all'aurora: bisogna considerarle entrambe scandalo del rosalo.

Vedo un suo paesaggio di Selinunte, anzi un panorama: senza rovine, senza mure colonne, senza talemoni spezzati nel sonno. Un paesaggio come una ferita fresca fra bionde di verde tenero.

I girasoli si sciolgono nel nero dei semi come i dolomi d'oro nelle mani stanche dei negri.

Raffaels Carriari



LA CONTRADDIZIONE
IRRIMEDIABILE

di UNA GIGANTOMACHIA
del LINGUAGGIO
in un QUADRATO

« si
capisce
subito
e si
capisce
tutto... »



Luigi Boille, *Integrale* N° 9, 1977.

CESARE MILANESE

dalle microsemie di Luigi Boille all'irromanzo di
Gianni Toti verso la scrittura matericista

207

Anche questo è uno scritto trasversale, diagonale, sclimbo slimba, sgrembescio, selimbesciante, skrebbizzoso, gamberizzoso, guignant, giurniabile, etc (è homo) terante (o letteretcerario). È stato detto-letto-reticitato agli Incontri Internazionali di Palazzo Taverna da Cesare Milanese, critico-toratore fra amiconpagni, a proposito di Luigi Boille, pittore di «quadri assoluti» e di Gianni Toti, scrittore di logomachie relative sulle padronanze assolutistiche del linguaggio del dominio. I «quadri» boilliani li riproduciamo accanto al godibilissimo e acuminato saggio da allora festrina uscito ma ci (dis)corre l'obbligo di preparare di Boille. Che è milanese ma è vissuto abbondantemente in Francia, che è stato vicino a Maurice Clavel, para-neo-philosophe contraddittorio, etc. Ricominciamo: che è nato a Roma nel 1926, che è ungherese d'origine ma il suo cognome è anche il titolo latino del paese vicino a Vercelli dove si fermò, proveniendo da Nola, luogo della morte di Augusto, il trasporto funebre imperiale diretto a Roma (in Svetonio si legge Boille, noi invece diciamo Boville...). E ancora: il nostro pittore si è laureato nel '50 in architettura all'Accademia delle Belle Arti, o ha vissuto poi, fino al '60, a Parigi frequentando Yves Klein e gli astratti informali, per rappresentare quindi l'Italia a New York etc... Giulio Carlo Argan parla della «rappresentazione del continuo...» in Boille, e in verità la sua è una pittura di microsemi, curvilinei quasi una scrittura astratta, da pagina-carta da parati, immagine mesmerica, ipnotica, per onirimenti. Adesso, Luigi Boille affronta la tipologia fondamentale della percezione ottica — il quadrato, il rettangolo etc. — come dimensione dell'autore e del fruitore: schermo-pagina, campo sensorio-ossolentiale. Le sue certe («poètes, peintres, vos papiers!») si trovano nella produzione dell'Editale e nelle pareti delle altre gallerie dell'astrattismo storico. Sempre presentato da Argan, Boille non è soltanto un intellettuale organico (*leironéomai prophorikos* — perdonate) ma un autore schermico, attraverso il cui *schium* bisogna passare e *skitulan* logolombardamente, con i trasparei progettati delle parole relativamente assolute (e, *ob viam*, assolutamente relative alla servile padronanza della servitù padrona nella cui dialettica siano tuttora invischiati). Per questo Cesare Milanese ha fatto ricorso allo schermo dell'oplia boilliana per affermare che «si capisce subito e si capisce tutto» anche il romanzo di Toti, nella reciproca metafora di contiguità e trasparenza, epanortoticamente e logomachia (vellicando, Tabulati e totitutati (telo-tele-tellure-titulus-taffataba-tabula-tabulatum-labulatum) si scano sclimbi dunque, logologicamente, transcrittarandosi — e sia! Dalle klesieologie, o simmorilogie o tassonomie, alle antilumponlogomachie e viceversando, il circuito è a corto e medio a eterno termine di fulminazione: il logos minore si *anarx*-chera da logos maggiore e questi si traveste da mikrotelologos, rivelandosi poi in quella «irrimediabile contraddizione» milaneseiana che sempre si proietta in *medias res*. E adesso fermiamoci qui. Continuendoci-continuando...

Non ci si aspetti da me, di questa ultima figura del romanzo, una lettura da critico. Una di quelle letture giuste fatte dall'interno e che restano coerentemente all'interno. La mia è una lettura fatta dall'esterno. Probabilmente è una lettura troppo facile, ma è quella che più mi conviene, personalmente.

Qualche giorno fa sono andato a vedere una mostra del pittore Luigi Boille. Boille ha lavorato intorno a un unico oggetto, quindi intorno a un'unica idea: il quadrato. I suoi quadri sono infatti quadrati con lato di misura un metro e settanta. Nell'area di superficie non c'è nient'altro che il colore nero. La sola cosa « in più » che compare nei quadri è che diversifica la situazione uniforme del quadrato: è un incavo ondulato che intacca il bordo superiore del quadrato stesso. E' ciò che ne spezza l'unità e quindi l'idea dell'unità del quadrato. Impresa teoricamente impossibile, evidentemente. Ma l'idea dell'impresa è però tentata o per lo meno voluta.

Mentre guardavo i quadri mi è stato chiesto che cosa ne pensavo. E ho dato la mia risposta: « Si capisce subito e si capisce tutto ». Naturalmente la mia risposta non aveva nessun valore di giudizio sul valore pittorico. Per il semplice fatto che io di arti visive non capisco niente. La mia risposta era inferita sul contesto di un apparato di organizzazione concettuale del tutto diverso. Avevo in mente una considerazione più generale sulla gigantomachia del linguaggio (su ciò che Toti nel suo **Il padrone assoluto** chiama logomachia).

I quadrati, quindi, non tanto i quadri di Boille, erano il mio oggetto di comprensione. Che a me sono apparsi quali esemplari di tabulati della matrice che rappresenta in pieno lo stato della natura della gigantomachia del linguaggio. Qual è la cosa che viene designata dal quadrato? Evidentemente il linguaggio del tutto, il logos in sé nella sua installazione assoluta. Ciò che il libro di Gianni o di Giovanni Toti (vedremo fra poco il perché di questa diversa denominazione) definisce come « Il padrone assoluto ».

Invece qual è la cosa che viene designata dalla tacca di deformazione del bordo superiore del quadrato e che 209



Nino Condò. Ricordo della sposa - 1968.

presume o presuppone che si possa introdurre una deformazione dell'idea stessa del quadrato? Evidentemente il segno indicatore del danno, della distruzione (in verità nient'altro che una tacca) quali conseguenze dei furori violenti espressi nel corso della logomachia.

Resta da interpretare il senso di questa tacca. Essa comporta una interpretazione a doppio senso. Infatti la matrice entro la quale si sviluppa la gigantomachia del logos comporta una situazione di bipolarità.

Si tratta delle due posizioni che il soggetto del logos antropologico (il logos minore, il *lumpenlogos*) assume o presume di assumere nei confronti del logos del tutto, il logos assoluto, che non è antropomorfo.

Il soggetto antropologico, il detentore del logos empirico, o assume l'atteggiamento sublimatore di chi crede alla propria possibilità di raggiungere la perfezione del logos del tutto; o assume l'atteggiamento eversore di chi crede di poter infrangere (di trasgredire) la perfezione dell'assolutezza e, magari, di sostituirsi ad essa.

210 Ebbene, entrambi gli atteggiamenti sono fallaci. Il

soggetto empirico è destinato alla sconfitta in entrambi i propositi. Sia come sublimatore sia come eversore. In quanto non riuscirà né a raggiungere né a distruggere l'assolutezza perfetta del logos del tutto.

La tacca nel bordo superiore del quadrato di Boille sta ad indicare che il pittore, cioè lo scrittore, in quanto sublimatore non può realizzare la forma perfetta del quadrato; e che in quanto eversore non è in grado di alterare il concetto del quadrato stesso.

E' nel contesto fornitomi dalla matrice della logomachia che io ho potuto esprimere quel mio giudizio: « Si capisce subito e si capisce tutto ». Ma evidentemente non era tanto ai quadri di Boille, in quanto tali, che io pensavo. Era a una concezione entro la quale posso inserire in pieno « Il padrone assoluto » di Toti e spiegarlo tutto.

Di Giovanni Toti, se l'autore si pensa nella posizione sublime. O più semplicemente di Gianni Toti, se l'autore si pensa nella posizione eversiva.

Ebbene la forza, diciamo la saldezza del romanzo del « nostro » Toti, sta nel fatto di essere tutto incentrato con piena consapevolezza della natura della gigantomachia del linguaggio. E proprio secondo la matrice conflittuale che ho illustrato.

La narrazione del « nostro » Toti non è altro che l'esposizione dello stato del soggetto empirico (quello del logos minore, quello del lumpenlogos) irrimediabilmente condannato, attraverso la metafora della morte, a non poter praticare in pieno l'assioma della perfezione: quello del logos del tutto. Il quale esiste. E come esiste. E con esso sussiste la contrapposizione irrisolvibile e irrimediabile tra il soggetto antropologico e l'oggetto supremo del logos. Il padrone assoluto, appunto.

E' il « nostro » stesso Toti che lo dice: « E' sempre il logos! Maledetto logos. In questi testi non avviene altro che il logos! ». Certo che è così. E purché lo si riconosca (come Toti fa ed è costretto a fare) il logos del tutto, dalla sua dimensione di suprema comprensività, può anche ammettere che il soggetto empirico lo bestemmi, perfino. La disperazione del singolo essere umano è, appunto, compreso 211

nel calcolo del grande tutto del logos del tutto e quindi è comprensibile. Lo stesso Toti lo dice. In proposito c'è una sua frase, bellissima: « la canna pesante è troppo flebile ». E un'altra, ancora più conclusiva: « l'uomo umano non si porta più, non importa ».

Comunque quello che importa è che l'autore scriva di questa consapevolezza drammatica e con questa consapevolezza, importa che il libro sappia di essere ciò che è in quanto commisurato con il logos del tutto. E c'è un'altra frase che lo dice, una frase di Giovanni Toti. La frase è questa: « Questa è una traduzione dell'iperlingua, quindi la coniugazione è imperfetta ».

Coincide con la mia configurazione. Questo mi basta. Ma anche quello che ho detto io dovrebbe bastare. Data e scontata l'ineluttabilità della mia configurazione, con la quale il libro di Toti viene chiamato a dar risposta di sé nella dimensione della scala più vasta, non avrei altro da aggiungere. La mia lettura esterna è conclusa.

