Baratta

IL PORTICO

RIVISTA DI CULTURA | MANTOVA - SETTEMBRE 1964 | 350 LIRE 2

Poesie inedite di
EVGENIJ EVTUŠENKO

Pelone
Un atto di Giuliano Parenti

UNA LETTERATURA SENZA PUBBLICO ?

Gino Baratta | **Nota sulla poesia di Umberto Bellintani**

L'ITALIA DI NICOLAJ S. GUMILEV

"Le bastiglie del mondo„ di Renato Cugola | *a cura di Umberto Artioli*

NAZIM di Robert Rozdestvienskij

Fernando Trebbi
"Cinema libero„ a Porretta

Renzo Margonari
Scalarini e il "Merlin Cocai„

NOTE E SCHEDE

di M. ARTIOLI | BARATTA | SIGNORETTI | BARTOLI | U. ARTIOLI | BASSANI

"Glossario di semantica generale„ a cura di Sandro Badiali

PASTICCERIA
LA CENTRALE dei
F.lli PINELLI
il pasticciere di fiducia

Specialità :
Bignolata
Torta Elvezia
Torta Greca
Torta Bruxelles
Sacher
Pappa di Mantova

MANTOVA
VIA B. GRAZIOLI, 4 - TEL. 21.582

Fanny
MANTOVA
Piazza 80° Fanteria, 19
Tel. 22.585

Dischi - Radio
Televisione
PATERLINI
Corso Vitt. Emanuele, 8
Telefono 20-433
Mantova

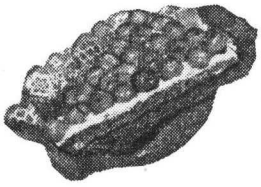
Al Bignè d'oro

da LUGLI
dove la pasticceria è arte!

Specialità regionali :

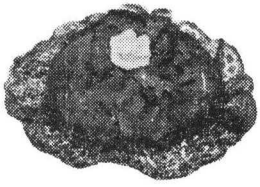
Il grappolo

Crema bianca e cioccolato ciliege alcooliche ricoperto con bignolini alla crema bignè d'oro



Pappa di Mantova

Crema bianca chantilly e chantilly al cioccolato



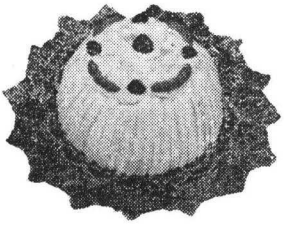
Polenta e baccalà

Crema speciale lavorazione esclusiva della ditta



Zuccotto fiorentino

Crema bianca chantilly e cioccolato cerbetti d'arancio nocciole - inzuppato strega e al CAFFÈ



Al Bignè d'oro

Viale Gorizia, 17-C - tel. 28228

TAPPEZZERIE - TENDERIE
TAPPETI PERSIANI E NAZIONALI
STOFFE
VELLUTI - COPERTE

Vasto assortimento
LANE PER MATERASSI

Angelo Gennari

MATERASSI A MOLLE
SIMMONS BEKA

Via P. F. Calvi, 13 - tel. 20729

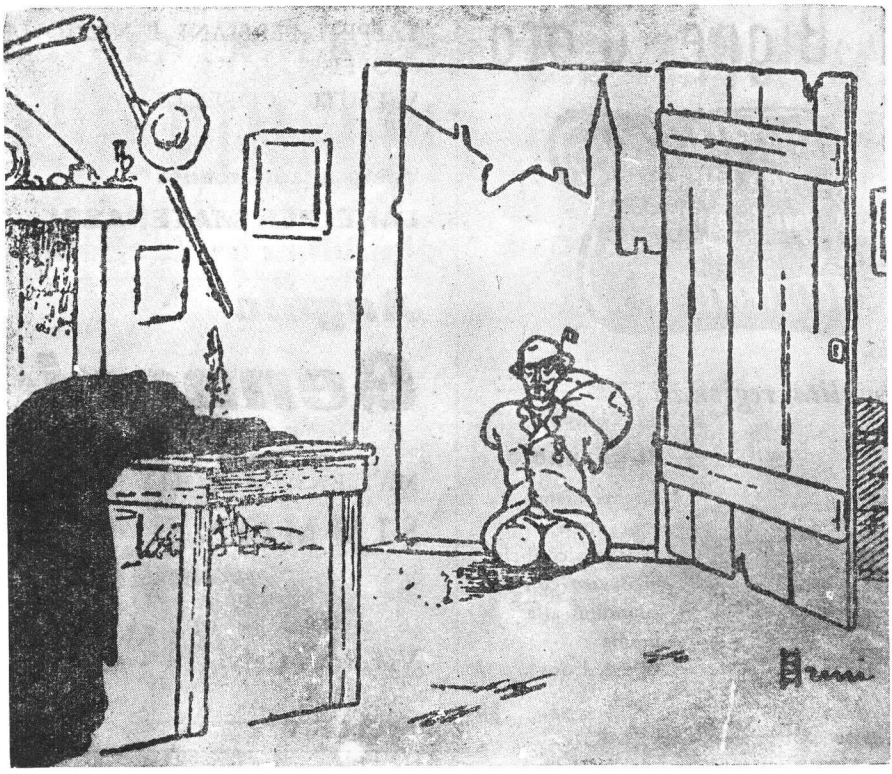
OROLOGERIA - ARGENTERIA
OREFICERIA

Ditta ITALO AZZALI

Casa fondata nel 1881 - Medaglia d'oro della Camera di Commercio

Piazza G. Marconi, 4 - tel. 24287
MANTOVA

Concessionaria Ufficiale
OMEGA - TISSOT



[Giuseppe Scalarini - Il ritorno del figlio dalla guerra]

IL PORTICO | 2

Rivista di cultura

Direzione e redazione
Mantova - viale Parilla 14 - tel. 25028

Comitato di redazione
Umberto Artioli
Vladimiro Bertazzoni
Renzo Margonari
Sergio Sermidi
Fernando Trebbi
Enzo Zelati

Segretaria di redazione
Simona Ghirelli

Direttore responsabile
Mario Artioli

Grafica di Giovanni Piubello

Gino Baratta

Nota sulla poesia di Umberto Bellintani

Ad una prima lettura di Umberto Bellintani, colpisce anzitutto la sensazione che gli è propria della ambigua eredità che l'uomo porta in sé: uomo sì, ma falco e tortora insieme, gorilla e tortora. Proprio in tale contrasto viscerale fra altezza e miseria, fra continuità e frattura si precisa la perplessità, l'incertezza attonita — ma subito chiarita — che prende Bellintani quando si ponga di fronte all'uomo cioè di fronte a se stesso.

L'avvio vuole già sottolineare un rigore di lettura poetica di chi « con note comuni e stonate » ha steso i primi versi di *Forse un viso tra mille* ed è giunto ora a *Dolce chiude l'ora di sera.* L'eredità vegetale nell'uomo è là connotata ed avvertita come presenza esterna, estrinseca, dell'albero, e si risolve qui come proposta per una giustificazione dell'essere primordiale di noi e degli altri:

..... Forse
solo il rapporto
fra noi esiste e gli alberi annosi o appena
[d'anni
uno e le erbe
.....

E' il senso fraterno dell'essere, coscienza di un unico scorrere di linfa tra pianta, uomo e animale. In questa indiscriminazione si precisa il rapporto fra l'uno e il tutto; in questa voluta e approfondita indistinzione si giustifica il ricambio di forza fra l'uomo e la formica e il ragno; in tal senso si appercepisce l'unica immensa tensione che lega l'elemento cosciente a quello ritenuto scevro di coscienza. Ha parlato Bellintani di una sua intelligenza fatta di pietà: ebbene è tale pietà che costruisce le istituzioni del suo paesaggio: saranno il campo, la rana, il « maggior fiume della patria », la casa, l'arnese.

Su questo piano di medesimezza di uomo e cose inizia la ricognizione del passato. Infatti la dimensione temporale predominante, anzi prevaricante, nella poesia di Bellintani è proprio costituita dal passato, ritrovato attraverso una rimemorazione preziosa a volte, sillibata lentamente altre, strappata con schianto altre ancora. Il motivo del passato è certamente fra quelli che maggiormente permettono di costruire una linea del *mito* di Bellintani. Lo si riprenda da *Forse un viso tra mille,* là dove protesta la sua resistenza alla grigia città e dove dichiara la sua natura di topo di campagna. In questa identità aperta il poeta giustifica la presenza privata, riservata della vita contadina: le lucerne, il paterno focolare, il profumo delle cene, l'odore delle mucche, il latte delle mucche.

Ma si veda ancora *L'avo mio antico* dove la proiezione nel passato, dopo aver permesso al poeta lo scavo prezioso (*l'inciso nome* - l'inversione rispetto al contesto isola il particolare, lo strappa dal contesto), si fa proiezione nel proprio futuro, già vissuto però in *Al tuo amore,* vissuto ed esposto come presenza archeologica:

Quando questo mio corpo scarno sarà
irrigidito cadavere, il tuo amore
lo ponga fra le cose che si serbano:
anfore, conchiglie, polverose mummie
.....

dove il recitativo del primo verso riesce ad una pacata, scandita ampiezza.

Oppure il mito del passato lo si ritrovi

in *Oltre l'orizzonte portami* dove già il bestiario di Bellintani (cammelli, antilopi, serpe) prepara il tono di *Sino alle prime sorgenti*:

dove muggiva un serpente e dove l'antropo
ancor non era.

Qui la dimensione del passato si ottiene attraverso l'uso assoluto del verbo *essere*, nel significato di *esistere*. In questo caso il verbo *essere* sospende l'esplicazione concettuale, determinando una tensione che non cede di fronte al punto che conclude. Quest'uso assoluto del verbo evidenzia una peculiarità tematica della poesia del nostro. Costituisce cioè la possibilità di vedere « oltre l'orizzonte », di fissare gli elementi al di fuori dei giorni, di isolare gli affetti in altre dimensnoni dalle umane. Si legga, a conferma di ciò, in *Amore della morte*:

Amore
ti segua di lei che fu lontana
dal cuore nel tempo dove questa
dolcezza di vivere non era.

A volte, anche, il verbo risponde alla esigenza di attuare poeticamente certe rarefazioni, sospese, di silenzio e di inutili attese:

Ed era il tempo dei galli e dei cavalli
e di altro che non è
o non sarà tra un breve
volgere di anni mai più.

Allorchè la dimensione del passato primordiale è raggiunta e, si badi, subito perduta, rimane il ricordo che si fa enumerazione di passaggi altra volta consueti, frequentazione di immagini che sembrano appartenere al *paese innocente* ungarettiano. Anche a questo proposito il motivo è ricorrente e costante in tutta la linea poetica di Bellintani. Si può iniziare dall'America-mito. *L'Americano* rappresenta perciò, una spia, un veicolo capace di insinuarci nel gioco illusivo del poeta. E' l'America che nasce dal racconto altrui, l'America favolosa raccontata ai

fanciulli avvinti dalle storie
che lui narrava del Brasile e del Perù.

Su questa stessa affabulazione mitica si fonda la consapevole ricerca genealogica che apparenta il poeta al negro che « vede lungo dentro l'Affrica lontana il suo villaggio ». Perciò la madre accovacciata, la negra fanciulla accosciata fra le erbe sono la testimonianza di una ridondanza plastica che inerisce alla parola. Forme accarezzate da mano esperta, ritratte quando più forte si fa la nostalgia viscerale delle origini.

In questi paesaggi inventati, visti, e quindi ripercorsi con la memoria, si presentano i termini del bestiario emblematico: il gorilla nella collera, il bufalo, l'elefante, le jene, la gazzella, il formichiere. Il canto si fa melico in *Vecchie fotografie di negre*: « Chi mai saprà dov'è la dolce guancia... » nella iterazione interrogativa che trova risposta unicamente nella rievocazione di un clima. Ma da forse *Un viso tra mille* (1953) a *Paria* (1955) a *E tu che m'ascolti* (1963), il motivo del passato sembra subire un rallentamento di frequenza e di suggestioni. E nell'economia di una poesia asciutta come quella di Bellintani una ulteriore insistenza avrebbe finito con lo squilibrare anche il senso umano, concreto della fatica del vivere. Nelle due ultime raccolte poetiche il passato-mito, ricompare sì, ma con valore di strappo, come un ergersi repentino, ed inane tuttavia, sul deserto di fauna che sempre più s'approssima in questo presente, in cui tutto altro non è che costruzione babelica. Lo si ritrova per suggestione contingente in *A Ima Sumac, orchidea tenebrosa e usignolo*, dove la genealogia ancestrale si precisa nell'immagine del bantù e del condor, dello zulù e del silenzio. La si reperisce come protesta di un favoloso passato a cui ci si richiama e come accusa di un diseredante presente in cui ci si trova, in *Sino alle prime sorgenti*, come già si è visto. Ma è già verso che conferma un atteggiamento comportamentistico:

Non importi che l'uomo sulla luna
possa un giorno gettare la sua voce

dove già si pronunciano le parole scarne che Bellintani scriverà per l'antalogia di G. Spagnoletti.

Dalla consapevolezza che « il tempo dei giganti è trascoso », e che dell'uomo rimane oggi se non il pallido grido, scaturisce l'altra dimensione temporale della poesia del nostro: il presente.

La dimensione attuale (« con il poco o nulla di spazio » che la chiude), la dimensione senza eredità va accettata illi-

mitatamente e l'accettazione diviene modellamento religioso e sociale, proposta che sovverte con la sua forza di rassegnazione cocciuta. La dimensione del presente nasce però con la prima parola poetica di Bellintani: è forza per sè stessa, forza per il raggiungimento del favoloso passato, ed è infine esclusione per « l'ammirato domani ». Esiste dunque il presente come sedimentazione delle occasioni poetiche: Grecia, Albania, Germania e soprattutto Gorgo. Perchè la poesia di Bellintani è poesia *occasionale* nel senso in cui Goethe usava tale termine: poesia cioè di relazione e di rifiuto delle cose e degli affetti, degli uomini (per quel tanto che di gorilla e di tortora portano dentro). Ed è infatti Gorgo ad offrire le cose:

la sua donna, la casa, il campo amato,
un volto amico, un arnese, umili cose.

Ma questa poetica delle cose, se ci è lecito usare una definizione ormai non più peregrina — si ha anche nella volontà di Bellintani di rimanere fedele al pezzo di latta, al caro vecchio manubrio, alla vecchia ciabatta, al segno nel muro, al vecchio catino. Infatti la dimensione del presente è contenuta nello spazio di queste cose abusate dall'esperienza, logorate. L'unica possibilità per l'uomo oggi di non annegare è rappresentata dalla conservazione fervorosa di queste cose che sono i soli documenti.

« Non vedo il futuro che come un peggioramento della mia condizione d'oggi... ». In questa dimensione si spiegano le apocalittiche, si direbbero, surreali, visioni della terra spenta. Ma in questo ambito dell'ora e dell'adesso agisce anche l'intelligenza fatta di pietà che accoglie nella concretezza dei paria la polemica, la quotidianità senza svaghi e licenze, la fatica del vivere. E' di nuovo un paesaggio consueto — non al di là dell'orizzonte però — ma di Gorgo, della terra, del fiume, del sudore cavato dagli occhi. C'è la fauna consueta della chiavica e del fosso: il ramarro, l'anatra palustre, la merla, i bianchi uccelli d'alto volo. A volte il gatto, e — emblema preistorico orroroso — « la rana che grida terrore ». La montagna della morte che ognuno sopporta, la fraterna pena che accomuna il poeta ai morti (Salvatore Fancello), la coscienza del buono della vita che si perde ogni giorno un poco, l'annotazione pietosa del buono della vita anche nel vizio e nel male immeritevoli di castigo, tutto ciò permette al verso di Bellintani di possedere la realtà con larghezza umana.