Quello che ora aggiungerò è un « di più » conversativo e poco importa, dopo la lode a fondo da me finora pronun-



212 Nino Cordio, Natura morta (bronzo e argento) - 1975.



Nino Cardia, Ragazza figre - 1975.

ciata, se questo « di più » conversativo sarà anche avversativo.

Ho fatto far leggere alcune pagine del **Padrone assoluto** a uno scolaro di prima media. E' presumibile che un bambino di undici anni ne sappia di letteratura avanzata quanto io ne so di pittura. Cioè niente.

Lo scolaro lesse con attenzione severa la pagina che gli erano state assegnate e quando gli è stato chiesto che cosa di questo testo a lui ne risultasse, fornì una risposta immediata, equivalente a quella che io ho dato per i quadri di Boille, ma devo dire più specialistica della mia. Lo scolaro rimase solo un po' sopra pensiero (sopra il suo pensiero) e con espressione incigliata rispose: « A me risulta che le parole sono ingarbugliate ». Devo dire che il moccioso (e ammetto che la mia è tutta invidia) con questa sua frase ha dato dimostrazione di sapermi servire di un modello che io ha messo in grado di capire veramente subito e veramente tutto.

In effetti la lettura dello scolaro mette in primo piano la dimensione linguistica, anzi filologica, anzi, per essere più esatti, etimologica del **Padrone assoluto**. Giacché il lavor parlare del Toti, in quanto investigatore poetico, detective verbale, specialista in logologi, glossagogo e 213



Nino Cordio, *Fanciulla nell'erba*, legno e bronzo (particolare) - 1971.

glossomante si incentra esclusivamente sulla parola in sé, intesa, per dirla con Wittgenstein, come segno primitivo. Dalla parola intera, intesa come materia prima, Toti prosegue per elaborazione semantica associativa verso una ulteriore complicazione della parola stessa. Proceda nel senso dell'ingarbugliamento, come dice lo scolaro. Compie cioè un percorso del tutto opposto a quello dell'etimologo (si può dire così, Toti?). L'etimologo parte dalla parola come un dato che è già stato complicato per risalire al suo antico vero. È un percorso che retrocede. Il logomaco Toti invece compie un percorso che procede: è un vero avant'olologo. Direi che egli pratica l'etimologia dell'ulteriorità. Porta la parola più oltre. Al di là del reticolo, al di là del reticolato semantico. Oltre l'ostacolo. Ed arricchisce e infronda la lingua della patria. Chi l'avrebbe mai detto, conoscendo il Toti politico, il partitoto, il

logomachia egli si sarebbe mostrato e rivelato quale campione dell'*élan*?

E' ciò che si ricava dalla lettura e configurazione etimologica dello scolaro. Alla quale io mi attengo e sulla quale insisto facendo ben presente che Toti lavora soltanto a livello della parola, attraverso un procedimento di moltiplicazione degli etimi, mai (almeno così mi pare) a livello dell'enunciato e tanto meno al livello della sequenza.

Anzi, enunciato e sequenza, se mai, appaiono naturali, direi perfino naturalistici. Perciò capaci di raccontare storie che accadono, fatti di fatti, veri e propri. Infatti c'è chi conduce sul « Padrone assoluto » una lettura in questo senso e lo percepisce come un romanzo fantastorico e si dice che interpretato così esso contenga brani ricolmi di incantesimi d'aura. Ho provato anch'io a mettermi in questa posizione di lettura da letterato e ne convengo: ci sono pagine di acerrima intensità.

Ma io non ho tempo per concedermi questi abbandoni. Mi riprometto in seguito di leggere il **padrone assoluto** anche da questa seconda angolazione.

Per ora, alla lettura a **storia** del letterato sono costretto a prediligere la lettura a **parola** dello scolaro. Con la quale invece che « i fatti dei fatti » contano « i fatti di parole ». Dove, invece che al fantastorico si mira al real-linguistico. Dove invece che al senso della elaborazione materica della parola che viene degravitata dalla sua inerzia come uno Schrapnell proiettato nella polivalenza, in una dimensione a parentesi non chiusa. Che è come dire che la materia è tratta dalla sua angustia e riportata in vita (iscrivissuta: sono parole del Toti stesso) attraverso il proprio tormento.

Le parole sono ingarbugliate, ma lampeggiano. Come vedete mi sto prendendo a man bassa una superiorità di rivalsa sullo scolaro. Gliela faccio vedere io al moccioso. E per avere la meglio su di lui non mi è nemmeno necessario andare fino in fondo. Mi basta semplicemente enunciare la terminologia del campo.

Le parole sono ingarbugliate, lui dice. Ma questo ingarbugliamento altro non è che un processo di parétimo/ 215

logizza/zione, cioè una messa in atto del nome in senso non corrispondente all'esatta storia e al significato stesso del nome. Altro non è che il risultato dell'applicazione del criterio antifrastico. E cito da Cassirer: « Il criterio antifrastico risalirebbe ad Eraclito, secondo cui il linguaggio, analizzando le cose sotto angoli visuali diversi, finisce per abolire le distinzioni fra le cose, presentandole a volte in modi addirittura opposti ».

Però questo conflitto omonimico (definito dallo scolaro col termine troppo semplicistico di ingarbugliamento) in cui vengono applicate tutte le tecniche produttrici di congetturalità (la sinonimia e l'omonimia, l'iponimia e l'antinomia, la paronimia e l'irradiazione, l'allitterazione e la consonanza, la complementarità e l'inversione, la causatività e la causatività, ecc. ecc.) (credo che mi si creda senza bisogno che lo dimostri punto per punto e parola per parola; comunque se non mi si crede rinvio tutto a Jakobson. E' stato lui che ha introdotto la nozione di etimologia « poetica » proprio servendosi della nomenclatura che è stata soprasposta); questo conflitto omonimico, come lo chiamerebbero gli etimologisti, questa logomachia come la chiameremmo noi logicostrategisti; questo conflitto omonimico, dicevo, si svolge non tanto a livello della struttura storica, bensì a livello della struttura materica della parola. La scrittura che ne risulta non è tanto realistica in senso istoricante bensì realistica in senso fisicante. Non è dialettica, ma **matericistica**. Sottrae le storie che racconta alla temporalità.

Non a caso io prendo le distanze dalle storie, dalle vicende, dai casi raccontati dal **Padrone assoluto** (non a caso ho lasciato da parte la lettura del letterato e ho adottato invece la lettura dello scolaro). Non a caso, perché la trafia morfematica e fonematica di questa struttura è tale che opera costantemente nel senso di una cancellazione della dimensione della temporalità sia del testo narrante e sia del pretesto narrato.

In termini di **Gestalt**: la **texture** di scrittura, in cui l'etimologia generativo-trasformativa è un comparativismo
216 metacronico in cui il tempo non ha direzione (in cui il tempo



Vito Cordio, *Girasoli* - 1972

non esiste), la **texture** di scrittura, ripeto, il testo narrante, fa da figura, mentre l'episodio temporalizzato, il pretesto narrato fa da sfondo, cioè rimane sullo sfondo e resta relegato nel fondo. Sta ad indicare tutto ciò che non riesce a pervenire alla forma del logos del tutto e tutto ciò che ha cercato di opporsi alla supremazia del logos del tutto e che ne è stato respinto.

Come ho detto all'inizio, la configurazione della matrice della gigantomachia del logos si riconferma. Da una 217

parte la pulsazione antropomorfa destinata dalla sua stessa temporalità, dalla sua stessa storicità né a vincersi né antropomorfo. L'etimologia dell'ulteriorità escogitata da Toti, non importa in quale direzione si muova, non importa se sia evolutiva, deolutiva o involutiva, essa marca la differenza di destinità del concetto del tempo e rappresenta come mai o raramente è stato fatto in letteratura l'elemento con cui concretamente, matericamente si formalizza la distinzione bipolare della matrice della logomachia.

E ho chiuso. Volevo anche dirne male di questo libro. Ma mi è andata male. Vado che ho finito per dirne ancora bene. Mi auguro non troppo. Mi auguro di aver anche sbagliato. Perché se il libro è così come dico, qui non si tratta solo di una cosa importante, ma di una cosa in grande.

E allora, se è così, non sono stato all'altezza del compito. Non sarei stato abbastanza eloquente. Ma se non è così, credo che non mi mancherà occasione per pronunciarmi anche in senso riduttivo e diminutivo. Direi che per queste volte Toti, al di là o al di fuori del calcolo della mia intenzione, ha beneficiato indirettamente della diatriba intercorsa tra me e lo scolaro.

Cesare Milanese





Nino Corfio. Aranceto - 1975.



Ritratto di fanciulla, terracotta - 1954

L'AGRIOGRAFIA

di Saverio Strati

secondo Stefano Lanuzza

ovvero

LA SCRITTURA SELVAGGIA

L'Allen
di
Bendazzi

220

Extravaganti, certo, questi libri del Castoro cinema. Molto di vergenti a volte dalla norma del fare critica cinematografica. Non usuali. E nemmeno monotoni. Nel libretto dedicato a *Ferreri*, per esempio, c'è tutt'altra che critica cinematografica, c'è per esempio molta piscinallai, ricerca testuale, formalismo e anti-forma

« Il selvaggio di Santa Venere » (Mondadori, 1977), ultimo romanzo di Saverio Strati, il narratore calabrese rivelato negli anni Cinquanta da Giacomo Debenedetti, oltre a riprovare la maturità di uno stile offre, all'interno di una struttura scrittoria spaziosa in 89 lasse ben coese e come filigranate l'una sull'altra, la novità di un filtro linguistico provvisto di apparati referenziali che recuperano alla letteratura, e soprattutto alla « narratività », quell'espressione da sempre pervicacemente negata costituita dal « parlato » con i suoi sottocodici, forme gergali, carature di praticità.

Emergendo dinamicamente dalle faglie della stratificazione sociale, collegandosi — dopo avere eliminato i pericoli della genericità (si consideri, ad esempio, il termine gergodialella **strocca**, che significa « prostituta vecchia, sfruttata », reso insistente, nella forma scritta, in **stracca**, che dà lo stesso senso. In altri casi,

l'attenzione dello scrittore a italianizzare viene meno e si ha, p.e., se non si tratta di refuso tipografico, il verbo **scannativi** — p. 139 —, stante per « scannatevi », riportato sulla pagina secondo il proprio suono dialettale) — al contesto linguistico e di situazione, contrassegnando la classe antropologica e storica dei propri referenti, sonorizzando espressivamente i simboli fonetici, spostando e fondendo e « lavorando » i diversi organismi linguistici dell'idioma orale e popolare vigente nell'entroterra e sulle coste della provincia ionica di Reggio Calabria, la sintassi stratiata mostra, più che un vero e proprio interesse per la totalità del risultato formale, l'esigenza di finalizzare a valore d'uso il « basso parlato ».