L'apertura poetica verso la comprensione del paria si ritrova fin dai primi versi: ma non è macerata ancora con l'inclusione personale nella crudezza esperienziale dei paria stessi. Lo si sente dall'attacco iniziale del verso, troppo alto, canto di testa, troppo teso verso la immagine, ancora compresa nel proprio giro e soddisfatta:

Ond'io canti dolcezza e amore
e il cardo fiorito: e te rincorra,
nuvola vaghissima del cielo margherita

Il vecchio padre con quel suo « occhio bruciato dal sudore » offre sì la matrice della poesia degli affetti familiari, ma la dimensione irriducibile della tragedia che sta nella casa del poeta deve ancora essere ritrovata. Ce ne sono certo gli indizi; e il lavorio di decantazione si può seguire attraverso la sottolineatura del « buono della vita », del « buono che ti arriva dalle cene », del « buono di quest'ora »; sottolineatura ottenuta proprio attraverso l'uso della aggettivazione astratta, così dimessa e antiretorica e così aderente alla realtà della

gente del buon sangue plebeo,
staffilata per secoli,
serva della gleba,
. . . . . .

L'uso di tale astratto costituisce un tratto connotativo della poesia di Bellintani. Lo si ritroverà ancora in *Paria,* là dove, parlando di una meretrice, di Angela « venditrice dell'amore », dirà che in lei

c'è il buono di un'anima cristiana,
dolce di cose,
del buono della vita.

O ancora in *E tu che m'ascolti,* nella rievocazione di Ottone Rosai, nei cui occhi « c'era il cuore del buono ».

Un astratto tematico dunque, che si accompagna all'antiesotismo onomastico delle donne del nostro: Adelma, Delfa, Angela, Antonia; o dei suoi bambini: Saverio, Ezio, Spartaco: sono i nomi propri

di Gorgo, così provinciali nella voluta ricerca esotica. E tutti si ritrovano nelle file dei paria. Dal momento che Gorgo e la sua gente significano per Bellintani la possibilità di riprendere ancora oggi il « cammino sulle orme del passato », non ci si stupisca di ritrovare Spartaco e Angela fra i bambini e le meretrici che accompagnano Cristo al Calvario. La scansione del tempo si ha nella poesia di Bellintani con un ritmo che segna secoli e millenni, in una dimensione che perviene alla nostra storia partendo dalla preistoria. « Tra millenni di millenni », « per secoli di secoli » egli dice. Ed è linguaggio biblico. Consiste anche in ciò la particolare accezione della parola di Bellintani. I nessi di subordinazione o di coordinazione sono arcaici; si direbbero rigidi, compassati nella loro aulicità. Sono giunture preziose che stringono parole disadorne ed inamene, altra volta abusate, consapevoli della propria povertà semantica altra ancora. Si vedano tali accezioni in « e *poco di poi* morivo », « e paventa *puranche* la serpe », « *pocanzi* », « chè quel ramarro lo morde *addentro* il cuore », « *di poi* si sommergeva », « del bimbo che godeva *in fra* i suoi rami », « non si dica domani che sono morto *pel* terrore della vita », « e chi ti prende, *di poi* si vergogna », « ti cerco *tuttavia* come il più caro dei ricordi... », « e cantavano *bensì* gli uomini del mio borgo », « Dunque madre *riallegrati siccome* / quand'ero bimbo ». Sono preposizioni, congiunzioni, avverbi che hanno il sapore aureo di certi esercizi stilistici ottocenteschi, chiavi del contesto di Bellintani.

Il poeta per lo più rimane aderente all'istituto linguistico; perciò la sua poesia esclude l'asintattismo e l'ambiguità propria di certi esercizi d'avanguardia, per produrre un documento poetico transitivo e palese dei propri significati. Si direbbe, quella di Bellintani, una cocciuta umiltà di lessico proprio per dare al dolore, alla fatica e alla tragedia il solo nome che loro compete:

Gli occhi di mia madre non devono più
[piangere.
Gli occhi di mio padre domandano riposo.

Dunque rispetto all'istituto linguistico le metafore non si consumano, le immagini sono le più dichiaratamente tradizionali. Si ricorre persino a versi da canzonetta: « ieri un bimbo dagli occhi pieni di malia », o si ritrovano motivi lessicali della più proclamata tradizione (« ed io qui venni in cerca dell'amore ») inseriti nella più rancorosa confessione di *Forse un viso tra mille*, cioè in *Con fuoco per le vie di Verona.*

Le evasioni linguistiche connotative vanno viste perciò in quanto è stato più sopra indicato, ed ancora in caratteristiche inversioni, che non rispondono ad un umore lessicale transitorio, bensì ad una direzione permanente. Si vedano in « Il mite volto / colà è sommerso del bambino che... », « E la sera si destò / al richiamo di un gufo sulle querce / colla brezza leggera *e* luna », dove la sostituzione della congiunzione alla preposizione suggerisce un movimento seguente, orizzontale, non franto. E ancora, « E il volto s'illumina / non d'umano splendore », dove l'uso della negazione premessa all'aggettivo riesce ad assolutizzare la situazione in una dimensione che non sopporta alcuna comparazione. Lo stesso valore si ha in « così / oggi è da porre questo giorno fra non quelli / di sofferenza e di sgomento ».

Ma al di là del passato e del presente si vorrebbe indicare ora una terza dimensione che percorre la poesia di U. Bellintani: la dimensione raggiunta attraverso l'appercezione della matrice sensuale che accomuna l'uomo all'albero e all'animale: fuori del tempo dunque, spaziata entro l'io viscerale che comporta l'annotazione poetica di sensazioni sostanziose, materiche, si direbbe (il sesso « umido di voglia »; « i peli delle ascelle del ragazzo che giocava ai birilli / all'osteria del borgo »). Bellintani arriva a tale appercezione per strappi improvvisi e prima attraverso una implicazione poetica apostrofante: « Che mai tu scordi la bella vallata verde... », « Più non dirmi di te, ma la parola / si trattenga nella gola... », « Che mai ti conosca amore... ». Sono tensioni subito disilluse, improvvisi possessi di un altro clima, subito smarriti. Ma l'intuizione — pur fatta di cose — del sentirsi vivi si presenta già in *Forse un viso tra mille* là dove il « dolcissimo rapporto fra noi e il tutto » è colto attraverso l'invito all'arrendimento

dei sensi « sull'erba dolce del ciglio ». E si noti, anche qui la tessitura del verso è umile nella misura in cui lo può essere l'implicazione di una tromba di lattaio che apre i cancelli dell'alba. Si presenta dunque già la situazione viscerale aperta, spogliata dei tabù. E la si riprende in *All'aperto* (*Paria*), dove la condizione disadorna dell'uomo nella vecchia latrina è innalzata a possesso totale dal giro epico e largo del verso a cui risponde la liberazione fisica, concreta dell'uomo. Tale appercezione la si reperisce ancora in *I ragnolini d'agosto* (*E tu che m'ascolti*), dove l'ebrezza di una sensazione fisica si frantuma nel possesso di mille vite. O ancora in *Antonia*, narrazione in cui la scoperta del sesso è sillabata mediante l'attenzione concreta ad elementari istinti che si liberano nell'immagine casta della « casa tutta piena di letizia ». Dunque solo in questa dimensione di possesso appercettivo il senso della vita può annientare la morte, solo in tale ebbrezza che supera lo spazio e il tempo delle « vili lamentazioni » U. Bellintani coglie il ponte fra le cose e l'uomo, fra i ragni e le formiche che vivono dentro l'uomo e di questo si nutrono.

Robert Rozdestvienskij | *NAZIM*

Robert Ivanovic' Rozdestvienskij è nato nel 1932 a Kosicha, piccola località sperduta della regione degli Altai. Nel 1950 è entrato all' Universita statale Carelo-Finnica per poi passare all' Istituto di Letteratura Gorkij di Mosca dove ha concluso gli studi nel 1956.

I primi versi sono del 1949. L'attività letteraria è cominciata nel 1951 con la pubblicazione di poesie sulla rivista *Junost'* (Gioventù). Il primo volume di versi, pubblicato a Pietrozavodsk, « Bandiere della primavera » è del 1955.

Nel 1956 è uscita una raccolta dal titolo « La prova » e recentemente « Isole disabitate ». Due anni fa, con Evtuscenko e Voznesenskij, è stato nominato membro del Comitato dell'Unione degli scrittori sovietici.

Ma Nazim aveva una voce
lenta.
Mani buone
aveva
Nazim.
Nazim aveva una natura
errabonda,
e negli occhi
una forza
gioiosa.
Che cosa amava?
Amava l'ora
nella quale
ci si può solo svegliare
inspiegabilmente
e vedere la città —
strana,
pronta
a sentirsi soffocare

da un sole monello...
Egli amava sedersi
a tavola
con gli amici,
gustare
l'asprezza
del vino georgiano.
Diceva:
« Bevo alla salute dei medici!
Perchè
un cuore,
anche comune,
non riescono
a farlo... »
ma egli avrebbe potuto
vivere
con un cuore comune?!
No.
Certamente, non avrebbe potuto.
E' chiaro...
Egli amava
caracollare pavoneggiandosi
ai brindisi
pomposi.
Inventava scherzi.
E rideva,
come bimbo
che trova un cioccolatino,
irradiando
calore
su due città...
Ed ancora egli amava
donne
buone.
(E' vero,
ne incontrava
anche
di cattive).
Dicevano che era un bonaccione
taluni.
Dicevano che era un originale
nervoso.
Io non starò lì a discutere
ma vedo
sinora che:
un originale
non era,
un bonaccione nemmeno.
Un uomo e un poeta era.
E basta.
Un uomo e un poeta.
Soltanto...
Se diceva
di qualcuno:
« E' una canaglia! »
vuol dire
che lo era davvero.
Proprio così!...
Dicono che era
un accompagnamento
straziante.
Fiori senza peso
cadevano
sulle spalle.
E suonavano
marce
funebri.
E si scioglievano
orazioni
funebri.
Egli non ascoltava.
Giaceva.
Guardava il sole.
E non strizzava gli occhi,
innocenti e coraggiosi.
C'era clamore.
C'era un che di
sublime.
Tanto sublime
come accade
solo durante l'infanzia...
Ha perduto
la donna
un marito.
Ha perduto
la donna
un figlio...
Io
non credo
a questa morte.
Perchè
come può fare
la Terra
senza Nazim?

(Traduzione dal russo di V. BERTAZZONI)

La traduzione e la pubblicazione di questa poesia hanno valore di omaggio alla memoria del grande poeta turco Nazim Hikmet recentemente scomparso a Mosca dove si era rifugiato dopo aver sofferto trent'anni di carcere (a Bursa, in Anatolia) sotto il regìme di Kemal Ataturk - **(n.d.r.)**.

Renzo Margonari

Scalarini e il "Merlin Cocai„

Tremilasettecento sono i disegni che Giuseppe Scalarini ha pubblicato su « L'Avanti! », ma nessuno è in grado di dire quanti ne abbia prodotti in realtà. Egli eseguiva diverse versioni di uno stesso soggetto nel volgere di poche ore e la sua simbologia ricorrente era alquanto precisa e povera: ragione forse determinante del suo successo e della sua presa sui lettori. Egli aveva creato alcuni simboli che costituivano, si può dire, l'agiografia della sua stessa interpretazione. Fu, e rimane certamente, il più grande disegnatore satirico d'Italia; uno dei più « politici » del mondo.

« Il Merlin Cocai » fu la sua prima esperienza e rimase sempre fondamentale per comprendere l'evoluzione ideologica dell'artista. In nessun studio che lo riguardi abbiamo però notato che si sia esaminata la sua evoluzione stilistica collateralmente alla sua evoluzione ideologica. E' ciò che cercheremo di indagare tracciando una breve storia critica della vita de « Il Merlin Cocai »: un quotidiano che nel mantovano, anche se da quasi un cinquantennio ha smesso le pubblicazioni, non è ancor dimenticato né lo sarà tanto presto.

* * *

Con la data del 1° novembre 1896 esce a Mantova il primo numero de « Il Merlin Cocai » che settimanale dapprima, quotidiano poi, avrà una influenza — in base alla sua grande diffusione — fondamentale sul costume della provincia mantovana e sulle province limitrofe. La storia di questo giornale sarà, per buona parte della sua esistenza, la storia della vita e delle idee di Scalarini. Raramente giornali di tendenza sono stati così sbarazzini, così frizzanti, così sfidanti e litigiosi, così moralisti come questo. Oggi, anche in una prospettiva europea, non v'è alcun quotidiano che gli si avvicini, se non per tendenza, per spirito e presa sul pubblico: probabilmente perchè non c'è uno Scalarini. Cummings, Siné, e gli altri bravissimi disegnatori — certamente più completi, artisticamente più dotati — non sfiorano nemmeno la precisione e la puntualità e — perchè no? — la cattiveria delle vignette del mantovano.

« Merlin Cocai », si presenta nel primo numero con una vignetta di sua mano: un pulcino appena uscito dall'uovo col cappello frigio in testa di fronte ad una volpe che rappresenta un magistrato nascosto dietro due grossi volumi del codice. « Attenti alla volpe » è il titolo di questa vignetta: quasi raccomandazione fatta tra sé e sé dal disegnatore che sapeva di toccare spesso i limiti oltre i quali sarebbe stato perseguibile dalle leggi allora vigenti. Purtuttavia, alcune delle sue illustrazioni e qualche suo scritto che allora furono pubblicati senza incorrere in alcuna misura repressiva, oggi noi stessi ci guardiamo dal citare: ragioni di prudenza!

Il numero due appare con una innovazione grottesca se rapportata ai costumi del giornalismo odierno e tale, crediamo, da costituire un caso unico nella storia del giornalismo di ogni tempo. Il foglio si apre infatti con questo neretto: « La vendita del primo numero del nostro giornale ha superato le nostre previsioni. Tutte le copie sono state esaurite in città malgrado il prezzo elevato di due soldi a

numero. Per tale lieto successo e per diffondere il giornale anche tra le classi popolari, l'Amministrazione è venuta nella determinazione di venderlo da oggi in avanti a 5 centesimi la copia ».

Si potrebbe attribuire a Scalarini la qualifica di pioniere dei « fumetti » ma la tesi non riguarda l'economia del nostro discorso. In ogni modo a fumetti somigliano fortemente le pagine a soggetto cui fa ricorso quasi esclusivamente nei primi tempi mediante enormi tavole che occupano tutta la pagina.

L'azione appare disegnata nelle sue fasi successive e commentata da scarne didascalie. Divertente quella intitolata: « Quel che succede a Mantova quando arriva il deputato Ferri ». Riportiamo le didascalie con pochi commenti: « Telegramma da Firenze: il nemico si è mosso ». « Le istruzioni » (il Prefetto con una pianta di Mantova impartisce gli ordini ai funzionari). « Il piano strategico ». « I preparativi di guerra » (gli sbirri si allenano alle armi). « La visione alla vigilia della battaglia » (Il Prefetto sogna Ferri come un vandalo armato di accetta in un turbine di vento che trascina triregni papali e bilance della giustizia); « Le prime mosse del nemico » (Ferri scende alla stazione ferroviaria); « Lo stato di assedio »; « L'involto misterioso » (gli sbirri seguono e spiano dappertutto il Ferri che reca un piccolo involto); « La notizia dell'involto è portata al Prefetto »; Qui è telegrafata al ministro dell'interno »; « Il quale risponde di attaccare con tutte le forze il nemico »; « Ma i regi assalitori dovettero pacificamente ritirarsi, perchè un informatore era corso ad avvertire che in quell'involto misterioso erano dei caldidolci ». Ecco un saggio della mordacia e dell'ingenua eloquenza di Scalarini.

Sin qui però ed anche nei numeri seguenti il segno è sottile e impreciso. La grafia tremolante lascia intuire un disegnatore alle prime esperienze e la mancanza di una preparazione artistica precisamente indirizzata. Nessuno, da queste vignette, potrebbe pronosticare lo Scalarini delle feroci polemiche sul colonialismo e, meno che mai, le straordinarie soluzioni grafiche, di notevole pregio artistico, quali « La tessera o la fame » o « Il pensiero compresso », che raffigura un uomo d'acciaio sul cui cervello sta un fascista in divisa. La vignetta è in due sezioni. Nella seconda l'uomo-pentola d'acciaio esplode e manda all'aria la camicia nera. Nessuno certo gli potrebbe attribuire quell'autentico capolavoro che è « La rincorsa tragica della fame e della guerra »: due scheletri che si mordono i piedi vicendevolmente dando origine ad un cerchio, o quell'altra dove un contadino si rivolge al generale Caneva dal titolo « Caneva nell'agro romano: Generale! Ecco un altro deserto da conquistare ».