Esigenza che s'avvale del ragionamento speculativo (« Ne ho abbastanza, dice, di quella mania di fententi. Una volta, aggiunge, si fotte la vecchia », p. 13), della nomenclatura espressionistica a fini d'invettiva (« Erano invece animali carnizzari, asini scodati, caini con le mani sporche di sangue e la coscienza inzeppata di delitti [...] sono degli sculacchiati ignoranti brutali... », p. 17), della disgressione parapedagogica dello strumento verbale (« Quante cазze di parole sapeva quello là che parlava come uno che corre in bicicletta in planura: di volata, senza mai inciampare », p. 105), della percezione che sovente il dialetto è, nella letteratura italiana, una lingua degradata alla subalternità o riciclata dalla norma linguistica — dialetttofobica e governata dallo sciovinismo — in fogge folkloriche o conservatrici.

lismo; più letteratura, insomma, che cinema. Niente da dire « di male » però. Il libro su Ferreri è criticamente (dal punto di vista della leggibilità) piacevole e appunto « stravagante ».

Di tutt'altro genere mi pare questo libro di Giannalberto Bendazzi dedicato a Woody Allen. In queste piacevolissimo testo sul comico americano, si ritrovano tutte le premesse di una buona critica cinematografica fatta anche coi dettami di una semiologia nuova, al di là del puro contenutismo. C'è in questo il bretto quel che si richiede alla conoscenza di un regista: visualità - tecnicismo - contenutismo - linguistica - semiologia e altri elementi base dell'« arte minore » (come dicevano i nostri eseguiti francofortesi alcuni decenni fa).

Bendazzi non si ferma però a una pura analisi del film di Allen ma si muove entro la dinamica del « tipo americano » individuandone i tic e le manie meno scoperte. Di molta importanza al « tipo condico ebreo » (Allen è ebreo) trapiantato in America e non del tutto integrato nel sistema di vita del nuovo mondo.

In Allen, per esempio, rileva Bendazzi, c'è tutto il dramma comico di certe ebrai-

amo, condizionato da un tipo di vita a cui non crede, ma di cui è schiavo, con le schiavo delle sue regole religiose (anche se rifiutate). C'è molto Freud in Allen e niente Marx. Allen non conosce la lotta di classe. Il suo ribellismo è il ribellismo anarcoido di chi è solo e cerca disperatamente nella sua solitudine un qualcosa in cui credere. Ma Allen non crede. Allen crede solo nel suo pessimismo. L'uomo è solo. L'uomo è schiavo. Allora l'uomo ha un'unica salvezza, la satira, il gioco, il ludens. Maschera tragica quella di Allen. Maschera ebraica (shlemiel) che sotto il riso nasconde il dramma. Il dramma di una di verità mai accettata e mai forse rinnegata totalmente.

Altro tipo di verità che risulta dalla critica di Bendazzi è l'aspetto puramente formale e tecnico del cinema di Woody Allen. Allen si muove disordinatamente dentro e fuori la macchina da presa (molto spesso è regista e attore del suo film). Le sue gag (se così possiamo chiamarle) non hanno una sequenza logica.

Il universo della macchina da presa sembra casuale. L'attore Allen è come stupefatto di recitare una parte dentro e per qualcosa a cui (forse) non crede. Allen non

Si che la funzione d'espressione perseguita da Strati non prescinde mai da quella comunicativa.

Sembrerebbe, in tal modo, restare sacrificato l'aspetto estetico se non fosse per la presenza, latente ma riconoscibile, di un'accurata verbalizzazione del pensiero che governa il gusto del narrare.

Una verbalizzazione che è fatta di una faccia espressiva, sperimentale, affettiva, desiderante, e di un'altra faccia dove il linguaggio è riportato alla sua peculiarità di « mezzo », quindi al risultato narrativo.

Alla prima faccia appartengono ricognizioni regolate entro una serie di campi linguistici dove si stanziano sincronicamente ed agiscono diacronicamente cellule lessematiche come *frischibut*, « vino bevuto dall'orcio », termine senz'altro onomatopeico suggerito dal rumore simile a fischio prodotto dalle labbra che succhiano il vino dal collo dell'orcio, *naci-naci*, sintagma che indica un contenitore stracolmo di *frischibut*, *insalinare*, letteralmente « restare di sale », stante per « stordire », « sbalordirsi », *stutare*, nel senso di « spegnere » e stante per « ammazzare », *valentizia* per « bravata », *alliffato* per « ben pettinato » o « sofisticato », *gnagnero* per « cervello », « intelligenza », *crupo* per « cretto », *paflia* (gergale: « fica ») per indicare una giovane donna particolarmente sensuale, *zirripiare*, verbo onomatopeico che imita il fruscio della freccia scoccata, *piccio* per « piagnucolio », *schifenzia* per « schifezza », *caldarello* per « pentolino », *divacare* per « svuotare », *tarallo* per

• ano •, **vajana** che significa « fava » (nel senso di « pene »), **straviato** per « disperso », **carnizzaro** per « macellaio », « carnefice », **violo** per « violtolo », **piedilordi** per « campagnolo », **barbettoni** per « quattrini », **tamarro** per « cafone », ecc.

La seconda faccia, l'altra, vera base dell'architettura descrittiva e soprattutto morale ideata dallo scrittore mediante una saga familiare di tre generazioni contadine, di un « gruppo di famiglia » nell'esterna/interna storia del Meridione, delle tre voci di Don Mico Arcadi, di suo figlio Leo — il « selvaggio » —, del figlio di Leo, Dominic — la voce narrante, intensissima nella parte finale del racconto —, è permeata di uno storicismo che non di rado — e qui può posarsi un grano di critica forse limitativa — viene posto assolutisticamente o quasi.

Anche in questo libro pare talvolta che la storia del sud sia rimasta, in qualche modo, malgrado la volontà altamente civile di Strati, ferma nel tempo e stia ripetendo, in circuito naturalistico — zollano e verghiano — se stessa.

Si pensi, in proposito, all'atavico rito con cui l'organizzazione mafiosa, i cui componenti sono gerarchicamente classificati in **mammasantissima**, **capobacchetta**, **picciotto di giornata**, **picciotto di sgarro**, **camorrista**, **capogiovane**, **saggio compagno** e **saggio mastro** — organizzazione che Strati chiama **Indrangheta**, italianizzando il dialettale 'Ndranghita (da cui **Indranghetista** al posto di **'ndranghitista** per significare « mafioso ») —, accoglie il

crede al cinema. Sa che il cinema è il trust di grossi capitali. Ma la del cinema. Altra grande contraddizione.

Le sue sceneggiature non hanno movimenti logici, assommano, articolate, sussuquenti. Sembra che Allen dia tutto al caso. Faccia anche (perché non crede?) a caso il suo cinema.

Bendazzi non si limita solo a una critica serrata e, giustamente, seria del cinema di Woody Allen. Egli dà molto spazio anche all'inventiva « nuova » di certa cinema americano, fa risalire nelle sue centotrentaquattro pagine, una storia dell'America attraverso i film che mancava in certa critica cinematografica « castoriana » che si è interessata al cinema americano. Il libro si conclude con un'ottima filmografia - bibliografia ampiamente discussa e raglunata.

Silvia Betati

Giannalberto Bendazzi
Woody Allen
Il Castoro cinema,
La nuova Italia
luglio 1976 pp. 124
L. 1.400

« Il pacco
dall'America »

Un libro singolare e ricco d'interesse, questo di Rodolfo Di Blasio, che traccia attraverso una vasta serie di episodi, che non sono racconti ma momenti di una testimonianza corale, il dopo guerra in una zona del Lazio meridionale, al confine della Campania, una zona che è Meridione per il suo isolamento, è campagna per la profondità dei legami con la terra, ma nell'insieme assume delle connotazioni tutte proprie, particolari, che rendono l'opera ricca di interesse e fonte di qualche sorpresa.

Fra scrittura letteraria e personaggi, Di Blasio istituisce un rapporto che sta a metà fra l'adesione e la descrizione, con la scelta di un linguaggio di notevole pulizia e nitore; la scrittura spesso scatta sul « noi », accentuando le caratteristiche di discorso collettivo, di testimonianza di una realtà, che, se da un lato può appacire lontana, dall'altro costituisce uno dei sedimenti geologici ancora

nuovo venuto (p. 94): « Cosa siete, lupo, ape o caccola di capra? ».

Risposta dell'aspirante mafioso: « Lupo o ape, mai caccola di capra ». Il rito, nella realtà recitato in dialetto, suona così (la *d* ha pronuncia occlusiva cacuminale sonora): Chi siti: lupo, lapa o caddòzzulu i crapa?

Risposta: Lupo o lapa; mai caddòzzulu i crapa.

Continuando (p. 94, 95): « Di cosa andate in cerca, saggio compagno? ».

[...]

« Vado in cerca di onore e sangue ».

« Onore e sangue avrete [...]. Ma se non ve li meritate, vi sarà tolto l'onore e il sangue. Se non sapete tenere quello che ora vi diamo, vi sarà tagliata la lingua che viene gettata ai cani o anche ai porci ».

Il giovane tanghero (« cardone ») è così « giovane degno e meritevole », « giovane di grande avvenire »: è parte della 'Ndrina, ciò che si chiama la **Famiglia di Montalbano**, « che era formata di Osso, Mastrosso e Carcognosso e della loro sorella di umiltà » (p. 96) e che puniva il traditore con un sistema crudamente descritto da Strati (p. 256): « Tre aputi gli piovvero contemporaneamente sul viso; tre forti calci fra i coglioni gli fecero vedere il sole. Si piegò su se stesso. Una bastonata violenta gli spaccò la testa. Due colpi di pistola ravvicinata lo finirono. « Merda! » esclamarono fra i denti gli assassini ».

L'istituto del gruppo mafioso, il quale nella sua forma di reciprocità, può essere definito come ciò che, con una formula sartriana riferita all'esistenza del « gruppo », si dice « fra-

ternità-terrore», è la pietra di paragone dell'uomo meridionale che è tanto più solo quanto più tenta d'identificarsi, fondersi, operare in un gruppo: quanto più — scrive Strati — vuole « incoscarsi ».

Pur condizionata dalla forma di reciprocità sociale, la prassi dell'individuo tanto più prende a differenziarsi quanto più le contraddizioni del sistema, e non soltanto della società meridionale, impediscono ai vari componenti del gruppo di riconoscersi con autenticità.

Il protagonista, tenera, violenta, ingenua e lirica triade relazionale rosa emblematica dal simbolo del « salvaggio », capisce infine quanta solitudine può esserci nella libertà prima che questa possa oggettivarsi, estendersi e durare all'interno di una struttura sociale che non è certo quella della 'ndrina, bensì quella capace di costruire la realtà e, attraverso la vera lotta di classe, « abolire lo stato di cose esistente ».

In conclusione, lasciando agli storiografi ogni giudizio di valore, questo romanzo — il più felice, cupo e notturno di Strati —, un romanzo dove i tempi della narrazione sono pezzi di un complesso mosaico iniziato da oltre vent'anni con i primi racconti de « La Marchesina » (1956), è, nel panorama letterario del 1977, fra gli esiti narrativi di più singolare caratterizzazione tonale.

Stefano Lanuzza

inesplorati della nostra cultura.

Il centro dell'opera sta proprio in questa vita quotidiana, in una Montallou dei nostri tempi, dove non manca anche il profeta eretico in un mondo chiuso e diffidente, perché troppe volte colpito dalla sofferenza e, nello stesso tempo, aradicato continuamente dal bisogno e da quel rapporto con « l'America » — il mondo del benessere, che fa consumare l'entropia, nell'attesa e nel confronto con le stagioni, i protagonisti, quasi che essi stessi sentissero in quel momento di essere dei « personaggi » fuori della storia.

Due sono i tempi, quello del mondo angosciante perché non si tratta di una distanza geografica apprezzabile dai grandi centri, ma della separazione che deriva dall'arretratezza sociale, e quello di una tradizione di usi e di costumi che, nati quasi come difesa istintiva di chi è tagliato fuori, di chi deve adattare il proprio destino a una dura legge collettiva, pian piano si è trasformata nella seconda gabbia; e la vita scorre dentro la duplice prigione che questa società si trascina dentro.

Ecco che allora il libro di De Blasio non

è solo, un'interessante e ben costruita opera di testimonianza, ma che il tempo della narrazione scatta fuori del tempo reale, in un discorso volutamente sotto tono, che crea un polo fantastico, un quadro vivace dove il realismo oltrepassa se stesso, in una specie di teatro dove ogni lettore ritrova se il proprio posto.

I fatti privati e lontani di una comunità assumono un interesse pubblico e un notevole impegno letterario, in questo romanzo-racconto-poema, che crea una singolare e valida mediazione fra il proprio oggetto e l'angoscia, la tensione dell'autore che lo testimonia.

Fabio Doplicher

Redolfo Di Blasio il peccato dall'America, Gienezio Editore, lire 1.900.

TRA SCILL'E CARIDDI errata corrige

Ricordato che lo stralcio dal saggio di Stefano Lanuzza, il linguaggio dello scill'e cariddi per un glossario darrighiano, pubblicato sul n. 35 di Carte Segrete, è la bozza di un lavoro in fieri solo di recente completato: correggiamo qui alcuni errori del « proto »:

pag. 102:
hu-o-ro; MB e ND a.
MM e NN;
pag. 104:
logatu;
pag. 113:
idiovincrasia per: la
buona critica;
pag. 116:
a « oreochile »;
pag. 117:
parola che chiama pa-
rela... fino all'assolu-
to ravvicinamento e
palinare;
pag. 120:
voci dal significato.

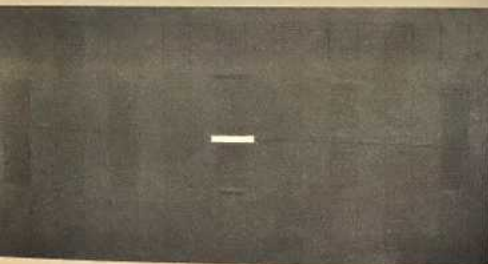
Nel numero 35 di **CARTE SEGRETE**

l'articolo sugli scultori Gilberto e Gino Giammei, comparso senza firma, è da attribuirsi a Franco Miele.

Bice LAZZARI

Il segno come coscienza e misura

di Guido Montana



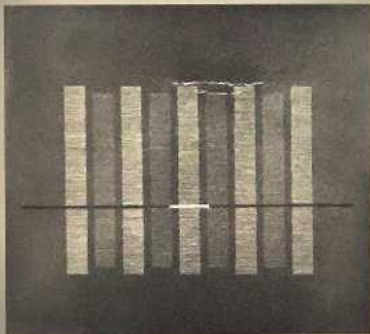
Ritmo - segnalazione rossa, acrilico - 1976

Nel giudizio critico vi sono i limiti e l'incompletezza della ragione. Razionalizzare fino in fondo la natura del segno, in un artista, è sempre un atteggiamento orgoglioso dagli incerti risultati e a questo proposito mi viene in mente Kierkegaard quando ci ammonisce contro il razionalismo estremo: « Nel momento in cui l'

accortezza ha calcolato tutto ed il gioco è fatto, ecco l'angoscia, ancor prima che il gioco sia vinto o perduto nella realtà ». La parola tuttavia ci soccorre per capire il valore del segno, poiché essa stessa può divenire un segno parallelo, un'operazione linguistica realizzata a misura del fenomeno artistico interpretato. La 227

parola può essere autentica, quando si appropria dei termini autentici del fare dell'artista, o al contrario inautentica, quando vuol dimenticare i termini e la misura dell'arte per realizzare al loro posto un sostitutivo linguistico, una riflessione che autogestisce la propria sufficienza. La parola che giudica il segno significante dovrà quindi essere umile e avvicinarsi senza retorica al suo costituirsi come operazione e valore. L'opera di Bice Lazzari mi consente di approfondire un'idea simbiotica di arte che si fa misura e giudizio, di segno che richiama l'intervento e l'adesione della parola. La conoscenza che ho di questo artista mi dà non solo la possibilità ma anche una certa sicurezza per ridimensionare alcune opinioni riguardanti il carattere della sua pittura e la sua matrice culturale. Mi è capitato a volte di leggere della natura « lirica » di Bice Lazzari, di astrattismo appunto lirico, di affinità con Licini, ecc. Tale giudizio è a mio parere sbagliato e l'errore deriva probabilmente dallo stile « musicale » con cui l'artista ricostruisce lo spazio del quadro, dal suo « notare » quasi per segnalazione di « frasi » e di suoni. Ma in questa pittura non vi è distacco e contemplazione, cioè evanescente rapporto con la realtà attraverso l'uso del simbolo e della metafora; l'intervento è semplice, diretto, privo di allegoria, ha il ritmo naturale che ha la coscienza quando esprime il fluire dell'esistenza e, ad un tempo, giudica. Si è detto anche di una presunta aspirazione kleeiana, e questo solo perché vi è nella Laz-

zari, come in Klee, la nozione di segno inerente. La predilezione dichiarata per Klee non dovrebbe ingannare; si tratta di una adesione in fondo consapevole e necessaria ma limitata all'area della cultura, di una certa cultura artistica nella quale la Lazzari ritiene di doversi riconoscere. Non riguarda il campo più immediato del fare. Non c'è infatti operazione come verifica di una scienza o di una teoria dell'immagine. Il segno, se guardiamo bene, non pretende all'immagine, né si pone come struttura dei meccanismi che la costituiscono. Si tratta, a mio avviso, piuttosto di un sognare e di un frammentare del segno, che tende a realizzare in definitiva una misura e un ordine dell'esistenza anziché l'immagine di essa. E' un segno che, autogiustificandosi, rifiuta l'immagine di altro. Con Bice Lazzari la superficie realizza pienamente la sua autonoma esistenza. Si può dire che la pittura è divenuta realmente moderna solo quando ha conquistato la superficie del quadro. In questo senso moderni sono Braque e soprattutto Matisse. Mentre la profondità prospettica incastona l'artista al mondo dei fenomeni o agli stati d'animo comunque rappresentati, la superficie è un campo di rapporti puri, sottratti all'interferenza non solo della rappresentazione ma anche della volontà allusiva e del racconto simbolico. Rinunciando all'apparenza delle cose e alla loro simbologia, l'artista in realtà accerta la possibilità di restituire al segno lineare e ai valori di superficie una funzione di intervento mentale che esprima, nella totalità, l'esal-



Linea orizzontale, acrilico - 1975

stere o la condizione del fare. La superficie non è solo un'area bidimensionale, un campo aperto all'evento artistico. Per Bice Lazzari campo ed evento segnano appartengono allo stesso ordine di fenomeni, anche la superficie diventa un segno tra i segni. La linea gerarchica dei valori è praticamente annullata se non addirittura rovesciata: ogni senso ha rispetto all'altro, uguale importanza, uguale ritmo; la superficie è un segno neutro che identifica il rapporto attivo tra i segni e se ne appropria in una misura che è esistenziale e morale ancor prima di essere esteti-