Non sfugge comunque che l'artista tende ad una sintesi maggiore con l'eliminazione delle ombre tratteggiate minutamente, per favorire stesure uniformi di nero. Una prospettiva che diviene sempre meno descritta ed in taluni casi addirittura eliminata (in ultimo avremo disegni che potrebbero passare per veri e propri segni araldici: un'araldica tutta particolare fatta, come si diceva sopra, di pochi segni ricorrenti di una estrema semplicità e di facile collocazione simbologica).

Scalarini man mano rinuncia anche alla rappresentazione di tipi cittadini per creare dei personaggi-tipo che servono ad ogni occasione: il salariato denutrito, il capitalista obeso, il fascista dalla grinta scimmiesca, il prete ricco e il prete povero.

La progressione artistica di Scalarini si può misurare in base alla felicità espressiva la quale, a sua volta, si farà sempre più sintetica e precisa nella scelta dei temi e nella realizzazione delle vignette man mano che l'iniziale radicalismo con forti sfumature anarcoidi si trasformerà in incrollabile e sana fede socialista.

Durante il primo anno di vita infatti, il « Merlin Cocai » è un giornale che sta tra l'anarchico e il radicale senza propendere per nessuna delle due parti. Il suo contenuto è vario ed assieme alle sferzanti vignette appaiono scritti di altre tendenze, quando non addirittura antitetici. Vi si può trovare — n. 3 anno I — una poesia dal « Pandemonio Lirico » di Archimede Donati dal titolo « Ave Madonna » accanto a questo scritto di Scalarini che riportiamo, dal titolo: « *La legge, ecc., ecc.. Le mie quattro creaturine, prive di padre e belle come amorini basivano di fame.*

Per dar loro pane, cercai ovunque lavoro, e sempre inutilmente... Allora mi rivolsi al prete della mia parrocchia per un

Anno I. Mantova, 1 Novembre 1896 Num 1



Merlin Cocai

Settimanale illustrato

ABBONAMENTI

Per tutto il Regno 1 anno L. 6
» » » 6 mesi » 3
Un numero separato . . Cent 10
» » arretrato » 20

INSERZIONI A PAGAMENTO

Per le inserzioni rivolgersi all'Amministrazione in Via G. Arrivabene, 42

CONTO CORRENTE COLLA POSTA Direzione e Amministrazione, Mantova Via G. Arrivabene, 42 CONTO CORRENTE COLLA POSTA

Niente Programma!.....

I giornali, che nascono, fanno come i candidati per il greppione di Montecitorio, espongono un programma, e... si guardano poi bene dal mantenerlo.

Noi invece, che ci presentiamo ora, con un periodico, sullo smisurato scenario della vita pubblica, ci asteniamo dal calcare la falsariga degli altri, e facciamo una sola promessa: il nostro giornaletto settimanale seguirà sempre - tanto nel testo, quanto nelle illustrazioni - una via sola - quella della più fiera indipendenza!..

La Direzione.

LA SUBLIME PORTA

Il gran turco - che non può certo appartenere alla benemerita setta dei Gesuiti - è riuscito con mille leccature con mille astuzie da volpone.. mitriato, a mantenere ancora in piedi quel mirabile avanzo di . . . delizie turche, che noi già conosciamo sotto il nome di Sublime Porta.

I suoi dolci, teneri, effezionati satelliti - gente fanatica per le... mezzelune maomettane, le quali equivalgono alle Croci, ed alle Commende (ahi!) del nostro bel Paese - gli hanno fatto scudo del loro non giudaico corpo ogni qualvolta qualche canaglia abbia tentato di sfondargli... la Porta Sublime.

E questa - grazie a Maometto - è rimasta intatta, in barba ai soliti maligni, i quali vanno insinuando come, per mantenervela, sia costata a quei pantaloni di... Munsulmani tanto, quanto se vi avessero fatto attorno una barriera d'oro

Etnaj.

CORTIGIANI

I lumi sono spenti, e la ridda nauseosa, ballata da cotesti sporchi farabutti in occasione delle principesche nozze, è finita..

E ciondoli, croci, promozioni cadranno presto a rimeritare tutti cotesti bravi leccazampe, a cui il compenso agognato, e poi avuto, curverà ancor più il flessibile groppone.

Oh, come invece sarebbe sommamente istruttivo... pigliarli tutti quanti a calci.. in quel posto, a ricacciarli nella lercia gora del loro stomachevole servilismo!.. B. D.

IL MORALISTA CATTOLICO-APOSTOLICO-ROMANO

« Noi spregiamo d'amor l'ardor desio
e le brutali voluttà terrene
di questa vita sopportiam le pene
affisando la pura anima in Dio

La fede ne alimenta e ne sostiene
contro l'empie viltà del mondo rio
del vivei nostro lagrimoso e pio
fine costante e il Bene! il Bene!! il Bene!!! »

Ei così tuona, e in atto di preghiera
invoca sull'infame del *peccato*
le funibonde collere divine

Ma per le vie s'aggira, a tarda sera,
profumato, azzimato, impomatato,
alla caccia *morali*... delle sartine!.

Remo Agostini

Ai Colleghi

A tutti i giornali locali — escluso il *Cittadino di Mantova*, che giovedì scorso ci à annunciato coi suoi soliti modi lojoleschi — ricambiamo cordialmente il saluto datoci.

50,000 lire in fumo!

Per le salve d'artiglieria, in occasione del principesco matrimonio, si spese la bella sommma di lire 50,000...

Quante bocche — anche a Mantova — s'apersero in quel fausto giorno ad un eloquente sbadiglio..... quanti mai penseranno che, più del fumo, avrebbero preferito.... un po' d'arrosto!?...

PER LA SACRISTIA

In questi tempi di grandissime miserie: in questi tempi, in cui il lavoratore esangue, affamato, lotta accanitamente per l'esistenza; in questi tempi di aspirazioni ansiose verso un migliore avvenire economico sono certo i benemeriti apostoli di Cristo, quelli che, con abnegazione e fede lavorano ad attenuare l'orrore della situazione.

Eglino, con disinteresse scrupoloso, disimpegnano con fervore un vero, santo, nobile apostolato d'amore e di carità fra le genti; lo disimpegnano risoluti, senza curarsi dei cattivi, dei ribelli, i quali, in mala fede, vorrebbero far credere ai popoli che i preti abbiano convertiti i loro templi in volgari botteghe, per contrattarvi il prezzo d'un battesimo, di uno sposalizio, d'un funerale!

Oh, quanto utile e benefica riesce la loro santa opera in quest'epoca di calamitoso disagio: e quanto sarebbe glorioso e necessario, ch'eglino ritornassero al potere ed istituissero nuovamente la Santa Inquisizione, coi relativi cavalletti, cunei, ruote, canape, roghi e delizie simili!

Il Campanaro

L'inaugurazione della tettoia

ALLA

NOSTRA STAZIONE FERROVIARIA

Fra pochi minuti avremo la cerimonia per l'inaugurazione

La mattinata brtobrina è splendida, la folla enorme s'accalca ovunque, le autorità — meno il buon cavalier Pippo, che è a Roma a rappresentare... Mantova - sono già tutte al loro posto.

Fra esse notiamo: il nostro onorevole deputato marchese Capilupi — a cui devesi il merito d'avere, dal ministero, ottenuta l'egregia opera, notiamo l'illustre nostro Sindaco, che, per la lieta circostanza, ha smesso quella sua caratteristica cera da Vicario; notiamo la Giunta col relativo assessore dell'L. PP. notiamo il vescovo Origo che — data l'amezza — benedirà la tettoia non coll'aspersorio, ma con una di quelle famose *pompe*, che hanno sì ben servito nei recente incendio; e per ultimo notiamo molti, pezzi grassi e grossi dell'Adriatica.

Noi giornalisti, per renderci meno lunga ed uggiosa l'attesa, ci ripetiamo a vicenda, come per l'amore, e per le cure tenerissime che legano a Mantova le nostre Autorità, ed il nostro degno rappresentante al Parlamento, non avremo più da segnalare al pubblico lo sconcio d'una stazione, nella quale i viaggiatori, quando piroveva, erano costretti a guazzare nell'acqua raccolta fra le rotaie, ed a paragonare quindi la nostra città alla più umile città montenegrina.

Ma ecco finalmente l'illustrissimo nostro Sindaco — al quale, le solite male lingue, vorrebbero negare la facoltà del facile eloquio, eccolo ad estrarre il breve foglietto del discorso inaugurale eccolo assumere la posa d'un curato che s'accinga a leggere il breviario...

Suona una campanella: un colpo di cannone dà il segnale.....

Un segnale?... Sì, perdio, quello del mio improvviso risveglio, e della fine di un anomale sogno!..

Mantova, 24 Ottobre 96. Luisa.

Tu non torni mai (1)

Quando la terra si rimette a festa,
del sol di Maggio sotto i caldi rai,
tornano i canti a rifiorirmi in testa,
ma tu non torni mai.

Tornan pei campi a riverdir gli sterpi,
e l'aria, i fiori, a imbalsamar, qual sai
tornan sui muschi a ramar, le serpi,
ma tu non torni mai

E sia. Di serpi in sembianza umana
e sempre e ovunque, feminina, un via-via
come fior, rimanti pur lontana,
e non tornar più mai.

Archimede Donati

(1) Dal *Pandemonio lirico* volume di prossima pubblicazione.

CHE BIRBANTE

Tutti i giornali diedero particolareggiate notizie sulla uccisione del famigerato brigante Tiburzi che da moltissimi anni spargeva il terrore nella campagna romana.

Il cervello del delinquente, subito dopo la morte, lo si inviò al celebre Lombroso, il quale, dopo accurato esame, trusci a scoprirvi l'indizio d' un nuovo fatto brigantesco, che lo sciagurato stava meditando....

Egli si proponeva nientemeno, che di carpire... una Commenda al Governo!!

Sicchè...

LA MUSA AL MURO

Della straccione, morto di pellagra,
Nuda è la fossa, priva sin d'un fiore,
E vale estremo fu, alla spoglia magra,
L'aspra bestemmia del seppellitore.

Vicin, però, gli giace un grosso Creso
Sol da ieri spento dall'indigestione
Ei quasi schiatta sotto il grave peso
Dei marmi e delle ricche corone....

Bargiag

Preziosa ma i nostri amici tutti vogliono che intendiamo inviarci degli scritti, a essere concisi, succosi ed impersonali.

Noi non abbiamo destino; ci basta la stufa...

PER RIDERE

Chi vuol ridere può risparmiare di leggere la presente rubrica, un *bel fiasco* volgare potrebbe tutt al più generare un magro sorriso. Lo spirito dei tredicinisti si esaurisce

Noi consigliamo invece un metodo sicuro per ridere sempre

In primo luogo uscite di casa di buon umore colla ferma intenzione di far buon sangue alle spalle del prossimo, ed il sullodato prossimo si presterà del miglior garbo possibile.

Guardate attentamente, la rivista è degna di osservazione, la gabbia dei matti ha i cancelli nell'interno, lo spazio nel mondo

L'amabile uomo recita sempre, il vestito è una maschera, l'ingegnamento una simofria, il viso una tavolozza, spagliettato dell'apparenza, della maniera scelta vestitelo di ciò che veramente dovrebbe vestirsi, studiatene lo scopo sempre pueile anche nell'astudine più grave, rivolgete la medaglia e ridete

POSTA

Signor don Pietro — *San Benedetto* — Benissimo. Grazie. Si ricordi di noi.

Franz — *Borgo* — Perchè non mi scrivi? Rispettosi saluti famiglia Ti bacio Giuseppe

Pastinich — *Trento* — Mandami qualcosa! Saluti Giuseppe

Nunzi — *Faenza* — Ricevuto lettera Saluti Signora ed a Lei Giuseppe

De Benedetto — *Conti* — Mandami qualcosa! Saluti Giuseppe

Signor A. D — *Gotto* — Grazie Si ricordi spesso di noi. Abbiamo inviate copie al rivenditore.

Italone — *Milano* — Ricevuta cartolina Bacio Stella e Enrico.

E. V. — *Foreja* — Ricevuto giornale Ciao

M. Gaetano — *Verona* — Manda il cambio Saluti

Signora Luisa — *Città* — Benissimo e ben tornata!

Signor Artemio *Milano* Grazie inbuste lo stesso Ciao

Signor D. L — *Cima* — Avremo corso il scritto di un sequestro Grazie lo stesso. La preghiamo non dimenticarci.

Signor S. R — *Milano* — Grazie infinite ancora Manda qualcosa seriore, conforme l'indole del giornale

Merlin Cocai

[Prima pagina del numero uno del " Merlin Cocai „]

sussidio; ma egli, vigliacco, me lo rifiutò...(....). (*omissis* n.d.r.).

Disperata e piena di vergogna, scesi sulla strada: stesi tremando la mano al passante, due guardie mi sorpresero e mi condussero nelle allegre carceri di piazza Dante... ».

La questua è proibita.

* * *

Due ammuffite monache, falsamente compunte, gialle, arrotondate dall'epa esagerata, girano di casa in casa, di negozio in negozio, e raccolgono denaro e roba...

Elleno non hanno figli... da sfamare: quel denaro, quella roba serviranno a mantenere, od a tirare nei loro istituti nuove vittime ingenue da sacrificare ad una vita supremamente balorda, contraria a tutte le leggi naturali.

Ma due guardie le seguono... rispettosamente, ed hanno l'ordine di proteggerle dai possibili lazzi dei passanti.

La legge è uguale per tutti! ».

L'anticlericalismo è uso e abuso del « Merlin Cocai » ed anche Scalarini vi si abbandona con una vignetta raffigurante un grasso prelato corredata dal seguente commento:

Prima della mia entrata in seminario / io non credea di poter far fortuna / col solo capitale di... un breviario, / non avendo al lavor tendenza alcuna; / Ed or che prete son grasso e beato, penso, ridendo ai poveri minchioni, / che adoran Cristo povero e inchiodato / e a me denari portano... e capponi...!

A questa violenza satirica anticlericale il giornale deve infatti buona parte della sua fortuna. Mantova era allora una roccaforte degli anarchici, ed erano essi i maggiori propagandisti ed affezionati lettori del foglio, affiancati dai radicali i quali anch'essi non vantavano simpatie per il clero. Si raggiunge il parossismo in un « fondo » firmato Ihcnaib..., cioè Bianchi, alla rovescia:

« *A Mantova — grazie l'opera dell'Amico Satana — si è finalmente costituito un Circolo Anticlericale, il quale ha risolutamente deciso di muovere guerra accanita, al più grande nemico del progresso, della civiltà, della patria: il prete.*

Lo sgangherato organetto dei mangiamoccoli del nostro Seminario, dei pasciuti vicarietti delle nostre Parrocchie, e dei gravi e gottosi monsignori del Vescovado ha annunciato il fatto col suo solito stupido spirito di rapa acerba; ma si è scordato d'aggiungere, che in Curia la costituzione del Satanico Circolo ha fatto impressione, perchè di esso si paventa già scudisciate a sangue, lotte petto a petto, vittorie clamorose, e senza rivincita, che li rotoleranno malconci sul campo vasto della ragione.

Pertanto però gioverà assai che, massime i giovani della città, che non siano menaturibolo di nessun prete, e che abbiano un po' di sangue nelle vene, si uniscano lestamente ai benemeriti fondatori del Circolo, per dargli maggior forza e compattezza, e per porlo in grado di entrar subito in lizza con una delle sue armi più potenti: il ricreatorio laico.

La gioventù mantovana ha dormito, perdio, abbastanza: ed è tempo si scuota per non passare oltre — eccezion fatta — come composta di elementi fiacchi, snervati e vigliaccamente apati...!.

Ed ora amici del Circolo, all'opera, ed al grido di: via le toghe nere, via i tricorni, via i nemici più acerrimi della libertà, via la maramaglia e la camorra nera! »... e nel frattempo si invitano i lettori: « *Leggete sempre Dio e Popolo* ».