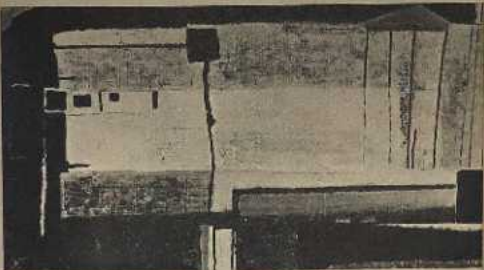
ca. Lazzari ha capito a mio avviso una cosa essenziale: non è possibile fruire dell'arte se non come ricerca di una funzione e di un equilibrio diversi dell'esistenza. Funzione ed equilibrio che non possono essere dati dal mero piacere visivo, che è poi solo un allottamento ingannevole. Dato che ciò che ci viene «donato» e a volta imposito, è spesso la retorica ripetizione di ciò che storicamente abbiamo creduto e crediamo ancora bello. Bice Lazzari rifiuta pertanto ogni ridondanza del segno e dell'allusione, così come rifiuta la nozione compositiva, comunque legata all'accademia del

la forma. Nel suo vocabolario artistico non c'è il termine « suggestivo »: non è mai « accettabile », è disadorna come un fragile, spoglio albero, che buca coi suoi rami nudi il grigio di una giornata d'inverno. Ha detto no a ogni artificio scenico, anche quando volle essere « artigiano » senza credere al consumo del segno. La condizione umana è oggi spesso mascherata dalla volontà di manifestazione, che è in definitiva una fuga nel non-essere di gesti gratuiti o inutili. Il mondo è pieno di modelli e di segnali convenzionali, sintonizzati sulla lunghezza d'onda dell'eccentrico cattivo gusto voluto dal potere. Per ritrovare l'autenticità del proprio operare, l'artista deve fare uso di segni elementari, che egli identifica come valori primari, individuando un rapporto immediato, non rappresentabile, col mondo dei fenomeni. Nel segno primario non vi è ancora intellettuale; tra l'artista e la superficie del quadro è abolito il diaframma di un modello o la traslazione di un evento simbolico. Bice Lazzari è appunto un artista di questo genere. I procedimenti dell'arte sono per lei una controprova dell'esistenza; nega perciò l'aridità nella pittura, che è per lei atto vitale, così come lo nega nell'area esistenziale e umana. Il segno di Bice Lazzari nasce dopotutto da una « incertezza » nei confronti della cosiddetta verità intellettuale; il suo operare è in tal senso uno scavo cosciente e una penetrazione del significato. Anziché affidarsi alla certezza illuministica, preferisce trovare realtà in un segno, che non stia in luogo delle cose ma

in luogo del giudizio - estetico ed etico - che l'artista dà delle cose. Questo mi sembra fondamentale per capire la sua pittura. Se infatti pensassimo a una operazione segnica come semplice traslato, come riproposta di simboli e immagini ricadremmo nei limiti dell'astrattismo classico o nella cosiddetta « spiritualità dell'arte ». In effetti si può dire che la Lazzari propone una estetica così intrisa di umanità che può ben dirsi un'operazione morale. Il brutto, il volgare, il kitsch non vanno respinti solo in quanto antiestetici ma soprattutto perché immorali. L'uomo ha diritto alla verità e all'autenticità, che sono sempre morali e in quanto tali - anche belle. Il kitsch non è brutto perché privo di canoni estetici ma perché è inautentico. La statua della Pietà acquistata con pochi dollari dal pellegrino dell'anno scorso basata sugli stessi canoni e proporzioni dell'opera originale, inautenticità (il cattivo gusto che ne deriva) riguarda l'immoralità del rapporto che si viene a istituire tra la banalizzazione della copia e l'incultura impigliosa dell'acquirente. L'immoralità del kitsch è prima di tutto una sconfitta dell'autenticità dell'uomo. La natura, non essendo estetica, non può essere nemmeno kitsch. Il bello e il brutto della natura sono nozioni relative; il cattivo gusto, che è creazione umana, è invece assottigliato dall'inautenticità e dalla falsa coscienza. Il vero brutto è costruito inventato per eliminare dalla società il pericolo che la verità - sotto ogni forma - rappresenti. Perché l'arte sia bella e quindi anche morale oc-

corre respingere innanzitutto la presunzione estetica, che ci proviene dalla « certezza » del modello, dalla dissociazione, cioè, tra il fare artistico e la vita, il pensiero. In questo senso Bice Lazzari opera per una ricomposizione dei due termini scissi: pensiero o operazione manuale dell'arte si realizzano identificandosi in un atto che non è più semplice artificio ma manifestazione propria e autentica della vita. Si tratta come si vede di una concezione dell'arte che è in totale antitesi, poniamo, con la poetica dannunziana, la quale anziché fare dell'arte un'opera della vita, voleva in realtà realizzare la vita stessa come un'opera d'arte, cioè come un artificio costruito dall'uomo « estetico ».

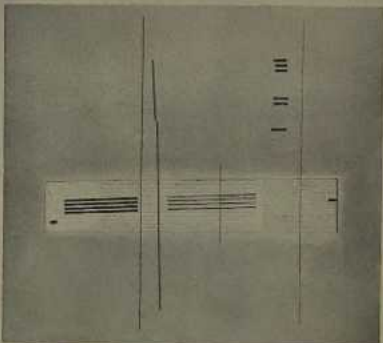
Per Bice Lazzari, arte come opera della vita significa dare alla propria pittura tutta la forza morale, la finitura, l'equilibrio intellettuale e l'autenticità con cui si vorrebbe giustificare una presenza umana nel mondo e nella società. Questa forza è generalmente espressa in un segno che apparentemente è « insipido », al limite « fragile », ma che è in realtà autosignificante: richiama cioè solo a se stesso come atto dell'autenticità vitale: non rappresenta o semplicemente esprime il mondo dei fenomeni, non si limita a identificarsi in un messaggio osteso; si tratta di un segno in ultima ipotesi che non riguarda tanto il senso o la direzione del messaggio quanto la verità che lo



Ricerca, olio su tela - 1957

costituisce. Un segno vero, dunque, che nel momento in cui viene realizzato, manifesta la coscienza della condizione artistica e umana. Lo stesso progetto (se di progetto si può parlare) ha la pregnanza esistenziale che istituisce il fare dell'artista: non è dato per un'esigenza di costruzione e di verifica di tipo razionalistico, ma per negare in un certo senso automatismo alla mano, per dare equilibrio e direzione al segno. Vi è sempre un rapporto mentale, sobrio, castigato tra i segni e la superficie del quadro. Nella Lazzari il pudore della materia diviene componente non tra-

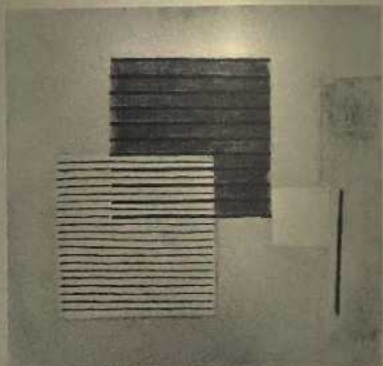
scurabile dell'operazione artistica. Il colore appare ristretto in una misura nunciante: «distratta»; in realtà il rapporto cromatico è severo, privo di alcun artificio e di retorica del contrasto. Il cromatismo perentorio, «sicuro» e «arrogante» non è di Bice Lazzari. I valori di superficie, cui è possibile fare continuo riferimento, nascono soprattutto dalla tensione problematica con cui l'artista affronta, di volta in volta, il campo visivo. Forse pochi altri artisti sanno dare come lei al fare il carattere di un'angoscia esistenziale, che diviene reale angoscia dell'atto creativo. Pen-



232 Sequenza del segno, verticalità N° 2 - acrilico - 1974

siamo a Wols, a Rothko, a De Stael. Artisti, come sappiamo, privi di appagamento estetico e fortemente attratti dalla natura psichica, lucidamente montale del colore e del segno. L'arte a questo punto diviene un prolungamento, oltre i limiti esistenziali, nell'illimitante possibilità del fare. Si tratta di uno scarto tra due termini opposti - finito e infinito - che sintetizza nel significato l'artisticità e ad un tempo l'angoscia. Del resto, la rinuncia alla certezza ha per conseguenza la rifondazione continua dei valori del segno. La scelta dell'artista, tendente a trasferire sulla superficie del quadro il fluire stesso di tali contraddizioni, è parallela alla tensione dell'esistere ed è presenza attiva, che corregge l'idea astratta di geometria e di forma e decondiziona il senso. Quando si parla delle origini della pittura non-figurativa in Italia, si fa generalmente riferimento all'astrattismo lombardo degli anni 30. Ma l'indiscutibile merito di essersi opposto al retorico monumentalismo figurativo novecentista e all'arte di regime, non esclude i limiti formalistici di tale esperienza pittorica. Forse non sarà inutile, in sede di ricerca storica, approfondire esperienze meno note e definite, ma che a mio avviso rappresentano meglio, in campo « astratto », la polemica antinovecentista. Si pensi, per esempio a quei disegni colorati che Bice Lazzari realizzò nel 1925, assolutamente prioritari rispetto a qualunque altra esperienza non-figurativa italiana. A ben vedere non vi è continuità tra queste opere e l'astrattismo immaginifi-

co e « spirituale » (quello per intenderci, di cui furono iniziatori Ciurionis - con le sue « Sonate » al sole - e lo stesso Kandinskij). Non vi è riferimento nemmeno alla conquista neoplastica dello spazio (come in Mondrian). Sin da allora Bice Lazzari optò per l'operazione « astratta » che le è più congeniale e che ha come matrice filosofica l'assistenzialismo. La pittura è un modo di scegliere e di vivere la propria condizione. Il segno è il mezzo con cui identifichiamo la nostra autentica presenza nel mondo. Parlare di astrattismo classico è quindi improprio e sbagliato così come definire l'artista neoromantico o « lirico ». Il segno della Lazzari rifiuta sia l'immagine in senso stretto che l'ordine razionale. Ma questo non dovrebbe ingenerare equivoci: si tratta di un segno che non ha carattere modulare ma tende alla sequenza come affermazione di una misura. A questo punto è opportuno soffermarci sul significato di misura, che per Bice Lazzari non vuol certo dire misurazione, rapporto esatto, sequenza lineare. Le opere realizzate negli anni che vanno dal 1965 al 1970 e che hanno generalmente il semplice titolo di « Misure », sono in realtà operazioni che tendono alla sequenza e al ritmo, ma solo in quanto limite. L'equilibrato e intenso intervento della mano si fa portatore di un ordine interiore e di una cognizione non retorica e non casuale dell'esistenza. Con la misura vi è un limite invalicabile, oltre il quale il segno perderebbe di significato entro il proprio ordine estetico e morale. Si tratta



I due quadrati, tempera - 1970.

di una misura, quindi, che insomma in sé i caratteri dell'arte e della vita. La misura è il limite all'altro da sé, la tensione della mente (trasferita nella mano) che si oppone all'inautenticità dell'esserci e vuole esserne delimitata, salvata. Un atto semplice del fare, che si autoesclude dalla vulgarità del fenomeno, dall'inutile codice mondano. Questa singolare aspetto dell'« astrattismo » di Bice Lazzari lo troviamo persino nelle opere cosiddette informali,