Come abbiamo notato, anche Scalarini non disdegnava di lasciar da parte la vignettistica per scrivere salaci righe in prosa. Sue sono infatti le proteste più violente contro la prostituzione minorile a Mantova, contro gli sfoggi indecenti dei *decolletés* nei palchi del Sociale, contro le turpitudini dei prelati e gli abusi cui si abbandonavano mediante le informazioni ottenute in confessionale.

Evidentemente l'artista sentiva il bisogno di completare la sua personalità. Sentiva, forse come intuizione inconscia, di non raggiungere il massimo della comunicazione coi lettori. Le vignette non gli bastavano. Troppe cose non riusciva a dire ed a far rientrare nella scarsa simbolistica a sua disposizione. Egli non aveva ancora completato la sua creazione di tipi e simboli e molte frecce mancavano all'arco. Inoltre non aveva ancora raggiunto quella sintesi che lo porterà a svettare tra i disegnatori politici di tutta la stampa della sua epoca.

Comunque si nota il segno farsi più deciso, più spesso e sicuro e si riscontrano già precisi accenni a quel geometri-

smo che sarà, in pratica, il « modo » di Scalarini.

Nel frattempo « Merlin Cocai » godeva i fasti di una diffusione capillare nelle classi meno abbienti e di una ascendenza sul pubblico inaudita. Basti pensare che i vecchi imparavano a memoria le « poesie » anticlericali e le insegnavano ai ragazzi nei « filòs » delle calde sere estive e gli scritti antimilitaristi e le « paginone » illustrate erano oggetto di accese discussioni nelle stalle dove i braccianti avevano la loro razione di caldo durante i lunghi e inoperosi mesi invernali, quando una fetta di polenta era una benedizione e la pellagra mieteva vittime tra i bambini meno robusti. In questo ambiente è facile comprendere come un salariato risparmiasse i pochi centesimi occorrenti per procurarsi il giornale che faceva le sue vendette, frustando tutto ciò contro cui non si poteva aprir bocca, e soprattutto contro il padrone e contro il prete: le autorità intoccabili della misera realtà economica che diede origine alle lotte contadine che posero Mantova all'avanguardia sul cammino dell'emancipazione sociale.

Il n. 8 del 1896 annuncia entusiasta la prossima uscita dell'« Avanti! » con direttore Leonida Bissolati. Per tutto l'anno « Merlin Cocai » continua in tal guisa: è chiaro solo che le sue simpatie sono per gli anticonformisti sinceri, che è contro i ladrocini e le ipocrisie.

Nel 1897 il foglio appare impostato in modo più preciso: la collaborazione degli anarchici è rarefatta, il linguaggio più contenuto. Una nuova dignità sembra pervadere le pagine. Da questo fatto non va disgiunto il contatto preso da Scalarini coi dirigenti socialisti e il maturarsi della sua coscienza politica. Si abbandonano infatti i bersagli delle persone per intaccare concetti e denunciare fatti.

Nel n. 16, ad esempio, si inneggia alla lotta di liberazione greca contro la Turchia e si denuncia lo sfruttamento della prostituzione e l'accattonaggio minorile. Insomma, tira aria nuova.

E' il momento che Scalarini si trasferisce a Bologna per un breve soggiorno che gli è occasione per consolidare alcune amicizie con i maggiori esponenti del Partito Socialista. Poi, per vicissitudini toccategli a seguito di una condanna per alcune vignette particolarmente precise e pungenti, Scalarini deve espatriare e lasciare il « Merlin » alla sua sorte.

Ritornato a Mantova nel 1908, Scalarini trova necessario riprendere la pubblicazione del giornale che, durante la sua lunga assenza, aveva cessato le pubblicazioni. Motivo al nuovo slancio è la candidatura di Ferri alla Camera dei Deputati per le sinistre. Il giovane avvocato si era gnadagnate larghe simpatie presso la gente più umile per la sua veemente ed accorata difesa al processo di Venezia del 1886, conclusione amara delle gloriose giornate di lotta contadina, giornate che resteranno memorabili nella storia delle lotte bracciantili. Scalarini riprende dunque a disegnare e a scrivere sul suo amato giornale per dar fiato alla voce popolare di sostegno alla seconda candidatura Ferri.

Il primo numero della nuova serie esce il 20 settembre con la testata modificata. Il disegno risente di certo gusto floreale soprattutto nei fregi e nei caratteri del titolo. Ma la maggior differenza si nota nella vignetta. La rana indossa un gilé e stà fumando la pipa, pescando tra le ninfee.

Meno sbarazzina della prima, appare improntata a maggior serietà e sembra invitare il lettore a sollazzarsi meno alla lettura amena delle vignette e ad affisarsi maggiormente sul loro significato. Il contenuto di esse è più concettuoso e particolarmente quello degli scritti. Manca poco perchè il « Merlin Cocai » sia un giornale integralmente socialista. Ma il sostrato anarcoide di Scalarini riaffiora qualche volta tra le pagine come in quella vignetta, raffigurante la corsia di un ospedale nei cui letti giace un partito del quale si può leggere la diagnosi della malattia. Il disegno è di una attualità veramente sconcertante. Il Partito Repubblicano è affetto da dissenteria. Il Partito Socialista giace in un letto, sommerso dalle schede dei Congressi; la sua cartella clinica: anemia cerebrale per eccesso di lavoro mentale. I Giovani Socialisti sono affetti da scarlattina, il Partito Cattolico da semitefobia; il Partito Aristocratico è morto, il suo letto vuoto, il materasso arrotolato. Rachitismo è la diagnosi dei Giovani Liberali. Il Partito Anarchico si abbandona a convulsioni isteriche, mentre qualcuno gli propina... l'Università Popolare come sonni-

fero, il Partito Moderato è affetto da paralisi progressiva. Un letto, quello della Massoneria, è protetto da tende tutt'intorno poichè la sua è una... malattia segreta.

E' in questa vignetta che Scalarini si è autocaricaturato munito di seghetto e di valigia a cui è appeso un elmo tedesco e gli esce dalla tasca l'Orario delle Ferrovie Europee. E' anche importante, perchè il segno del pittore è per la prima volta definito, scarno, e somiglia già al segno della sua maturità artistica. Probabilmente egli si era rinfrancato e maturato collaborando con i giornali tedeschi poichè non si ha possibilità di ricostruire armonicamente il passaggio della prima maniera a questa che andrà sempre maggiormente definendosi assumendo quel carattere di sintesi e vigore che renderanno famoso il disegnatore mantovano.

La violenza anticlericale fa, di tanto in tanto, la sua apparizione ma sono ormai puntate sporadiche. Il giornale s'interessa in maniera sempre più positiva di politica, abbandonando qualche volta persino il tono satirico per un discorso più responsabile, persino accorato in taluni casi. Le critiche non sono risparmiate a nessuno.

Scrive lo stesso Scalarini:

« *Commosso per la sua partenza, mando al mio carissimo amico Giovanni Zibordi il saluto fraterno.*

Come Bernardi egli se n'è andato, perchè in quest'ora grigia del Partito Socialista mantovano in cui trionfano le teste vuote e le colonne vertebrali di gomma, un uomo come lui, che ha qualche cosa nella testa e nel cuore e la spina dorsale diritta, doveva trovarsi a disagio. I socialisti veri se ne vanno, rimangono e trionfano i socialisti d'oro double!».

Scalarini ha sempre puntato i suoi strali sul Teatro Sociale. La discriminazione tra i frequentatori del loggione e gli affittuari dei palchi era una cosa che lo inveleniva. Nella cosa egli vedeva l'ostentazione pacchiana della ricchezza ed inoltre non tollerava l'umile ammirazione con la quale « quelli del loggione » guardavano le signore "bene" che nelle sue vignette erano sempre raffigurate a seni scoperti. Le vignette più efficaci sull'argomento sono pubblicate sui numeri 17 e 18 del 1903.

« Merlin Cocai » resta in vita fino al 1907 con una testata che ormai non denuncia più il giornale satirico. Se farà ancora l'anticlericale sarà in modo meno violento; certamente meno sboccato pubblicando, ad esempio, l'« Inno a Satana » del Carducci (n. 14 - 1907).

Nel frattempo a Mantova escono altri giornali satirici come « Il lirone » (giornale di economia umoristica e organo degli ipocondriaci) che era uscito come numero unico la prima volta, ma aveva incontrato buon seguito di lettori: è una pallida imitazione del « Merlin Cocai ». Un altro è « il Ficcanaso » (...ficcat ridendo nasum) e « Perchè? » l'organo maggiore del Teatro Andreani che non era giornale satirico, ma era illustrato da caricature e poichè trattava argomento di lirica, allora molto sentito, godeva di un certo credito.

Il *Merlin Cocai* è violento e battagliero sino all' ultimo numero. Non appare un giornale che non verrà più stampato. La causa della sua morte non è infatti da imputare ai mutevoli favori del pubblico che gli ha sempre risposto in maniera entusiasta, ma alla scarsezza di tempo che ormai gli dedicava Scalarini (allora collaborava anche al Pasquino di Torino) chiamato all'« Avanti! » da Claudio Treves.

Disegnare per un giornale nazionale era senz' altro di maggior soddisfazione per Scalarini, ma non imputeremo a ciò l'abbandono del « Merlin Cocai », piuttosto ad un mutamento dei suoi interessi che si facevano maggiormente obiettivi, non disgiunto il fatto dall'impossibilità di spostarsi continuamente da Mantova a Milano. Tra l'altro egli aveva allora iniziato una assidua collaborazione ad altri periodici nazionali e le sue illustrazioni si pubblicavano ora anche a colori e la loro esecuzione richiedeva maggior dedizione.

Quel che è stata l'opera di Scalarini in questo periodo è patrimonio del costume giornalistico nazionale; i suoi disegni erano ormai valutati anche all'estero e non poche erano le riviste che li riproducevano, specialmente in Germania.

« Merlin Cocai » è la storia dell'inizio di una delle più brillanti carriere d'artista, anche se *brillante* non è il termine più adatto per la carriera di Scalarini. Infatti la sua rigidezza morale e la sua integrità gli costarono molti dispiaceri ed umiliazioni anche corporali, durante l'aborrito ventennio e ciò, forse, ha contribuito alla mancanza di violenza delle ultime opere: ne aveva sopportato troppe di violenze a-

cerbe e *vere* per poter scherzarvi sopra con l'acredine forte, ma in fondo bonaria della sua matita.

Ci sarà un altro « Merlin Cocai » e sarà ripresa la rana delle testate del vecchio giornale satirico, ma questa rana non avrà alcuna funzione al di fuori di un nostalgico richiamo alla vecchia testata e nessun altro significato che quello di un simbolo campanilistico. Il nuovo « Merlin Cocai » sarà ricco di caricature di personaggi e macchiette cittadine dovute alla matita del pittore Minuti. Avrà breve vita e il suo spirito sarà di tipo goliardico ed estremamente conformista. Si baderà di far ridere senza offendere. Nessuno dei vecchi lettori riconoscerà qualche parentela tra il nuovo e il vecchio « Merlin Cocai ».

La vecchia gloriosa testata sarà ben presto dimenticata, e dopo il marasma del secondo conflitto mondiale, sarà ricordata in modo storpio nel necrologio per la morte di Giuseppe Scalarini su *L'Avanti!*:

« Aveva cominciato a disegnare quelle sue crude caricature a Mantova, poco più che ventenne, aveva fondato e diretto il Merlin Coccaio, *col quale iniziò la serie delle sue condanne politiche, riparò all'estero. Fu in Austria ed in Germania, collaborò al Lustige Blätter, al Fliegende Blätter. Rientrato in Italia collaborò prima al Pasquino poi all'*Avanti!... *Quando il disegno di Scalarini cominciò a mordere il fascismo, la vita del compagno nostro si fece dura, come quella di tutti i difensori della libertà. I manganellatori dei capilega della Valle Padana uscirono dal disegno di Scalarini con la faccia e nei gesti la bestialità dei loro pensieri e dei loro atti. Naturalmente finì al confino, a Lampedusa ed a Ustica: nelle « sue » isole appunto (Scalarini stava scrivendo un libro autobiografico dal titolo « Le mie isole »* n.d.r.). *Tornato alla famiglia gli fu proibito di lavorare, il suo segno non doveva riapparire neppure nelle opere pubblicitarie: avrebbe richiamato il ricordo di altri disegni.*

Durante la guerra svolse azione partigiana, però non volle il brevetto di partigiano, disse che gli bastava ciò che aveva fatto.

Nel Varesotto molti sanno quanto e come lavorò per la Liberazione. Poi fu anche per lui il sole del 25 aprile. Riprese la vecchia matita per il rinato Avanti! *Ma non senza tracce erano passati su di lui, come su tutti gli anni e i patimenti se non gli scoramenti: era stanco.*

Tutti i socialisti italiani e quanti lottano per la libertà e la difesa delle classi oppresse leggeranno con dispiacere che è morto Scalarini ».

(*Avanti!*, 31 dicembre 1948).

Da molto tempo non si parla di Scalarini salvo il recente notevole saggio di De Micheli, per le Edizioni *Avanti!* che ha fornito un notevole contributo alla sua conoscenza. Crediamo quindi far cosa utile dare una succinta biografia e una bibliografia essenziali.

NOTIZIE BIOGRAFICHE

1873 - Giuseppe Scalarini nasce a Mantova il 29 gennaio da Raniero, di Gazzuolo, impiegato nelle Ferrovie e da Virginia Lonardi di Pietole.

- A ventiquattro anni fonda il "Merlin Cocai" con direttore Dante Bianchi ed è processato per un disegno antimilitarista.

1898 - A 25 anni è processato e condannato per alcuni disegni contro i conservatori.

- Nello stesso anno fonda « La nuova terra » redattori Bonomi e Zibordi.

- In seguito alla condanna ripara in Austria e poi a Berlino dove collabora con i giornali « Lustigen Blätter » di Berlino e « Fliegenden Blätter di Monaco.

- Su richiesta italiana viene espulso da Berlino e ripara a Londra, poi in Belgio ed infine a Parigi.

1908 - Il provvedimento a suo carico viene revocato. Riprende la pubblicazione del « Merlin Cocai » e collabora col « Pasquino » di Torino e « L'Asino ».

1911 - Claudio Treves lo chiama quale disegnatore dell'« Avanti! » e ci resta sino al 1925 pubblicando ogni giorno.

- Processato per un disegno che rievoca Adua.

1914 - Processato per un disegno sulla violenza poliziesca.

1916 - Processato 2 volte per disegni antimilitaristi.

1918 - Processato per la stessa ragione.



[Dal "Merlin Cocai„: Gruppo allegorico che dovrebbe essere collocato sulla porta di Belfiore, a Mantova, quando sarà ultimata]. Ora la porta non c'è più. (n.d.r.).

1919 - 1922 - Processato altre quattro volte.

1920 - Viene aggredito dai fascisti a Govinate (Varese). Si rifugia a Savona mentre i fascisti sparano, di notte, contro la sua casa dove si trovava ancora la famiglia.

- Si trasferisce a Trovedona perchè perseguitato ma anche qui deve fuggire rifugiandosi nei boschi.

1926 - A Milano viene di nuovo aggredito e picchiato a sangue dalle camicie nere e ricoverato in ospedale per frattura della mandibola e commozione cerebrale. Dopo un mese viene arrestato e incarcerato a S. Vittore, poi inviato in confino per 5 anni prima a Lampedusa poi a Ustica. Viene emanato un assoluto divieto che gli impedisce di firmare qualunque lavoro. Un suo libro per l'infanzia viene firmato dalla signora Virginia Chiabov Scalarini.

1940 - Scalarini è internato in un campo di concentramento a Istonio (Chieti) poi liberato, perchè la sua salute rovinava, sotto vigilanza speciale.

1943 - Riesce a sfuggire in maniera miracolosa ad un tentato arresto da parte della polizia di Salò.

1948 - Muore la mattina del 30 dicembre.

BIBLIOGRAFIA

Molti sono gli scritti su Scalarini, ma difficilmente reperibili, tra questi:

— La guerra nella caricatura - Ed. « Avanti! », 1912.

— La guerra davanti al tribunale della storia, 1914.

— Risorgimento grafico n. 10 - 11 - Milano, 1920.

— Le avventure di Miglio - Vallardi, Milano.

— Giulio Trevisani: « Mezzo secolo di storia nella caricatura di Scalarini » - Cultura Nuova, Milano, 1949.

— M. De Micheli: « Giuseppe Scalarini », Ed. « Avanti! », Milano, 1963.

— « Terra Nostra », Mantova, 24 gennaio 1963.

— Raccolta « Merlin Cocai » (parziale) - Biblioteca Comunale di Mantova.

— Raccolta « Avanti! » dal 1911 al 1925.

Poesie inedite di EVGENIJ EVTUŠENKO

AMATA DORMI . . .

Spruzzi salati luccicano sullo steccato.
Il cancelletto è già chiuso.
E il mare,
vaporando, gonfiandosi, picchiando le dighe,
ha risucchiato un sole salato.
Amata, dormi...
Non tormentare la mia anima.
Già stanno per addormentarsi e i monti e le steppe.
E il nostro cane zoppicante,
folto - irsuto,
si corica e lecca la catena salata.
E il mare - con tutto lo scalpitìo
e i rami - con tutto il mormorio,
e con tutta la sua esperienza -
il cane alla catena,
e io sussurrandoti,
poi sussurrandoti appena,
e poi già tacendo:
« Amata, dormi... »
Amata, dormi...
Dimentica che siamo in lite.
Immagina:
ci svegliamo.
C'è frescura in ogni cosa.
Siamo nel fieno.
Siamo dei ghiri.
E giù, chi sa da dove
viene odor d'azzimella, dalla cava -
nel sonno.
Oh, come costringere
a immaginare tutto questo
te, diffidente?
Amata, dormi...
Sorridi nel sonno,
(con le lacrime - smetti!).
raccogli dei fiori e indovina dove metterli
e in essi, soffocando, annega il tuo viso.

Borbotti?
E' chiaro. Sei stanca di rigirarti?
Avvolgiti nel sonno e copriti con esso.
Nel sonno si può fare tutto ciò che si vuole,
tutto ciò che si borbotta,
quando non dormiamo.
Non dormire - è insensato
e persino reato,
e tutto ciò ch'è celato,
grida nelle profondità.
Per i tuoi occhi è difficile.
Sono così popolati.
Sotto le palpebre si sentiranno meglio nel sonno.
Amata, dormi...
Qual'è il motivo dell'insonnia?
Il mugghiare del mare?
La preghiera degli alberi?
Cattivi presentimenti?
La disonestà di qualcuno?
O forse, non di qualcuno,
ma semplicemente la mia?
Amata, dormi...
Non c'è niente da fare.
Ma sappi che di questa colpa non sono colpevole.
Perdonami - senti!
Amami - senti!
Anche se in sogno!
Anche se in sogno!
Amata, dormi...
Noi siamo sulla terra
che vola terribilmente,
che minaccia di esplodere,
e bisogna abbracciarsi
per non cadere giù,
e se c'è da cadere -
insieme si cada.
Amata, dormi....
Non accumulare offese...
Si popolino gli occhi di sogni leggeri.
Ci si addormenta così difficilmente a questo mondo!
E tuttavia -
amata, senti?
dormi.
E il mare - con tutto lo scalpitio
e i rami - con tutto il mormorio
e con tutta la sua esperienza -
il cane alla catena,
e io sussurrandoti
poi appena sussurrandoti
e poi già tacendo
« Amata, dormi... ».

IL MANOVRATORE DELLA ESCAVATRICE

Oh, come lavorava il manovratore!
I curiosi sussultavano incantati.
I denti, piegati dalla terra, incutevano
un senso di festa e di timore.

Facendo fremere, ammutolire,
nel cucchiaio di terribile metallo
la terra di radici e di sassi
volava sulle loro teste.

E il manovratore, speronando
il terrapieno proprio sul dirupo,
non s'accorgeva che per i compagni
era già tempo d'intervallo.

Con le palpebre pesanti di polvere.
era scatenato come in un assalto,
e quello che dentro gli succedeva
non sapevano tutti quelli sfaccendati.

Chi sapeva che dall'estrema Rzevcina
è arrivato oggi un telegramma?
Chi sentiva nello stridulo fragore
sussurrare quel giovane: « Mamma... Mamma...? ».

E' successa una disgrazia inevitabile.
Ma solo questo è capitato?
Tutto ciò che prima a parte tormentava
oggi, ad un tratto, insieme s'è composto.

Sono rinati in lui tutt'i tormenti.
In questo minuscolo gigante
c'era un segreto antico,
lo rivelava nel fracasso!

Con occhi strani, ciechi
brontolando volava nella cabina
sopra i salici ancora trasparenti,
sui ghiacci pallidi d'azzurro
sopra i colombi, liberati da chi sa chi,
sulla screziatura d'innumerevoli tetti
e sopra di sè, con gli occhi sbarrati
incantati davanti alla Tabella d'onore. (1)

Come nei tasti d'una armonica,
quando un posto fa soffrire
egli nelle leve e nei pulsanti metteva
la sua tristezza, volando sul mondo!

Egli volava... Ostinatamente gli sfuggiva una ciocca...
Volava...
Stringeva i denti da sentire male.
Ebbene, per quegli oziosi tutto ciò sembrava
uno spettacolo magnifico e nulla più.

(1) Lavagna con nomi e fotografie dei migliori nel lavoro.
(N. d. T.)

TERZA MEMORIA

Viene per tutti un'ora, come questa:
approda una malinconia viscosa
e, nella sua nudità
tutta la vita appare senza un senso.

Un freddo di sepolcro viene dentro
e per potere in piedi sollevarci
come sorella di pietà,
invochiamo, spossati, la memoria.

Ma in noi a volte c'è una tale notte,
a volte in noi c'è uno sfacelo tale,
quando memoria di cuore
nè ragione ci possono aiutare.

La viva luce se ne va dagli occhi.
E s'agghiacciano i gesti e le parole.
Ma una terza memoria in noi s'avviva,
e questa è la memoria della carne.

La memoria concreta abbiano i piedi
della polvere tiepida di strada,
e dell'erba il refrigerio
vivido, quando i piedi erano scalzi.

Con amore ricordi la mia guancia
come dopo una rissa consolava
la buona lingua ruvida del cane
capace di capire tutto quanto.

Si ricordi colpevole la fronte
come su lei, per benedire, appena
percettibile un bacio rivelava
tutta la tenerezza della madre.

E la schiena ricordi con dolcezza
quando dolce piacere soporoso
nasconde la terra dentro l'anima
quando giaci supino e guardi il cielo.

E le dita la segale ricordino
e le foglie, il bruire della pioggia
e del passero il tremito, il vibrare
del garrese nervoso del cavallo.

E le labbra ricordino le labbra.
In esse ghiaccio e fuoco. Luce in tenebra.
In esse il mondo intero.
Il sapore di arance e della neve...

Ricorderai, si desterà vergogna.
Capirai, tu, d'offendere la vita.
Della carne il ricordo ridarà
la memoria del cuore e la ragione.

E tu dirai alla vita: Perdonami.
Quella d'un cieco è stata la mia accusa,
ad occhi chiusi. Come a grave colpa
perdona alla mia vuota, sorda rabbia.

E se c'è da pagare un forte prezzo
perch'è meraviglioso questo mondo
sia così - sono d'accordo.
Io pago tale prezzo.

Ma del destino incerto i duri colpi,
i trabocchetti, uno smarrito andare,
vita, per il tuo splendore
sono davvero un prezzo così alto?!

Traduzione dal russo di Vladimiro Bertazzoni

UNA LETTERATURA SENZA PUBBLICO ?

A proposito del "Gruppo '63„

E' già allarmante la canonizzazione di un gruppo, del *Gruppo 63*, in un volume che protesta fin dalle prime pagine la volontà di non essere nuovo, di rappresentare solo la fenomenologica documentazione di uno stato di cose assolutamente non avanguardistiche. Non si capisce allora l'accusa ai benpensanti, che non sono i soli a stupirsi, a porsi quesiti, a richiedere giustificazioni. Il Gruppo 63 non ha neppure una comportamentistica protestataria; nessuno è mai andato al *Restaurant* a richiedere cervella umana per pranzo; nessuno, per dar ragione ad Anceschi (in questo ordine, *qualcuno* riprende sempre *qualcosa*) vuol ammettere di essere almeno un terribilista verbale. Eppure, anche se per alcuni benpensanti ciò sarebbe già scaduto, servirebbe a tutti gli altri ingenui come direzione di collocamento e come avvio alla volonterosa comprensione. A questo punto si dirà che il tipico di una certa comportamentistica era idoneo per una borghesia fine ottocento; si dirà che i capelli verdi di Baudelaire potevano essere demistificanti una immacolatezza borghese. Rimarrebbe tuttavia da dimostrare che il pubblico oggi non sia più borghese.

Se una discriminazione è necessaria, questa dovrebbe essere fatta fra coloro che nel gruppo male si situano per una profonda preparazione storico-filologica e per una inequivocabile consapevolezza culturale (Sanguinetti, Leonetti, Del Buono), e coloro (appunto i giovanissimi della « Scuola di Palermo ») che non hanno certo subito un processo di decantazione e di pazienza: criterio questo che, anche fra i continui processi all'estetica, rimane un punto fermo, suffragato proprio da colui che vorremmo riconoscere come maestro solo ostentato o sottinteso (ma presente intenzionalmente) ai molti giovanissimi. Da C.E. Gadda dovrebbero apprendere la imperturbabilità sicura nella rabbia, cioè dovrebbero imparare che la rabbia lasciata a sé stessa fece, in un esempio famoso, uscire suoni insensati « Papé Satan, papé Satan aleppe ». Perchè la rabbia costruisca, dopo aver demolito, deve essere ordinata, cioè calata nella articolazione comunicante.

Insomma ci sembra che ad alcuni esponenti del Gruppo 63 manchi principalmente la risoluzione della problematica che scaturisce proprio dalle loro proposte. Perchè scrivono? Per chi scrivono? La domanda di Sartre è ancora attuale. Gaetano Testa, aiutato da A. Giuliani, risponderebbe che egli « non si propone neppure di selezionare archivisticamente la realtà; convinto che niente è *normativo* e che la sua posizione anarchica è democratica all'estremo perché *politicamente atea* ». Ma non si fa il gioco del lettore borghese? Se le parole devono avere un significato e devono preparare una « cultura nuova » da cui scaturisca « una letteratura nuova », deve essere delineato il terreno, non di contenuto solo, ma soprattutto di sintassi, di forme espressive cioè, che siano ancora il ponte, un ponte anche in parte riproposto e in parte rifatto, tra opera e lettore. (O si vuole invece annoverare anche Gramsci fra i benpensanti? « La letteratura non genera letteratura, ecc., cioè le ideologie non creano ideologie, le superstruttu-

re non generano superstrutture altro che come eredità di inerzia e di passività: esse sono generate non per « partenogenesi », ma per l'intervento dell'elemento « maschile », la storia, l'attività rivoluzionaria che crea il « nuovo uomo », cioè nuovi rapporti sociali ». *Lett. e vita naz.* 1950, pag. 11). Invece si ha da una parte un pubblico e dall'altra i vari autori: tra le due presenze non c'è aria che porti neppure brani di parola, frammenti di messaggi.

Quando poi si vuol fondare il dialogo, il compito è affidato ai critici: Anceschi, Dorfles, Guglielmi. Quale la propedeutica che offrono?

Le pagine di L. Anceschi sulla *metodologia del nuovo* hanno un chiaro sapore privato, quasi storia e giustificazione di un momento autobiografico, proprio nell'insistenza con cui si afferma che « un metodo di atteggiarsi verso il nuovo » consiste nell'« essere gettati nella situazione », stato « in cui si è liberi di scegliere la risposta ». Chi attendesse dalle pagine di Anceschi un aiuto, una serie di indicazioni per arrivare ad un giudizio sulle opere novissime, in fondo trova non una metodologia per affrontare il giudizio del nuovo, ma quella della disponibilità e dell'apertura al nuovo. E ciò porta in sè un che di metafisico, o, se si vuole, di rigidamente programmatico: in ogni modo non riguarda il lettore, ma il critico.

Si è d'accordo che « vi è invenzione anche nella critica » (critico *nascitur et fit*, direbbe W. Binni), e non saremo certo noi a ricorrere al paradosso che « *le idee della forma* sono in qualche modo più eccitanti della *forma delle idee* », in quanto riteniamo che la preparazione e il dibattito culturale dei giovanissimi rappresentino il terreno più fertile per l'operazione artistica. Solo non ci accontentiamo di quel tanto di fenomenologico che si ritrova in altre asserzioni di L. Anceschi in cui si sostiene « che vi è un nuovo modo di sentire, che vi è un nuovo sistema di riferimenti, che la cultura in cui viviamo oggi è assai diversa da quella in cui si visse tra le due guerre, e che, se si voglia essere veramente presenti, occorre rinnovare gli strumenti, i referenti, e, non esteriormente, anche le motivazioni ». Tutto vero nelle esigenze! Ma come? Affermando semplicemente che « la poesia — la poesia che si legge anche in questo volume — ha una sua autenticità »? Ancora dissentiamo da quanto afferma il critico a proposito di quel « filo rosso e irrequieto » che in verità non si prolunga, a parer nostro, fra gli autori più diversi. Infatti spesso tale tensione si raggruma inarticolata in alcuni autori, mentre scorre sicura e veloce in altri: ma sono i pazienti questi, i ricercatori delle proprie radici. Ma c'è nelle pagine di Anceschi una riduzione che tradisce la precarietà della *metodologia del nuovo*, là dove afferma « che una critica di buona volontà può sentirsi orientata quanto giova — soprattutto per la poesia e per la critica — a trovare oltre alla realtà della rottura, certi motivi di continuità, i legami della letteratura giovane con quella che la precede ».

A nostro parere, tale riduzione del giudizio critico della poesia e alla critica va assai sottilineato (per giustificare almeno la poesia di Pignotti, Rosselli e pochi altri), come va altrettanto rilevata la prudenza — che apprezziamo — con cui R. Barilli ha tentato di verificare i paramenti del nuovo romanzo entro i profili di coppie, profili che lungi dall'essere filologicamente documentati in questa sede, offrono tuttavia le indicazioni di una critica vigile, che accompagnando le nuove esperienze artistiche, non dimentica che l'ufficio della critica è quello di avvicinare l'opera al pubblico.

Perciò non occorrono formule seducenti, cioè tali che ingombrino il terreno della critica anzichè chiarirlo nella sua natura. Ci riferiamo con ciò a G. Dorfles. « Ecco, dunque, sinchè le nostre capacità estetico-fruitive non si siano adeguate ai nuovi stimoli (poetici musicali pittorici) d'un'arte ancora "nuova", non saremo in grado di intenderla: sarebbe perciò necessario insegnare al pubblico la "sintassi dell'asintattismo", spiegare "la semanticità dell'asemantico", la forma dell'informale, la nuova sonorità dell'atonalismo, e via dicendo ».

Se siamo generalmente d'accordo con quanto il Dorfles scrive sulle *relazioni tra le arti*, non riusciamo tuttavia a comprendere come le preoccupazioni di formare un pubblico di fruitori possano trovare una risoluzione, quando l'esercizio della

critica si risolva — il più spesso — (cfr. Praz — *Bellezza e Bizzaria* — Milano, 1960 pag. 127-138) nella elencazione di affascinanti formule, che rimangono come sospese in aria, in quanto Dorfles stesso non si preoccupa (e non solo in questa sede) di verificarle nel singolo oggetto artistico, al di fuori cioè di paramenti troppo generali e quasi onnicomprensivi, a cui aprioristicamente l'oggetto artistico dovrebbe aderire.