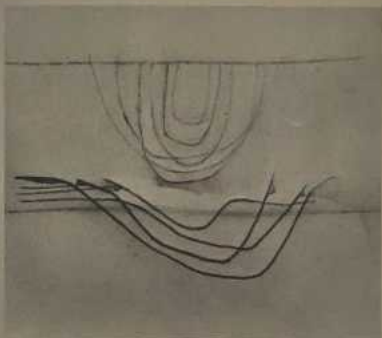
che eseguite negli anni cinquanta, dimostrano una peculiare avversione nei confronti della casualità incontrollata e della mera gestualità. L'artista, anziché ricondurre la materia all'informalità e al caos, tende qui a sottrarla alla corposità cromatica deliberata per restituirla all'intervento e all'intelligenza del segno. Anche in queste opere ritroviamo un messaggio, una misura, laddove altri - in analoghe condizioni - hanno preferito lasciarsi vivere dalla sponta-

neita materica. Tutto questo ha un preciso significato, vuol dire che l'artista ritiene opportuno e morale intervenire sulle cose anziché lasciare il mondo o la materia alla loro muta presenza. Il segno dovrà « parlare » in luogo dell'artista e giudicare non solo l'efficacia, ma anche l'angoscia o addirittura l'impossibilità dell'intervento umano. Informalità e geometria, del resto, si recuperano continuamente e reciprocamente si condizionano. In Bice Lazzari non vi è mai linea che non sia anche segno, materia o graffio. Il segno è sempre una contenuta ma tormentata lacerazione di un piano, di una superficie, è sempre coscientemente operante o mai accademico. E' stupefacente, del resto, una certa costante che inopinatamente è verificabile anche dopo molto tempo. Si osservi,

per esempio, « Quadrilatero e frequenze » del 1969, e lo si confronti con « Astrazione di una linea », che è del 1925: dopo oltre quarant'anni ritroviamo la stessa segmentazione e frequenza, quasi gli stessi intervalli. Eppure si tratta di un'artista singolarmente complessa e non-rispettiva, che ha affrontato in tempi lunghi esperienze e ricerche molteplici. Indubbiamente, vi è una matrice sognica che la identifica al di là di ogni possibilità e sempre aperta operazione artistica. Il suo modo di operare è legato al ritmo del segno, al segmento ritornato e breve, alla traccia contrapposta alla linea costruttiva e all'iter regolare. Nella pittura di Bice Lazzari vi è sempre un rapporto tra esperienza e innocenza. L'edificante esperienza del segno e contemporaneamente un recupero



Percorsi, olio — 1954



Germinazione, acrilico — 1972

della innocenza del fare. L'esporre della mano, l'intelligenza che la sostiene, la coscienza della condizione umana vissuta con alta responsabilità intellettuale e senza illusioni edonistiche, tutto ciò ritorna come tensione nel segno. Non ci sarebbe esperienza autentica, reale, senza questa tensione non artefatta, non « voluta », proprio perché innocente. In definitiva per Bice Lazzari l'innocenza del fare è una proposta di cognizione e di esperienza disincantata. È innocenza che respinge l'artificio e nello stesso tempo la « silettà » negli atteggiamenti operativi verso le cose,

la natura e l'arte stessa. Non ci si dovrebbe rallegrare di un giallo troppo bello, di un verde piacevolmente riposante, l'astuzia li offre su un piatto d'argento a chi abbia perduto l'innocenza creativa e vitale. Per Bice Lazzari vi è ricchezza visiva e forza intellettuale solo nella povertà, umile e grande, del segno autentico. La vera « felicità » del fare è in fondo una « sofferenza » dell'essere, come ogni atto di autenticità, muore e rinasce nell'angoscia creativa del presente.

Guido Montana

Rossana Apicella da Treviso a Verona

Mostre Guardiavantistiche arie poetiche in bottiglia

Le mostre « d'avanguardia » nascono nelle città di apparente provincialismo culturale: quando arrivano nelle città consacrate, nel clima delle Avanguardie militanti di più ampia notorietà, per lo più, queste esperienze sono già istituzionalizzate, e hanno un timbro di ufficialità, di museo, di inaugurazione Accademica. Sono entrate nella cultura che accetta ciò che è già risaputo; finisce l'avanguardia, l'avventura approda alla tesi di laurea, al saggio critico documentato da una vasta bibliografia.

Il problema, per un talent scout di personaggi e di correnti, per chi non si prefigga nessuna istituzione della Poesia, per chi accetti di scomparire dopo aver generato il figlio, alla ricerca di un altro figlio da generare ed abbandonare: il problema nasce e si delinea nella presenza dei fenomeni di limite: delle piccole Gallerie sperimentali, delle edizioni underground, dei ciclo-stiliati, là dove non è ancora istituzionalizzata una forma espressiva, dove sono più incerte, più nebulose le linee di demarcazione.

In questi mesi, sono state presentate due mostre, o meglio da Treviso (da Ca' dei Ricchi), si è spostata a Porto. San Pancrazio

(periferia di Verona) una mostra di gusto squisito e di interesse notevolissimo: ambedue le mostre (son ho sottolineato varianti se non nella disposizione, l'una in un palazzo antico e ricostruito, l'altra in uno spazio ampio, modernissimo, agibilissimo) hanno suscitato una serie di interrogativi che sono ancora tutti aperti, ed anzi, con il tempo tendono a chiarirsi ed approfondirsi.

Il primo, riguarda il tema dello spazio già precedentemente accennato in parentesi bellissima, ma troppo affollata la prima mostra, e anche impreziosita dall'ambiente raffinato ed anaclico. La seconda, ambientata in una scuola media, era quasi partecipe di uno spazio verde, con risalti cronometrici che si esaltavano o mitigavano a seconda dell'ora del giorno: forse per un caso, per le strane vicende che modificano certe operazioni umane e le rendono aliene dalla programmazione, la seconda mostra acquistava un risalto naturalistico, più netto, più spietato, dalla atmosfera preziosamente immobile della precedente esperienza di Treviso.

In ambedue gli ambienti, il problema di fondo restava il rapporto, l'accostamento, dei due filoni fondamentali della esperienza con-

temporanea poetica: la Poesia Visiva e la Scrittura Visuale.

La Poesia Visiva era evidenziata da due presenze fondamentali: quella di Pignotti, con operazioni ludico-dissacratorie compiute su immagini ritagliate dai rotocalchi; l'operazione più consona alla sensibilità mordente, al gusto del graffio, tipici della ironia di Pignotti, questo personaggio che calcola ogni sua operazione con un rigore cartesiano.

Di Miccini abbiamo ritrovato i Rebus, con l'alone di fiaba che li circonda: Poesia Visiva? Scrittura Visiva? Miccini è un personaggio che, di per sé, sfugge alle definizioni e per questo non teme il divenire delle istituzioni della Poesia. I suoi stessi Rebus sono, e non sono, Scrittura Visuale: sono piuttosto crittogrammi, allusivi, con il linguaggio araldico e segreto dei personaggi degli scacchi e dei tarocchi. In Miccini esiste, da sempre, una Scrittura Visuale, ma è una scrittura che sfugge alle definizioni consuete, perché è un crittogramma a sfondo magico-esoterico, che già si propone come rebus, come meta-linguaggio, parola arcana simbolo di una realtà inconoscibile ai non-iniziati, vagamente demoniaca, come è tutto sulfureo il momento magico di Miccini. Potrebbe essere proprio questo: sorpassata l'area delle contestazioni, Miccini ritrova se stesso e il senso dell'arcano, il senso della scrittura come messaggio di simboli, come linguaggio ieratico di ispirazione poetica, extra-sensoriale.

Orsiosissimo, l'Arlecchino della Marilla Batilana, che porta sul vestito i motivi dei suoi lazzi: i suoi lazzi sono in inglese, forse in memoria del linguaggio europeo

della maschera che entusiasmava la Corte Inglese? È una interpretazione vivacissima della Scrittura Visuale: la parola, spesso iterata, suggerisce una dimensione teatrale, e copiona, o meglio: allusivo, al lazzo metafisico del primissimo Arlecchino Zanni, l'Arlecchino che dice la parola sbagliata, surreale seduto sul palcoscenico, o arrampicato come un gatto, sopra un mobile o sopra una panca, l'Arlecchino funambolico, sbadato, saltimbancosciocco, furbo, matto e sfortunato.

La Scrittura Visuale ha questa ricchezza di articolazioni che raggiungono la loro forma più interessante nelle opere di due autori: Giancarlo Pavanello e Franco Verdi.

Giancarlo Pavanello presenta due opere recentissime, di squisita eleganza: si tratta di libri, impropriamente definiti libri-oggetto, perché il libro-oggetto (soprattutto nella storia del post-Dada) hanno una funzione ludica, sostituiscono il soprammobile di tradizione, coesistono con opere visive, con il quadro attaccato alla parete: il libro di Pavanello, rilegato, e non a cartelle sfuse (e, pertanto, non fruibile, in ogni singola pagina, come oggetto da incominciare ed appendere) esige, intorno a sé, un *habitat*, uno spazio di muri bianchi di immacolata candore. La qualità di questo libro è di essere manoscritto, e in un solo esemplare: la grafica è di tipo arcaico, di influenza medievale, talvolta illeggibile, una scrittura tutta visuale, e non destinata ad un messaggio di fruizione quotidiana.

Bellissime, le colossali lettere dell'alfabeto di Franco Verdi, sfrangiate, accostate a frammen-

ti sovrapposte in ogni cartella, il carosello delle lettere si presenta in modo estroso e fantasioso, ora creando sfondi coloratissimi, ora un fitto gioco di collages cromatici. La lettera di Franco Verdi è in un perpetuo movimento, in una dinamica esaltata dal colore: siamo in un clima di fantasia geometrica ininterrotta, metafisico, metalinguistico: da questo apparente gioco, deriva una problematica visivo-lessicale che sarebbe degna di un più lungo e approfondito discorso.

Divertentissimi, di Franco Verdi, i « contenitori di poesia », con la *Aria poetica imbottigliata*, il *Frullato poetico*, la *Macedonia di*

versi la *Marmellata di poemi*: Franco Verdi ha la aquisita eleganza di non prendersi sul serio, riesce ad essere se stesso, nel gioco che non è gioco: per questo, il discorso di Franco Verdi ha una sua autonomia che non può essere condivisa da nessun seguace della sua stessa corrente.

Le due mostre aprono orizzonti nuovi: il futuro ci dirà che cosa è partito dalla preziosa saletta di Ca' dei Ricchi di Treviso, e dal paesaggio, aperto da ampie finestre, quasi complementare al colore della mostra, dello spazio aperto di Porto San Pancrazio di Verona.