Noi crediamo che, se proprio si voglia giungere a tali formule di comodo, sia necessario indurle dai fatti artistici ben individuati, dall'analisi dei quali possono uscire storicizzati anche gli schemi che ci vengono proposti. E' ovvio che parlare della — semanticità dell'asemantico — può essere allettante, ma il Dorfles, e, in ogni caso, i forgiatori di tali formule non ricadono in quella ipertelia alienante, che sono pronti ad indicare in certi fatti artistici contemporanei? Ci interessa evidentemente il discorso di Dorfles intorno alla creazione (possibile o impossibile?) di un pubblico ed a questo proposito insisteremmo ancora sulla necessità che il romanzo nuovo offrisse ai lettori una serie di messaggi nella codificazione più o meno larga dei quali, si istituisse un puranche variabile quoziente di informazione, su cui fondare i vari livelli interpretativi.

Ma si legga: « Tutti, tutti, ci sono, anche qui: gli astrattisti, i surrealisti, i pompieri, i pittori della realtà, quelli della domenica, gli action painters che gettano il colore sulla tela e lo lasciano colare; quelli che invece lo raccolgono e lo tirano su; quelli che cuciono il pezzo di sacco, che fanno i buchi, i tagli, le fessure, le tasche, i risvolti, i guanciali, le federe; o gettano sulla pittura la sabbia, la legna, il carbone, la cacca, il guscio d'uovo, appiccicano il francobollo, incollano il vecchio giornale, la lettera, la carta d'identità, l'etichetta dello spedizioniere, il rogito notarile; gli imitatori di Rouault, di Léger, di Matisse, di Sciltian, di tutti: ho visto anche un finto Enrico d'Assia » (ma cfr. anche a pag. 89-91-98-100). Assicuriamo la non particolare malizia della scelta, anzi si è tenuto presente l'ascoltatore disattento. Dunque, l'enumerazione che sintatticamente sembra rispondere meglio alle esigenze del nuovo romanzo, alle esigenze cioè di annotare gli oggetti staccati dalla relazione con il soggetto (gli oggetti sono là, non esiste che una pseudoanalisi di un rapporto intenzionale con il soggetto) l'enumerazione, dicevamo, non ha saputo del tutto cancellare il soggetto, la persona, ossia il fatto che l'oggetto è ancora scelto. Siamo dunque di fronte ancora alla situazione di Mallarmé? Per Barilli ciò è quasi assurdo.

Intanto questioni di questo tipo dovrebbero stare alla base della lettura: e questo, per un certo verso è possibile per il lettore dalla lettura disattenta; ma della massa dei lettori che cosa avviene? Dunque una lettura per l'*élite* è offerta nuovamente dalle opere che anche una certa critica di *sinistra* ha voluto considerare positivamente. E se per Arbasino crediamo sia il caso di parlare di non soluzione della relazione, degli oggetti che asfissiano ed ottundono il soggetto, pur senza eliminarlo, ma, al contrario, ponendolo in bilico tra la propria abitudinaria esistenza, e la programmatica reificazione ed oggettuazione di se stesso, altre questioni, dal punto di vista del pubblico, più complesse sarebbero portate sul tappeto dalle considerazioni di passi di altri autori.

Il caso di Arbasino può essere ulteriormente chiarito dall'intervento di R. Barilli, con quel suo benefico « intento lievemente didascalico ». Non siamo tuttavia convinti che « non una citazione dotta, una *agudeza*, una allusione sottile entri nel monologo esterno », così come sostiene Barilli. L'*agudeza*, a parer nostro, è spesso tutta la pagina; non sarà trionfale, barocca, ma acutezza umile, volutamente inamena. *Agudeza* è il tipo di sintassi che altro non traduce che « la coscienza scarsamente "tetica", "posizionale", bensì più spesso immediata, irriflessa ». Le allusioni sottili sono assai frequenti nelle sottomesse relazioni che la parola spinge con i suoni, i colori; e la si ritrova negli aggrumi materici, negli imprestiti gestuali a cui la pagina troppo spesso si riduce. Come questo tipo di letteratura anticipi l'immagine di una società tendenzialmente socialista è difficile capire, dal momento che « gesti oscuri, atti quotidiani e banali » *non* « vengono strappati dal regno della natura, riconquistati a quello della cultura e dell'attività umana ». Infatti quando si parla di « semi-

coscienza » non è questione, a nostro parere, di quantità (di coscienza che può aumentare, completarsi) ma di qualità (di coscienza inautentica, che non potrà trovare ordine ai propri contenuti finchè non si castigherà alla severa regola grammaticale del nesso, anche nuovo, che lega un termine all'altro). Solo in tale ordine gli oggetti, gli atti quotidiani saranno restituiti a quei palermitani di cui Testa disse: « Questa gente è all'avanguardia della cultura europea ».

Dare la consapevolezza d'essere all'avanguardia a questa gente, non è, come sembrerebbe pensare Guglielmi « una forma di inconsapevolezza, di insufficienza di coscienza », perchè le situazioni da capovolgere sono ancora molte.

Gli atteggiamenti anarchici ed il terrorismo, ha ragione Guglielmi, sono movimenti reazionari; non crediamo però che il sapore un po' arcadico delle distinzioni sostenute dai vari autori al dibattito di Palermo (distinzioni in molte direzioni, che sarebbe importante analizzare) possa molto aiutare « un maggior esercizio dell'intelligenza e lo sviluppo della consapevolezza critica », se non in senso cavillosamente sofistico.

GINO BARATTA

Sperimentalismo di Carlo E. Gadda

Concordata la discriminazione fra autori già culturalmente qualificati (1) *ed esordienti, risulta per questi ultimi difficilmente verificabile in estensione il ricorso all'opera gaddiana, stante l'irrilevanza delle prove documentate. Per ora si constata soltanto che il modello è pervenuto in essi ad una sorta di appiattimento e dissoluzione. Sono scomparse punte ed asperità nella prosecuzione di un uniforme dettato o, come s'ama dire, registrazione scrittoria. Il tono è di volta in volta unico. Talvolta gli espedienti grafici e i tessuti linguistici disposti a mosaico parrebbero introdurre una sequenza e turbare in qualche modo la pagina, acquistandole un minimo di tensione: ma è impressione superficiale e meramente visiva, ché parole e frasi coesistono stilisticamente indifferenti. Né, per altro, si nota l'impiego di strumenti espressivi mutevoli e diacronicamente definiti o pregnanti. L'unitonalismo verbale accomuna veramente M. Perriera, G. Testa, G. Marmori e G. Novak, ma li allontana contemporaneamente dalla tecnica e dalla grammatica autentiche di Gadda* (2). *La constatazione non meraviglia affatto. Stupisce piuttosto che Gadda sia richiamato da taluno quale compartecipe d' uno sperimentalismo al quale egli è, crediamo, completamente estraneo: allineato con gli scrittori « viscerali » e con essi solidale nel disimpegno e nell'astoricismo.*

A favore di una simile riduzione del « Pasticciaccio » (l'unica opera espressamente nominata) al grado zero giocano forse differenti fattori: l'accentuazione del dato segnico nella considerazione dei fatti estetici, posizioni conoscitivistiche ed in misura più bassa contingenze storiche. Gli estensori di alcuni saggi iniziali, in cui è palese la volontà di aprire un discorso decisamente « europeo », riconducono per necessità di ancoraggio la giovane narrativa ad antefatti italiani di sicura rottura antiletteraria. Ed è avvenuto che gli interessi formalistici del Gruppo 63 siano stati rinviati al « calderone » gaddiano quale indiscussa testa di serie: resta ora da vedere con quali modalità si sia sedimentata un'esperienza di assai ampia partitura filologica nel concreto lavoro letterario dei nuovi autori, dopo l'influenza che essa ha esercitato su neoveristi ed altri. La protestata autorità non depone per sé sola della realtà d'una operazione. Ci sembra inoltre che lo sperimentalismo gaddiano abbia scarsa affinità con quello degli scrittori dell'antologia, definendosi l'uno come scientismo, il secondo nei termini d'una ricezione viscerale non discriminata. Ribattendo ad incriminazioni d'empiria, ebbe così ad esprimersi una volta Gadda: « Lo scrittore ha 'preso nozione', nozione critica, dei limiti di validità, cioè del campo di applicabilità del suo segno espressivo. Galileo del suo: Molière del suo: Flaubert del suo: Dostoewski del suo. Lo scrittore (il drammaturgo) interpreta l'animo dei personaggi, ma valuta in una precedenza operativa il senso e il peso, o il non-senso

e il non-peso, delle parole con cui li muove, nell'opera, e li travolge all'inferno » (3).

E' infine a stento compatibile con l'idea che Gadda ha della lingua e delle procedure che ad essa ineriscono la convinzione espressa da Sanguineti che sia legittimo isolare « l'elemento lessicale nel contesto linguistico generale... »: legittimità provata dal fatto che sovente l'eversione lessicale (come in Gadda avviene, per esempio) copre e compensa la conservazione delle fondamentali strutture linguistiche » (4). *E' vero invece che la dissoluzione-rinnovazione del valore è cercata attraverso l'impiego spastico della parola e della frase: l'eversione riguarda tutti gli elementi del linguaggio, perché la « lingua non (è) minutamente e soltanto parola, ma tutto quanto il caos o il cosmo delle immagini e de' giudizi, dei nodi e delle favole, in che si aggroviglia il vivente polipaio della umana comunicativa* ». (5). *La demistificazione attuata da Gadda è di parole prima che di situazioni e di ideologie. Alla parola è demandata la responsabilità dei fatti: un punto questo di disaccordo con A. Guglielmi. « Come la magia e la negromanzia — scrive Gadda — conobbero il valore ossessivo della parola, così questa, anche nella società illuminata, serba il suo contenuto magico. Sta a noi di discattarla dall'ossessione della frode e di ricreare la magia della verità ». L'osservazione rileva una sfasatura negli obiettivi immediati: non nega in alcun modo tuttavia agli sperimentalisti d'oggi la regolarità professionale di alchimisti delle situazioni.*

FRANCESCO BARTOLI

1 - Leonetti, Arbasino, Del Buono non tollerano ovviamente un esame costretto nei limiti dell'incontro palermitano. La opportunità di una ricognizione assai articolata rinvia per forza di cose il nostro intervento ad altra occasione.
2 - Di fronte all'anonimità delle risoluzioni espressive del nuovo romanzo sta la tensione di tante pagine (a cominciare dal « Castello di Udine »), nelle quali le spezzature del discorso sono tenute insieme a forza di logica. Cfr. *Il Castello di Udine*, To, 1961, p. 54, nota 3. In esse la rottura sintattica è in funzione di un innalzamento di tono e di una perseguita modulazione (o torsione) dello stile.
3 - *I viaggi la morte*, Mi, 58, p. 37.
4 - *Gruppo 63*, p. 402.
5 - *I viaggi la morte*, p. 29.
6 - Ibid., p. 37.

EINAUDI

NOVITÀ

NARRATIVA

Katerine A. Porter - **La nave dei folli** - « Supercoralli »; pp. 550, L. 3.500

Italo Calvino - **Il sentiero dei nidi di ragno** - « Coralli »; pp. 195, L. 1.500

Lalla Romano - **La penombra che abbiamo attraversato** - « Supercoralli »; pp. 209, L. 2.000

STORIA

Salvatorelli-Mira - **Storia d' Italia nel periodo fascista** - « Storica »; pp. 1142, L. 7.000 - Edizione completamente riveduta

Federico Chabod - **Scritti sul Machiavelli** - « Storica »; pp. 406, L. 4.500

Corrado Vivanti - **Lotta politica e pace religiosa in Francia fra Cinque e Seicento** - « Storica »; pp. 420, L. 4.500

N. U. E.

Petrarca - **Canzoniere** - L. 2.000

Shakespeare - **Teatro e Sonetti** - L. 2.000 al volume (5 Voll.)

Jung - **Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna** - L. 1.500

P. B. E.

Saulnier - **Storia della letteratura francese** - L. 1.500

Forte - **Introduzione alla politica economica** - L. 1.800

Lukàcs - **Il marxismo e la critica letteraria** - L. 1.500

Baldini - **Manualetto shakesperiano** - L. 1.500

Poliakov - **Il nazismo e lo sterminio degli ebrei** - L. 1.500

Franco Bassani | LE PROSPETTIVE DEL ROMANZO

La rivista « Esprit » riporta, nel numero di Luglio, le relazioni tenute al Convegno nella Comunità degli scrittori europei a Leningrado nell'Agosto del '63, con la partecipazione di delegazioni di scrittori dei paesi occidentali e delle Repubbliche Socialiste. Per l'Italia era presente G. Piovene, per la Francia, Natalie Serraute, A. Robbe-Grillet e, a titolo personale, J. P. Sartre e Simone de Beauvoir; tema dell'incontro, la crisi del romanzo.

L'andamento della discussione ha poi fatto convergere l'attenzione su una questione di fondo che ha consentito un confronto delle idee direttrici del romanzo socialista e di quello occidentale; romanzo e realtà, è la questione che si è imposta. Che la discussione abbia preso l'andamento di un discorso a due in cui, di fronte agli scrittori socialisti, gli occidentali hanno trovato una unità impensabile in un Convegno di occidentali, è già l'effetto non solo dell'interesse di chi accetta un colloquio, per conoscere l'altro, e qui l'altro era lo scrittore socialista. Ma era proprio dovuto al porsi immediato del problema della natura di quel reale con cui ha a che fare il romanzo; tema che diviene obbligato quando due interlocutori si oppongono l'uno all'altro rivolgendosi la accusa di disinteresse per il reale ed il reciproco invito ad occuparsene. Poiche se è certo che nessuno scrittore socialista ne vuol essere dimentico, è altrettanto sicuro il richiamo ad esso del rappresentante del *nouveau roman.*

Tutti quindi per il reale, ma altro è quello di Tibor Dery o Leonid Leonov; altro quello della Serraute o di A. Robbe-Grillet o di Guido Piovene. Per i primi lo scrivere si rapporta ad un oggetto e ad un complesso sociale determinato od avente un movimento determinato: scrivere è aver parte a quell'azione che ogni cittadino socialista compie all'interno di una struttura statale; il che implica immediata aderenza ad una certa quotidianità che è ritratta e problematizzata, ma dall'interno, a causa di una adesione pratica all'ideologia; lo scrittore ha da parlare della burocrazia, della produzione, delle forme organizzate di vita in comune sulla base di quelle premesse ideologiche che comandano quelle stesse strutture; scrivere è un mezzo d'azione perchè è un aiuto fornito al cittadino, a comprendere il mondo di cui vive, e se stesso in quello, e ad inscrivervisi risolvendo gli urti che la individualità singola genera e subisce; e tale inserzione è conseguenza della totale integrazione dello scrittore che indica e fa scoprire al cittadino i compiti socialisti, perchè egli stesso si è del tutto identificato con tali compiti. Su questo tono sono le relazioni di un Leonov che attacca la letteratura contemporanea occidentale a causa dei suoi contenuti che non sottostanno ad alcuna regola morale-sociale; oppure quella dell'ungherese Tibor Dery che è tutto preso dal problema dei modi di efficacia dell'opera sul lettore.

Di fronte a queste vedute, c'è l'affermazione da parte dello scrittore occidentale, del diritto dei mondi scoperti di fronte a quello dato; che è a questo ampliamento costante dell'evidente che l'opera tende, realizzando, nel pensare e nello scrivere, il possibile. Reale è ogni universo che sia sull'esperienza cruciale di una coscienza, ciò su cui un io si misura;

reale non è un dato accessibile a tutti, di cui allo scrittore competa precisare la percezione, ma compito dello scrittore è allargare l'esperienza del mondo aprendovi sfere di realtà che la sua individualità ha conquistato, annettendo queste zone al reale. Creare, scoprire, far vedere, saranno i termini di una epistemologia dello scrivere romanzi, a seconda delle filosofie cui chiederemo le categorie, ma tutti indicano nell'azione dello scrivere un rivelare un inedito ed un far essere un irreale; un movimento prospettico ed intenzionale nei confronti di un dato che ancora non è né dato né detto che il dire darà e farà essere. « Mi pare che esistano per lo scrittore, due tipi di realtà. C'è da prima la realtà in cui vive, quella che tutti vedono,... Questa realtà è di dominio del giornalista e riguarda il documento ed il reportage; non è questo l'ambito su cui si esercita lo sforzo creatore del romanziere ». Per lui reale è « un invisibile che l'arte rende visibile ». Di questa realtà nuova Piovene cerca di dare lo statuto: « Nella nostra realtà tutto si presenta all'incontro di numerosi piani e dimensioni e rifiuta un'unificazione fittizia; un certo grado di costante astrazione coincide col senso immediato che noi abbiamo delle cose; è questo il concreto che condiziona la rappresentazione. La percezione stessa che io ho di me stesso è più ampia, meno definita, meno personale... il rapporto stesso tra le mie passioni e me stesso è più staccato... Il dolore stesso diventa meno personale e meno legato a circostanze personali; è piuttosto una qualità diffusa, un rapporto con l'esistenza ».