Rossana Apicella

E' uscito il n. 475

NUMERO DOPPIO

LUGLIO - SETTEMBRE 1977

e il n. 6

di FINE D'ANNO

PRODUZIONE & CULTURA

rivista bimestrale del

Sindacato Nazionale Scrittori

Si preparano i numeri speciali per i massimi
CONGRESSI DEGLI SCRITTORI
ITALIANI e EUROPEI

Dopo il «poemanifesto n° 1» — IL CANTO DELLE MASCHERE DANZANTI — una poesia Apache (vedi CARTE SEGRETE N° 36) sono usciti:
poemanifesto n° 2 — REQUIEM FOR A TAXI DRIVER
— Una poesia di Marilyn Monroe — Bianco e nero



© 2004 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 255: 103–110

REQUEM FOR A TAXIDRIVER

1. The first step in the process of creating a new product is to identify a market need. This involves conducting market research to determine what consumers want and what problems they are trying to solve.



1967



Una poesia di Miguel Barnet.
 con illustrazioni di Stefano Maffei.
 La poesia è tradotta da Gianni Toti.
 Il formato è 50 X 70.
 Il prezzo è 1500 lire la copia.

Miguel Barnet



poemanifesto n° 3 — IN MEMORIA DEL « CHE » —
 Una poesia di Miguel Barnet — Colore blu
 La grafica è di Stefano Maffei — Le poesie sono
 tradotte da Gianni Toti
 Il formato è 50 X 70 — Il prezzo di 1500 lire la copia.



MA I NOUVAUX CRITIQUES

(o « nouveaux philosophessocritiques »)

CHE C'ENTRANO CON I PAESERACEI?

C'era una volta un critico... ma era un critico? e c'era una volta? C'era, davvero? O defunto? Era un critico intellettuale o esordiente? O intellettuale anche stato se lo sostituisce. Riprendi punto. « Spaghetti, zucchero, caffè e ragù » titolava così i suoi critichi, era

un gasterocritico, allora? Critogastrofor- te. Certo, le sue gasterologie letterarie, piuttosto gravi dovevano essere se la costruzione etimologica lo ridusse alle gasteroepitaffiche e si vollesse molti gasterocritici per intrar- gli e per estrargli il gasterocritico antistola- to. Figurarsi, a

deusmatici! Se la prendeva con « il po- dere assoluto », il vero assaluto delle melle di improprietà e delle modestie gastronomiche. Pasteroico gastero- glico, il critico gastero- glicissimo, anziché si occupava contro la periclitazione, non portava la periclitazione, quella « parole non

sono parole», anzi, sono «non parole», mellonta, e id mellon abaton, non ti può prevedere ciò che futuraro, potrebbe essere nel corin della lunga agonia contemporanea del tempo, come dovrebbe pur sapere il fenace critigastro. In fece no, il praticante di spaghetti-critica, zuccherostorico, caffè tua e raccontante (ab, l'arragianta gaitredia!), gastermargo qual è non supposta che «il mondo preceda la vita», perché per lui è la vita che precede il mondo, da brezon ideoliticista quale potrebbe non essere palesticamente (meglio la marchesa materialistica?) e non capisce «a quale partito il Toti si appiglia» (ma al partito per il partito, naturalmente. Al partito per il partito, comuniterico planetario anzi, con la metalura che trasporta il quantutto, meta-materialitici comparsi a comparsi - in te na) Immagina egli dunque e così l'ironomunierico che scaurante il mondo, i segni e il romanzo contro il muro — bellimmagine, ti deve riconoscere ma il critigastrocele tu di metulocemi e mette in d'isso mondo-ogni-romanzo-toti-Pae-



le-sepalellioni trasformando il tutto a quantastro nel suo materiale posseduto: la gaitredia degli spaghetti-caffè-oggi quale materiale immortale solito dai novaux critiques o nouveaux philous phancritiques. E tutto un disperante meloma. Questo l'atitudinomatobuto si di gaidaghi (ritorna la pantometalora, la gaitredia, la gaitredia collettiva — che sarà?). E il morbo di Baxdane, quello di Toti Attenti al patto collettistico? E il

baxdaneide inconvicco, idrobitalmico tachipocardico, magello e manifestomante, neurovegetali sturbeza, e col general-metabolismo in aumento, fra gli d'lorati di Kati con Baxdane e i metri idritolomici, ti emocio fra gli impallucioni imperverripellendo il padestnatolstohen la «capacità di produrre mostri», ed è vero: da prodotto l'Angel-William al folin critigastrocinico con tutta la sua critigastrofloghi peracrotinacra. La nera critica? agli intimi

l'ardua sentenza? Ma no, ma si, offerte al critigastrolobio un buon pranzo (spaghetto zucchero - caffè - rapa, raccomandami) e avrete la postscripta del letterario da coce de Fium (Kenzo, ti capisci?) e della nuova rivista alla Praxianta trentino, al avenga strotallu o quarda santindiere? Indietro! Perdonare, accompagni lettori, quelle prelatologie, ma quando la gastronomia scorda per i discorridi senza accorreggerli dei noduli discorsi della linguaggia, bisogna pazientare e farci cuoraggio. La

Critigastrotroia è fantasia, no? Fantia, da infantile che tale dovrebbe, infatti, non fatti come sono a punto per le tue colpe il romanzo di Toti. Il padrone assoluto è illegibile agli illeggenti, appunto, come doveva essere e dimostrare, dimostrificandoli nell'obsequenza al condire. Ma i no-scux critiques che centremo con « Poe-

*severa »? Non era un giornale di sinistra, militante anche nella critica gramscienficamente intesa, cioccarebbe dovut essere non strotacerezza ma costruttiva, onesta, non arrogante? Ah, il Pasticciatolo vorrebbe l'angeloguelmeno? Una critigastrotroia ci vorrebbe, per hutto? Poe (cui) no? Con flussi libidinosi per l'inde siderabile ma si arader-abbe gastricoes indilago e micettivo per il libridente da turno (gastroploico dato il caso dell'angelotquasi-
na)?*



Il consigliere letterario segreto

Giannirratani
Insana
Ortesta
Soellano
Treviglio

26

Quaderni
delle Fenice

Sei libri in
un quaderno:
un asterisco
di poesia:
auguri e
così poesia!

FICTION
I
SULL'IN
SODDISFAZIONE

CINEMA e
PRATICHE
DELL'
IMMAGINARIO

E' una soddis-
FAZIONE
l'insoddis-
FAZIONE
della
CINE - FAZIONE
con
« scollaccetti »
scolLACANIANI

risemantizzata
Labyrinthoenig
(park tour) me thy-
ran (labein) per non
aver posta o uscita
dal/nel linguaggio

Tiora Vincenti

LE DUE SIGNORE

Rizzoli

Da dicasterio
in Inghilterra
Dego coltiva
Tolcera letteraria
(denominando
l'Alcoglia
linguistica)
e « lacerta-vedica »

Giuliano Dego

L'ULCERA

Pierluigi Rebellato
editore

Aldighieri
Bellini
Ermoli

ALTAZIMUT
QUANTA

Quaderni di
Aperti in Squarci

con pagine
compagnanti
e scom-
per (intui-leggere
nella nuova
immaginazione

Michele Salerno

IL
COMPROMESSO
STORICO

Lercici

Il cuore antico
dell'incompromesso
essenziale, risorta
in un saggio
messianopolitico
da introdurre
per discutere

Lo sconsigliere cinematografico segreto

Libano Cavani

AI FINI LA
DEL GENI
E DEL MALE

ITALMOGICCHI

C'è al di qua
di Nefelide
che decideva non
essere contraria con
i desideri di GUATTARI

Edman & GUATTARI
(sconsigliato)

Due tratti del REGO
a SCHLIMZLIERSTE
un'epoca e un linguaggio
che non si interrogano
seppure con una
passione malinconica

Nono Rino

IL GIORNO
DELL'ASSUNTA

ITALMOGICCHI

Gabriele D'Amico
Giovanni Pastore

L'ABITAZIONE

ITALAFILM 1914

La scoperta « epica »
del grande esaplo
alla Baileia del
Maurizio: nella
sua massiccia
incandescenza
mutante

Werner Herzog

LA BALLATA
di
NITROZIER

HERZOG
PRODUKTION

Il sogno AMERICANO
del sedotto alima
nel SOGNO TITANICO
dal punto di vista
americano sotto la
meda ultima del
« diviso » con la « disianza »
grazia

una di « idiosincrasie »
discrete che non ha capite
« « « » » il film sulla
riduzione microscopica
dopo « « » » « « » »
in una produzione « « » »
logica antieconomica

Paroli Varini

MADRI, MADRONE

RAI-TV

Eppure Lewis Carroll
sarebbe « « » »
di « « » » il « « » »
« « » » « « » »
« « » » « « » »
« « » » « « » »

Antonio Piratelli

FORI CON LE ALI

ORFINI FILM

Il consigliere audiovisuale della telepsia (o lontanovisione)

10 novembre 77 ore 12.30

28 ore
VEDO SENTO PARLO

Avanza domani

Tre scrittori

Francis Gratton

Ugo Giacomini

Alberto Masini

Un poeta: Gianni Toni

discusso su

COSI' PARLO

L'EXTRATERRESTRE

Coni Parli invece

L'EXTRATERRESTRE

TUSTRÀ

« al di là del

bene e del male »

non ci sono gli ALTRI

(gli « altri » siamo a noi *)

MA PERCHÉ SOLO

MEZZ'ORA?

BONTÀ LORO

Incontri con i comici

Parano

e con

Maurizio Costanzo

« cattiveria nostra!

Invece no

Cattiveria loro!

solo imperscrivibile

di moda stretta

Il primo quarto d'ora
del nuovo « accadente »
un quarto d'ora all'anno
quanti ne accadranno al gior-
no? Trova quanto tempo
è stato utilizzato dal mi-
mo televisivo del 50%
Quarta « **ACQUIDENTI**
ALL'ACCESSO?

10 ottobre ore 18.30
28 ore

UNA VITTORIA

STORICA

DEGLI SCRITTORI

ITALIANI

Il Sindacato Nazionale

Scrittori

Per la prima volta

all'ACCESSO

Finalmente

un film

sociologico

analizzato

alla semplice

ma perché in

tre puntate di

mezz'ora l'una?

UN FILM in

TRE SETTIMANE?