Un terzo gruppo di scrittori socialisti, pur muovendo dalla affermazione della inserzione necessaria nella realtà socialista la apre ad un prospettivismo che la mette in movimento, e rende possibile per questa via un accostamento delle posizioni. Scrivere non è stare nel dato dei fatti, delle percezioni e delle idee sociali, ma aprire questi dati su un avvenire che è cretività e valore; questa apertura al possibile è il senso dell'avvenimento comune di cui vive la società; questa nel suo procedere è confrontata a realtà critiche che lo costringono a rifarsi, a prendere coscienza di una nuova forma di sè che è la sua possibilità cui il presente l'ha aperta; sono queste possibilità della storia che il romanziere, in virtù di una consanguineità con la sua città e di un entusiasmo per i termini presagiti del movimento, deve far passare alla visione, realizzare. Non una inserzione nel dato è compito dello scrittore ma una percezione della sua prospetticità; è significativo che un esponente di questo gruppo si entusiasmi per una sua scoperta recente, Saint-Exupéry.

Avremo qui un possibile punto d'incontro delle due tesi: anche il realismo socialista non sarebbe un aderire senza distanza ad un dato che si ritrae, cui si collabora con i suoi stessi schemi, ma un realizzare un possibile, l'aprirsi di un avanti per il tutto sociale dal quale non ci si deve desolidizzare nel momento della scoperta perchè questa è scoperta cui si è giunti aderendo al movimento della realtà sociale stessa che nel suo divenire è inventiva. La coscienza che scrive è sempre una coscienza di società la quale si vive ricostituendosi sempre a partire dal proprio futuro; è essa stessa una realizzatrice che non si limita a riprodurre il visibile.

Per cui tutto il dibattito torna ad una questione di situazione e di momento; scrivere è sempre scoprire, chiamare all'essere, a partire dalla situazione cui si è confrontati; ma altra è la situazione dell'occidentale che non sente questa inserzione collettiva come il suo fatto iniziale, cruciale; altra quella del socialista per il quale la società è la realtà interna, l'esperienza su cui si esercita la sua capacità di accettare e di inventare. Per cui anche una realtà sociale deve farsi universo interiore e subire le aperture ed i movimenti di questo, per poter essere realtà per una scrittura. Romanzo socialista e romanzo occidentale sono diversi solo per il caso del contenuto che è dovuto a direzioni diverse lungo le quali avviene la sperimentazione; direzioni che differiscono nella diversa origine in situazioni sociali, non nell'essenza del procedere.

Ed Ella partorì il suo figliuolo primogenito, e lo fasciò, e lo pose a giacer nella mangiatoia.

S. Luca. 2. 7.



Le bastiglie del mondo

di Renato Cugola

Nota di Umberto Artioli

Renato Cugola era nativo di Correggioli (Ostiglia). Giovane attivista, militante nel Partito Socialista, si spegneva non ancora trentenne, lasciando nelle mani degli amici il testo inedito delle sue poesie, che qui di seguito pubblichiamo integralmente.

E' stata per noi ben grata fatica il portare alla luce questi inediti di Cugola, così vivi nella loro urgenza polemica, così radicati nel cuore del nostro tempo, e pure corsi a tratti da un fiato di sincera poesia, quale non ci aveva adusi la congerie illimitata dei funebri cantori dell'introspezione e del dolore cosmico.

E per tale via ci siamo vieppiù rammaricati dell'immatura scomparsa dell'autore, convinti come siamo che questa raccolta giovanile fosse qualcosa di più d'un dilettantesco incontro con la poesia, d'un inoffensivo hobby cui gran parte della gioventù intellettuale dedica il suo surplus *di energie. Per Cugola la poesia era innanzi tutto canto della libertà e dell'emancipazione, tanto più concitato e commosso quanto più si faceva chiara in lui la coscienza dell'enorme travaglio che la realizzazione dell'ideale comportava.*

In lui non troviamo più il clima entusiastico dell'Italia marxista dell'immediato dopoguerra, che la fervida aspettativa della nuova società senza classi, preconizzata dalla legge di necessità storica, aveva privato della consueta spregiudicatezza realistica. Cugola apparteneva alla nuova generazione, quella che gli scacchi politici, l'arresto dell'avanzata russa nell'Europa Occidentale, le velleità espansionistiche cinesi, avevano reso un tantino più scettica.

La sua poesia non poteva non risentire di questo mutamento. La coscienza che l'ideale si è fatto di colpo più lontano fa lievitare sulla pagina un'ombra oscura, e se esso non viene negato mai resta pur sempre il dubbio che per Cugola la grande vittoria finale del proletariato si dissolva in un organismo di vittorie parziali, in una specie di dialettica storica prolungata all'infinito.

Quante Bastiglie restino da abbattere non
Penso che siano infinite. [so.
Solo quando l'uomo le avrà smantellate
Potrà dichiararsi libero e felice. [tutte
Ma temo purtroppo che non riesca mai.

Eppure questa vena di sottile pessimismo, circolante nel vivo della poesia cugoliana, lungi dall'ammorbidire la coscienza nell'elasticità del compromesso o dall'assottigliarsi sulle corde della malinconia, finisce con l'ingigantire la "fede" del poeta.

Se forse è preclusa all'uomo la via di fissare in strutture storiche definitive la sua sete di libertà, se la felicità è veramente quel sogno che millenni di filosofia invano si sono sforzati di realizzare, ciò non vale a soffocare nello spirito umano il fremito della rivolta, il lungo brivido che nasce da

noi pecore nere che amiamo la vita
e non vogliamo più chinar la fronte
e inginocchiarci ancora senza domani
migliore di oggi...

Il nodo della poesia cugoliana sta ap-

punto qui, nel diaframma che separa reale e ideale, oppressori ed oppressi. E la ispirazione fatalmente è attratta dai grandi avvenimenti esteriori, dalle platee del mondo ove ogni giorno si concretizza la antitesi drammatica della storia: Cipro, Algeria, Congo, il tema razziale, gli scioperi, la fame, il pericolo atomico.

*E' l'*excursus *degli ultimi anni di storia, visto in una luce epica.*

C'è qualcosa di vagamente giornalistico in questa ispirazione che puntualmente si manifesta l'indomani d'ogni grande sommovimento; nè d'altra parte può escludersi un senso di monotonia che il lettore attento può rinvenire a una lettura dell'intera raccolta, sicchè par fuori il sospetto che la poesia di Cugola, pur così sincera e commossa, muova essa stessa secondo direttrici obbligate.

Pericolo questo strettamente connesso alle caratteristiche del soggetto e al fondo medesimo dell'anima cugoliana, così salda e sicura nella sua fede, come del resto quell'altro dell'apologetica e dell'oratoria tribunizia, con il corrispettivo d'un linguaggio povero e trasandato, privo del tutto di quegli accorgimenti stilistici di cui in altre occasioni Cugola saprà con indubbia maestria valersi:

Chè la chiesa è un gradino del cielo
non una parte, uno scranno dei parlamen-
[tari

Nasce per questa via l'artificiosità di certe composizioni come « I tam-tam del Congo », zeppa di interrogazioni retoriche, di accostamenti astrusi perchè stilisticamente inespressi, sicchè alla fine sotto il clangore della tromba epica senti un che di freddo e di stucchevolmente approssimativo.

Ma abbiamo voluto mettere innanzi le scorie per meglio far risaltare il nitore di pagine come « Morte a Cipro », « Il cuore nella sabbia », « L'ombra di Lorca ».

Qui il verso cugoliano mostra intera la sua dimensione epica, si fa canto d'un popolo, odissea tragica d'una generazione: in definitiva epos dell'antica progenie dei vinti che rinascono alla vita con la consapevole fierezza del loro diritto alla dignità.

Allora l'onda del canto si distende nel verso ampio e fluente, sapientemente pausato a modulare il farsi del dramma, poi di nuovo prorompente nel grido della speranza:

...A Nicosia a Famagosta
nessuno dorme, gli occhi sbarrati
nel buio, per stampare i primi chiarori
dell'alba tragica nelle pupille
e non scordarli, gli orecchi attenti
per carpire al silenzio il fruscio
del cappio. Nelle celle a un tratto si alza
un canto spiegato. L'isola l'ode.
« Enosis. Enosis. Morte al Britanno. Viva
[l'Eoka! »

E talvolta sul tessuto prevalentemente epico di questa poesia, che si vale d'un colorismo ambientale quasi mai esteriore, sibbene strettamente asservito al contesto, si insinua una rapida notazione sentimentale-lirica:

Amico negro,
povero amico negro
dal cuore giovane
fanciullo e grande
sconfinato piangi,
piangiamo insieme
tutti i Faubus del mondo.

L'ideale è allora raggiunto per via soggettiva e appare sfavillante il giorno della vittoria:

E allora Hadiar
potrai dissotterrare il cuore dalla sabbia
senza catene il ghibli correrà il Sahara
e sarà ghibli tuo,
e il vino non sarà più amaro
e i fior senza profumo
la luce triste;
l'amor sarà completo
il sole splendido
le gioie finalmente gioie
i giorni giorni
il tuo grido già la tua rivolta
la tua vittoria ormai.

Poesia quanto mai viva e attuale, ma nello stesso tempo esposta ai rischi della retorica e dello schema, se non ci fosse lecito scorgervi i germi d'un ulteriore svolgimento.

Purtroppo la morte improvvisa dell'autore rende accademiche queste nostre considerazioni. Pure non ci sentiamo di passare sotto silenzio l'allargarsi dell'orizzonte cugoliano in una delle sue ultime poesia, « Il Saggio » verso temi di maggior

universalità, dove la polemica di parte sembra spegnersi in una visione un tantino sconsolata dei mali che ancor oggi travagliano il mondo e che rendono risibile lo sforzo dell'uomo a penetrare il segreto degli universi stellari quando ancor tanto di miserie affligge l'umanità.

Cugola ha assunto qui le vesti del Gran Lama, il saggio antico che impersona l'amaro ripiegar su se stessa della sapienza di fronte al male, dopo che le parole hanno bussato invano al deserto del cuore umano, vuoto dell'amore e perso ancora dietro sogni d'effimera grandezza.

Il Lama tibetano ha gridato al deserto.
Corre la cometa nuova dell'uomo
a diventar falena della luna,
ma non è una stella ancora
e l'Himalaia è immenso contro il cielo
e il Gange immenso è nella valle
ancora.

Poteva essere l'anello di trapasso verso nuove sorgenti d'ispirazione: è stato il testamento spirituale di Renato Cugola.

Le bastiglie del mondo

a DARIO GUERRESCHI
che
mi ha insegnato ad amare l'umanità.

Quante Bastiglie restano da abbattere non
Penso che siano infinite. [so.
Solo quando l'uomo le avrà smantellate
potrà dichiararsi libero e felice. [tutte
Ma temo, purtroppo, che non riesca mai.
Sempre vi sarà qualcuno
che lo impedirà ad abbatterle?
Sempre vi sarà qualcuno
che ne costruirà delle altre
sulle rovine di quelle abbattute?

MORTE A CIPRO

Zakkos ti amava
Charilaos ti amava
Patatsos ti amava
libertà.
Tutta Cipro guarda il carcere muto
ma non spera più.
Gli oppressori paurosi vegliano attorno
armati e non sentono
il pianto delle madri nell'aria
dell'alba, il dolore di tutti
i fratelli. Crudeli
sempre più numerosi a guardia stanno
del carcere esiguo. Attorno
matasse di filo spinato. Silenzio,
tremolìo di stelle. Incantenano
uccidono la libertà. A Nicosia a Famagosta
nessuno dorme, gli occhi sbarrati
nel buio per stampare i primi chiarori
dell'alba tragica nelle pupille
e non scordarli, gli orecchi attenti
per carpire al silenzio il fruscio
del cappio. Nelle celle a un tratto si alza
un canto spiegato. L'isola l'ode.
« Enosis, Enosis. Morte al britanno. Viva
Passi smorzati nei corridoi tetri [l'Eoka! »
e nella chiaria incerta dell'alba tre forche
tre cappii, tre boia senza nome.
E' un attimo solo. Uno strattone. Un bri-
Tre uomini morti, tre eroi nati [vido.
tre madri senza lacrime in gramaglie.
Nell'alba « Enosis... » ultimo
tremolìo di stelle. Il lamento dell'isola
i cavalli di frisia ed offusca [scuote
le baionette degli oppressori un attimo so-
Poi tace. Nel cielo dell'isola ecco [lo.
si accoda alla schiera dei martiri il gruppo
delle vittime nuove. Sorridono
insieme Karaoli e Demetrius. « Falange
di morti — dicono — la nostra falange
più di quella dei vivi sarà a cacciare gli
tiranni. Sarà la paura [smorti
del sangue innocente. Per Cipro, Enosis,
L'antico lamento funebre l'alba [Enosis...»
intristisce di Nicosia, di Famagosta, del
Tre madri ed un popolo oppresso [mondo.
piangono, ma non saranno gli ultimi an-
e tutto perchè [cora
Zakkos ti amava
Charilaos ti amava
Patatsos ti amava
libertà.

LAMENTO D'AUTUNNO

Cadon le foglie gialle, cadon le foglie rosse
ed io non ho più lavoro, madre.
La vite è disciolta, il granturco è su l'aia
ed io non ho più lavoro, madre.
Dov'era il granturco la terra è già arata
ed io non ho più lavoro, madre.
Nei banchi di nebbia il sole s'indugia
e la nebbia piove come smorta pioggia
e vien presto sera ed è fredda la luna
come le mie mani, madre, come il cuore.
La notte è lunga, il silenzio incombe.
Veglio pensoso nel buio: non tengo una [lira
nel portafogli, soltanto tue foto ingiallite,
non ho più la scorta tra i panni che san [di lavanda
nel primo cassetto soltanto cambiali.
Madre, chi mi fa dormire? I greggi del [cielo non conto
ma i debiti vecchi e futuri. L'alba è lon- [tana.
Sarà un'alba scialba, fredda, incolore.
Sui campi arati banchi di nebbia
Nella nebbia foglie morte ingiallite
ed io senza lavoro
ed io senza lavoro, madre.

IL TRIGRAMMA

Polveroso dai calzari
alla chierica
(s'è intrisa nel saio
la polvere tosco - emiliana
così da mutargli il colore bruciato
come se fosse tessuto di ghibli)
il Santo degli Albizzeschi
viene di Siena
a marce forzate
urlando alle piane
un sermone senza pause,
falciando l'arsura
e il crogiuolo del cielo
e lo scrigno della valle eridana
col trigramma di Jesus
hominum Salvator
aureo come un meteorite
strappato a Galassia
nella sinistra spolpata
mai stanca di tendere in alto.
Lascia le strade battute
naviga i grani incendiati
di rosolacci. E il grano si sparte
innanzi a lui come il mare
complice dell'esodo ebreo
dinanzi a Mosé che lo sbatte
con la sua verga incantata.
Entra in ogni chiesa
e sferza i sacerdoti a sangue
col cingolo e col cilicio
li scaraventa fuori sul sagrato
(Cristo contro i mercenari
proiettato nel tempo da un passo
del Vangelo)
tra le folle vilmente soggiogate
con l'amor di Cristo.
« ... chè la chiesa è un gradino del cielo
non una "parte", uno scranno dei parla- [menti ».
Bernardo rugge.
E il trigramma folgora
i farisei di Melchisedech
e tutti gli scribi.