4 novembre ore 18

1° rete

ARGOMENTI

CINETICA

LINGUAGGIO

Programma condotto da

Gianni Toni

con la regia di

ITALO FELLINI

EL CAMINO HACIA

LA MUERTE

DEL VIEJO REALES

di GERARDO VALEJO

il diavolo dell'avvocato



COSÌ (non) PARLÒ L'EXTRATERRESTRATUSTRA

ciossarebbestato di: desider(al)ismi, lin-cos, poesi-
floralie, utopoetotie, poeticipazioni, viciniovisioni
etc. (e homo)

1 - desiderala

ma il giorno è ancora sdraiato —
acquattati assiderati i desideri
non sanno d'essere bisogni
— desideri di desideri *id est*
melancholia — e le poesifitte
nel fango di lusso risparmiano
la memoria di domani — non
potrai continuare a sonnare:
tra poco è la plus-vita

e un treno merci ancora è un treno
le merci arriveranno dubitose
sognando d'essere comparate e vendute
come quell'uomercito laggiù che nessuno
comparerà mai e così è lui che comp(a)ra
anche l'infernetto all'uomercato
e stormi di fasmie azzurrognole



ancora è ancora non or mai —
non appiccato è l'incendio finale
ma solo il penultimo e rattrista
l'eviternità si abbraccia in un istante
e l'orizzonte è sempre verticonte

il pianerottolo sta per salpare anche adesso
e la sveglia è alle — esTOTI parati

2 - così parlò l'extraterratustra

panspermatico Arrhenius Svente August:
le stelle sono lente la luce sembra veloce
o b a f g k m oh be a fine girl
kiss me progettiamo una lingua
per cosmiche relazioni lin-cos-iamo
logologicamente volapukando disperanto
interliinguaggerie soliloquie

3 - racco(smico)ntino

un giorno scopri che stava vivendo
nel futuro dei suoi ascendenti

e che il suo presente era dunque il futuro —
non il suo ma quello degli altri
e comincio a soffrire più di quando
il futuro era uno e di tutti
passati e costanti — QUELLO
revolverulento

non era un poetineo — vedete
— c'è un pò passato un pò trafuturo
remoto e anteriore e intimo e
intimatum lanciava a sé stesso
o futurerò oggi o più mai
— ma era già sfuturato — sempriterno e
fu(tu)ribondo

4 - piantatela

piante da appoetamento — ficus
phobodendron bromuruliacea sansoveria
cofea asperula sméltotela
con la pecuscetta e la bouvardia
asperula è solo la parola fioracea
e la poesiflora ancora
non è stata piantata in nessuna
p(ianta)agina(zione) eccetto questa

5 - (u)poetia

e quellui è un simpoetizzante
pieno di antipoetia
ma gli empoetici upoetia
la chiamano dispoetante

però l'incompoesibile è possibile
per chi ha simpoetia per
chi ha antipoetia per

250 quegli antipoetizzanti del dicibile

6 - u-topi-e

con i rodenticidi li moltiplichi
più derattizzi più crescono — i topi e i topi
il topo arrestato nel Jockey Club
assedio di Parigi 1870 — exquisi

ovvivessero i topi antinazisti!
servissero ancora!

l'attacco decisivo a Stalingrad fallì
per i topi che rosero i circuiti
dei tank Ben 104 al gen. von Heist

politissimi fra le immondizie
per mondizie periranno dicono — fors
non
siti!



7 • leggi le leggi

a

è la legge-del-non-ritorno:
ciò che metti in un posto sicuro
è perduto per sempre

e la legge del ritorno e il contrario?

b

se tutto sembra andar bene
hai trascurato qualcosa

dio lo sa a (d)io-sa

c

è la microsapienza (galesofia): una porta
guardata abbastanza a lungo finisce
sempre per aprirsi

sempre dall'altra
parte di qualunque porta

tranne
se è aperta — non guardarla
altrimenti si chiude — entra subito
nel futuro altrimenti sei futuro.

8 • paraule

l'ispezione rivoluzionaria
alle labbruzze al vestibolo all'imene
con la luce fredda vaginoscopica
e il dito mignolo palpante
il collo-a-rischio l'amemorrorrea
nulliparo tuttupare a cavità
uterina piccola e tonica psicogenitale

e le ripercussioni vascolari che dici?

l'accrescimento del monarca — pure monarchico?
— la varianza insomma delle parole
poetibili poeticipabili

9 - sensus versus prorsus bienn-analla

desideevi design
ificatevi desiedenti dissi
mentalisti del dissensorio
i consensorialisti catafasmagorizzano
alla bi-ale del dis-senso comune
scomunicato o discomunicante

indossentirò la cat
e la gloria esteticistica dissentimentale
dissensognandomi
consensognante
insognobile

10 - eigenchaften ohne man

mensognatore è — di talità
ma anfra pure di insognabilità
romunzugnescamanta mentemante
impoeticipitcvul(fissimjevolmente
(appunto?)

11 - totivision

triplette ottimali per deflessione
commutavisioni nel dramma del tubo
poeticon nella trama vidiplombiconica
puoi continuare all'infriventamento
troppa visione uguale cecità aperta
vedi tutto ciò è niente come morire
e riessere l'infinito di prima
di nascere essere poco vedere qualcosa
solo così vichovisionario vivideobondo

Prima pars totius



EL. 107. ASSONINELI, 107.

12 - madre codaggio

con codaggio? il convertore dice che
codando non lineare il polso-codice
254 si modula digitale unghiale artigianale

segnal-rumoreggiando a punti angolari
errori statici risolutivi comprimendo anche
sapete le tensioni di referenza commu(ni)tante

a comando numerico? il codatore di segmenti
non codificati in cauda televeleni soltanto
frequenza-orologio-itero itimora
sceglie tensioni compara multiplettendo
infinitlessaggio ancora velocità di conversione
televisionaria per aspiranti Messia di massa

13 - tre dice sì ma

sempre più brevi gli oggimai
cancellati gli ieri e lunghissimi
i domani(aci) fantasmantici

e noi zelatori del futuro zelato già pronto
a passare nel post-ente presentito
noi solitari caini di noi stessi
tutti già della vita e adesso
più pallidi della parola morto (muletucidizioni?)
inceneriamo pagine combuste
soffiando sulle sillabe ormai nere

amarozza dello alacri allegrie e contraria

felicità di orrori ex-animabili
farétrando dorétranei susseguendo
il questo-solo-e-nient'altro-che-tutto-e

solo noi stessi sue peratessiti
aspettiamo in fretta



il diavolo dell'avvocato
e p.c.c.
giannnitoti



L. 2000
(...)

3337

CALIFORNIA
SPECIAL

1977



Dopo quasi sei anni che il cane
va trasformando il grande viale, ora in-
ta in una sorta di risia abbarbica-
ulti che sparano con petardi mini-
tutto, aveva tornato alla normalità.

La primavera aveva ricoperto
piante i tetti dell'universo piano sup-
manavano a scottare sotto le nubi in-
Eran le tre passate del ponte.
batteva forte attraverso le foglie aze-
Munti in macchina e avviai il ma-
lento alle mie spalle, mi fece spave-
chiua il capo come se qualcuno
mi gridò. Vidi il vecchio che, con la
no, mi fissava attraverso gli occhi so-
Il suo viso era bianco e le lab-
Caccava di sorridermi.

— Non voglio andr' all'ospedale
— Come ti senti? —
— Posso stampar' ancora uno
mori all'ospedale.
— Qui subbone — aggiunse —
— E la tua famiglia? Non hai
— E chi me lo dà il parente. Di-
— Vuoi qualcosa?
— Subbone —
— E i tuoi quattro figli? —

— E i tre stanno? Avevo quat-
e uno l'unico chima il manicomio
tento. Adesso tu me devi da na
A te lo faccio vedere dov'è il posto.
Non ci eravamo mossi. La ma-
era sorbucosa era rimasta immobile.

— La vedi quella collinetta
ricordo. Atteno che non te vedano
Il vecchio aveva cominciato a
ne il tono me il vigore della voce.
162 indicava la collina, mi ero girato su-



oggi, nei quali era nato o-
to, davanti la porta.
di fuori nella buia. Sarvo
sanno messi nei. Non voglio
lasciarlo da loro le piaghe.

I figli, vedi, ce stanno. Mo-
sol sekiata del primo soc-
e macchina
no dovremmo si lavora meno
na, incompiata a scegliere

e al brigades arise quasi
e ridigeva il veicolo, un in-
bio.

TIFFEN Color Control Patches

Contrastivo 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22



Chiedi il capo come se qualcuno stesse per percuoterti e mi giri. Vedi il vecchio che, con la peca abbandonata all'indietro, mi fissava attraverso gli occhiali soffici.

Il vecchio era biondo e le labbra sottili, rose e aguzzate.

Cerca

ricchi

Evidentemente, parlava dei luoghi nel quali era stato o

Scari, n voglio pagare.

no M5

no-50

o messo

scendere

TIFFEN Gray Scale



A te lo faccio vedere dov'è il osso.

Non ci eravamo mossi. La macchina con uno sportello un corsa soffiava in rimasta immobile con il motore acceso.

La vedeva quella collinetta. Beh, fermati vicino al municipio. Atteno che non si vedeva.

Il vecchio aveva cominciato a delirare, ma senza cambiare ce il nome né il vigore della voce. Tanto che quando mi aveva indicato la collina, mi ero girato, sicuro che l'avrei vista.

Il vecchio sembrava contento

— Ci può dar più? —

Un amico

Chiamavano il Brigadiere

Spiegò tutto quello che sapevo e il brigadiere scrisse quasi tutto.

Poi, mentre il madre di tutto cedeva il verbale, un marmiteiro frugò nelle tasche del vecchio

TIFFEN Color Control Patches



Chimici il capo come se qualcuno stesse per pentecostarmi e mi girai. Vidi il vecchio che con la testa abbandonata all'indietro, mi fissava attraverso gli occhi socchiusi.

La mia voce era fiavola e le labbra sottili tese e diseguate.

Cervico

Esattamente, parlavo dei luoghi nei quali era nato o

Serviv

a voglio

ingannare.

Ma

Ma

Ma

Ma

Ma

Ma

Ma

Ma

Non ci eravamo mossi. La macchina con uno sportello aperto, costui socchiuso era rimasta immobile con il motore acceso.

La sala quella collinetta. Belli, fermati vicino al muretto. Attenzione che non te vedano.

Il vecchio aveva cominciato a delirare, ma senza cambiare né il tono né il vigore della voce. Tanto che quando mi aveva

indicato la collina, mi ero girato, acuto che l'avrei vista.

TIFFEN Gray Scale



Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il

Il