BLUES

Mia madre ha la pelle nera
mio padre ha la pelle nera
anch'io ho la pelle nera
E sono morto linciato
perchè è un delitto nascere negro
sul Mississippi o in Florida.
A un negro è proibito fischiare
se vede una femmina bianca
ancheggiare discinta per il suo quartiere
(così che si sveglia sotto la camicia
il maschio sornione che dorme anche nel- [l'afa
del meriggio con un occhio solo)
pure se fosse la meretrice
che bazzica a notte sul molo
e si vende sui sacchi di caffè cubano
e le casse di whisky e di rhum
per una pacchetto di Camel
o un intruglio di Brandy e di Gin.
Ed io ho fischiato
e sono appena un ragazzo
che sente prudere il pube
ai primi peluzzi stentati,
senza malizia, solo
per darmi la posa di "bullo".
Ma non sapevo che un fischio
costasse la vita.
Io l'ho pagata la vita,
bianchi: sono Emmett Till.
Ho ecchimosi sparse sul corpo
più nere della pelle nera,
ho un foro di Colt alla tempia
(Voi siete stati, bianchi).

Non basta. Mi avete annegato
il cadavere nel fiume con una pietra al [collo
alla deriva. E a Greenwood
mia madre piange.
Ma a voi che importa?
Come ai tempi della tratta
ci vorreste nelle piantagioni a morire
di fatica, una ciotola al giorno
di ceci e una foglia di coca,
e crescere a stringate sulle schiene nude
il cotone per i vostri corpi tarati
sdilinquiti nell'ombra al suono
dei nostri blues
dei nostri vecchi spirituals.
Con sudore di negri
con sangue di negri
cumuli di ricchezze ammonticchiaste
e su di essi in faccia
a Long Island metteste
a stravaccare un gigantesco totem
più falso dei nostri dimenticati
di legno dipinto.
E a lui nell'era degli Explorer
vittime umane immolate
(noi solo in quella della barbarie)
il viso coperto da un cappuccio
una croce in fiamme
freddi settari del Ku Klux Klan.
Fino a che il pianto di mia madre
come le trombe abbatterono
a Gerico tutte le mura
non crolli il muro che separa a forza
le razze e le uguagli
e se non il pianto la forza
di tutti i negri
che non hanno più paura dei fantasmi
e sanno leggere sulla carta le parole scrit- [te.
Allora non sarà più un delitto
avere la pelle nera come mia madre
avere la pelle nera come mio padre
nera come la mia
Emmett Till.

IL CUORE NELLA SABBIA

(Variazioni su tema di Hadiar)

Le fiamme che divorano
i depositi di nafta e di benzina
a Marsiglia a Tolosa a Rouen
e incendiano le notti della Francia
come se bruciasse tutta la Provenza
e un rogo sterminato fosse la Bretagna
sono la tua insopprimibile brama
di libertà
vecchia Algeria.
Ma fino a quando ancora
sarà la gente chiusa nei reticolati
il cuore sotterrato nella sabbia
che il piede dei paras non lo calpesti
le mani ammanettate
le donne possedute
i bimbi alla tortura
e i padri come lupi
braccati sulle alture?
Solo se bruceranno tutti
i serbatoi di nafta
e la Francia non avrà
più notte per dormire
tanto i bagliori uguaglieranno il sole
e ogni ombra un agguato
una bottiglia di benzina, un mitra
il suo sonno pattuirà
e la sua paura
con la tua indipendenza
Algeria.
E allora Hadiar
potrai dissotterrare il cuore dalla sabbia
senza catene il ghibli correrà il Sahara
e sarà ghibli tuo,
e il vino non sarà più amaro
e i fior senza profumo
la luce triste;
l'amor sarà completo
il sole splendido
le gioie finalmente gioie
i giorni giorni
il tuo grido già la tua rivolta
la tua vittoria ormai.

LA BARCA ARENATA

La tua umiltà
il tuo amore per tutte le creature
la tua cara povertà
poverello di Galilea
rinato in Assisi povero in canna
(manco le chiome avevi
ma la tonsura di un teschio che ripugna,
manco una veste e una cinta
manco una croce di legno
ma la terra nuda
per morirci)
nella spelonca della Verna
tre cuori votivi
sono, di paglia oscura
e niente più.
I tuoi fratelli al fuoco

della tua regola severa
i piedi si sono scaldati e le mani
bucate dalle stimmate dell'oro
e la purezza dell'acqua che battezza
(Laudato si', mi' Signore per sor'acqua...)
han contagiato di sputi
e di lordure.
E, arenata su banchi di sabbia
la barca di Simon Pietro
per malgoverno dei nocchieri,
la ciurma in saio
il tuo comunismo di asceti
confonde
con quello dei proletari
tuoi compagni in povertà
semplici e buoni
ed entrambi bandisce
ed entrambi disprezza
Francesco.

ACCOPPA IL CANE NEGRO

Amico negro
dove vai tutto solo
per il quartiere di Notting Hill?
I libri sottobraccio
son la tua arma?
Parlano i tuoi libri
di civiltà scomparse
non dicono che all'angolo
ti aspettano i fascisti
i teddy-boys di Londra
con catene rotte
cocci di vetro
lame di rasoi
per tagliuzzarti il viso
ed ammazzarti
belve inferocite all'urlo
di « accoppa il cane negro »
senza vedere che il tuo sangue è rosso
rosso come il loro.
Amico negro,
povero amico negro
dal cuore giovane
fanciullo e grande
sconfinato piangi,
piangiamo insieme
tutti i Faubus del mondo.
Dove vai tutto solo?
La tua ragazza non ti aspetta più.
Donne bianche ubriache
l'han seviziata e uccisa.
Brucia la tua casa a Notting Hill.
I razzisti l'hanno bruciata
gli stessi che in Arkansas e Alabama
un cane randagio, un gatto rognoso
tolgono alle insidie della strada
e danno la morte a te
o la galera a vita
se rubi un dollaro
per comprarti un pane,
amico negro
che vai tutto solo a Notting Hill
fra file di bianchi incaniti
in attesa del via
per linciarti
per seppellirti
sotto i libri che hai osato sfogliare
e pur continui
a sperare in un mondo
di uomini uguali.

I TAM-TAM DEL CONGO

Alle montagne verdi
al padre Congo
alle foreste intatte
rulla un tam-tam nascosto
la tragica notizia.
In una grande piazza a Leopoldville
uno accanto all'altro in fila
come traverse di ferrovia
centosettantacinque
fratelli negri uccisi
dal piombo dei colonialisti
di carne selciano l'asfalto. Il sole
implacabile abbacina gli occhi sbarrati
e incrosta il sangue che cola
da mille ferite di mitra.
Scheletriti nei barracani
corpi neri, torsi neri
come la pietra della Kaaba
come la pietra della Kaaba sacri.
Uomini che un attimo prima
avevano appena imparato
la parola nuova « libertà ».
Non li ha uccisi la peste
nemica da millenni,
sbirri bianchi li han presi di mira
come si punta la gazzella nella savana.
Come innocenti gazzelle
son caduti e nel sole stan lì
supini, straziati.
La notizia corre. Ad uno ad uno
gli altri tam-tam del Congo rispondono
[così.
Il tam-tam di Kimuenga
Rulla il lokole come tamburo funebre.

Peggio dell'epidemia, peggio della fame
è il massacro. Stridono le donne, aquile
[ferite
davanti alle capanne, gli uomini
battono i pugni sul petto.
Congo, è delitto sperare nella libertà?
Il tam-tam di Kasangalu
Brilla un rogo d'erbe aromatiche
in mezzo al villaggio. Danza
lo stregone dipinto la danza dei morti.
Nella tenebra tremano alla lunga nenia
delle vedove in lutto i palmizi.
Congo, la tua sventura è grande.
Il tam-tam di Binza
Nel cuore straziato l'odio s'insinua
ed è aceto. La nostra schiavitù
non vi bastava?
E' meno insidiosa la giungla,
le belve uccidono solo se sono affamate.
Congo, piangi soltanto?
I tam-tam della giungla
Come la tigre cui l'uomo ha rubato i suoi
[figli
rugge e sinuosa si acquatta
con gli artigli pronti,
dalle panoplie i negri del Congo
staccano le zagaglie arrugginite,
si apprestano alla lotta.
Il tam-tam di Kimuenga
come il fulmine veloce la parola
imparata dai morti serpeggia;
la gridano tutte le bocche.
Il tam-tam di Kasangalu
La ribellione cova come la brace.
Il vento scompiglia la cenere.
Buttiamo palme sul fuoco!
Il tam-tam di Binza
La parola imparata urge nei petti.
Sei bella libertà.
Più bella del sole [Congo,
più grande del fiume, il grande padre
più profonda delle miniere e della notte
[equatoriale.
I tam-tam di
Kimuenga, Kasangalu e Binza
Il fuoco è già un rogo enorme;
le tribù hanno messo gli antichi colori di
Via i bianchi dall'Africa nera! [guerra
Tutti i tam-tam del Congo
Fratelli negri che avete il terrore
negli occhi e mille ferite di mitra
la piazza di Leopoldville dove giacete
è un mausoleo sacro come la Kaaba
per la nostra rivolta.
L'abbiamo cominciata.
Finirà allorquando
il negro dirà all'altro negro
« Viviamo per noi, finalmente ».
Congo, spera.

LA GRANDE MINACCIA

Veggente di Patmos, Giovanni,
che hai visto il futuro del mondo in un
[sogno
apocalittico, aggiungi un sigillo al libro
dei sette sigilli e un quinto cavallo
al drappello dei quattro che semina morte.
E' apparso da poco a Hiroschyma
un solo momento s'è visto a Nagasaky
e nella sua nuvola densa sanguigna
c'erano il fumo e lapilli di mille Fusiyama
e un'orrenda catasta di corpi disfatti.
In pioggia è caduto il suo crine su giunche
[pescose;
tra i pesci e le alghe boccheggian le
[ciurme.
E' vigile ancora. Ci grava sul capo
una cappa di piombo e di fiamme
di serpi gassose e di sbrendoli gialli
di pelli scucite e di occhi schizzati
fuori da milioni di rime oblique e taglienti.
e noi talpe ingenue scaviamo inutili tane
[nel cuore
della terra e crediamo scampare al
[massacro
la nostra progenie di mostri
e non forgiamo briglie e morsi potenti
[di no
per soffocare il cavallo che ha nome
idrogeno bomb.

SCIOPERO NEL DELTA

Forza compagni! [e mesi
Anche di sole radici si vive per settimane
Non si può vivere oltre di angherie e di
[ingiusti salari.
La misura della pazienza è colma.
Un soldo strappato agli artigli del
[latifondista
è un passo avanti. Bisogna resistere.
Non fanno più paura i poliziotti
sulle camionette rosse
insulto alle bandiere dei proletari:
troppe volte ormai foste faccia a faccia
le bocche dei mitra puntate sui petti
senza mollare mai; nemmeno i manganelli

gli arresti in massa e il sole a scacchi.
Non fa paura il papa
che appoggia la nuova inquisizione e
[cambia le parole
dell'ultimo, il più bello, di tutti i
[testamenti
e per la cruna fa passare il ricco
e chiude al proletario il Regno.
Quando benedice le miserie
e non dice al Polesine « Via le palafitte;
una volta per tutte fortificate gli argini del
non è più il Nazareno. Voi lo siete [Po »
braccianti con le braccia in croce
or che esigete la giusta mercede.
Forza compagni!

L'OMBRA DI LORCA

Un altro meriggio in catene. Aggiungi una
sul muro Miguel. La fila si allunga [tacca
in tutte le carceri di Spagna. Tanto
si allunga che non ricordo più le facce
di chi m'aspetta a casa. Perchè l'abbiamo
una casa, Miguel, vero Miguel?
Nella cella angusta sui tavolacci dei prigio-
si assiepa la folla di assenti evocati. [nieri
E' sempre buio qui. Esiste la luce fuori?
E' del tiranno il giorno e dei suoi falangi-
eterni pellegrini al santuario [sti
della Vergine del Pilar. Con le croci
si battono le pecore stanche di seguire
la greggia polverosa per i pascoli d'aria
e di sogni celesti e di nulla;
noi pecore nere che amiamo la vita
e non vogliamo più chinar la fronte
e inginocchiarci ancora senza domani
migliore di oggi, Caudillo. Aggiungi
un'altra tacca alla cinta, Miguel.
Non ha numeri il nostro calendario
ma tante aste nere di soffrire.
E la Spagna torna indietro al tempo
dei roghi e delle streghe
degli aguzzini domenicani
fra nuvole d'incensi e litanie.
Ma dateci un fandango incensurato
una gitana discinta, una Maja desnuda.
Aggiungi un'altra tacca sul muro della
[cella!
Chi ha riprodotto alle pareti col carbone
i capricci di Goja? Tu Miguel
che ami con noi la verità?
E' il nostro peccato la verità.
La penitenza è dura. Taci, cuore, non ti
E Miguel fa la tacca. E' l'ora [lamentare.
del torero nelle plaze. Urla l'arena
il toro che muore furibondo di rosso.
Ma per noi quante corride perdute.
Guarda se vedi qualcosa da quell'aborto
di finestra che ci ricordi il mondo.
Non c'è una peseta di cielo oltre le sbarre;
una muraglia bianca che abbacina
con quattro fori di pallottole
e nella polvere una macchia nera
come di carburante ch'è sangue.
E un'ombra gigantesca sorge dalla mac-
con l'aspetto e la voce di Lorca [chia
e dice: « Compagni, m'ha stroncato
chi vi perseguita ancora.
Guardatelo fisso negli occhi;
si domerà come una belva. E un giorno
verranno le sue cinque della sera e sarà
[liberazione.
Fa un'altra tacca, Miguel, con fermezza! ».

IL SAGGIO

Non è una cometa, padre; lo spazio
intatto da sempre, infranto, sminuisce or-
Punta sulla lunza il razzo dell'uomo [mai.
per ruotarle attorno come falena
pazza di luce. Trema l'universo,
l'Himalaia è una duna, il Gange una
[pisciata
di bimbo in fasce. L'uomo ha creato una
[stella.
Che gli rimane ancora da conquistare?
Il Lama che siede sul tetto del mondo
e si beve tutte le costellazioni
immagine sfatta di Budda piange
come una roccia. « Tutto ».
urla alla notte. « Sale dai mille
pinnacoli dei monasteri di Lhassa
l'orrore dei confratelli cacciati per i diru-
Vedi l'invasore che brucia la sapienza [pi.
con scariche di mitra e si arrocca
sul trono del Gran Lama. Sparano
dalle coste gialle i cannoni sulle giunche
e le isole di Matsu e di Quemoi;
lontano che un'aquila non vede
la guerra alligna come una mala pianta
nei deserti e frutta morti.
La pace è una conquista!
E numera i popoli, se puoi,
che portano catene secolari
e un fremito han sentito alle radici
sotto i reticolati dei guardiani
assetati di petrolio e gemme.
La libertà è una conquista!

Guarda i negri buttati nei rifiuti
come scatole usate di sardine.
L'uguaglianza è una conquista!
E là sul Bramaputra e l'Indo
la fame e la miseria falciano le vite
come un piede in un gruppo di formiche.
La vita è una conquista!
E sbarre e caverne senza luce
e mani inoperose e altari vuoti
e despoti e uomini privi di speranza
ancora e non è scritto « Basta! »
Questo è una conquista! ».
Il Lama tibetano ha gridato al deserto.
Corre la cometa nuova dell'uomo
a diventar falena della luna,
ma non è una stella ancora
e l'Himalaia è immenso contro il cielo
e il Gange è immenso nella valle
ancora.

LA SVASTICA

Amavo il cielo
ma ne vedevo una spanna soltanto sui tetti
amavo la luce
ma ne godevo un raggio soltanto in soffitta
amavo i fiori
ma ne curavo uno solo intristito in un [vaso
amavo i prati alla periferia
ma per mesi e mesi rinchiusa fra quattro [mura
in preda al silenzio, alla fame, alla paura
tra incubi, allarmi, rastrellamenti e bombe
appena li sognai;
ero Anna Frank,
avevo cucita sul petto
la stella di David.
Poi mi tolsero il fiore, il raggio, la spanna [di cielo
Vidi soltanto, con occhi innocenti di [bimba
cacciati dai ghetti e dalle sinagoghe
interminabili file di ebrei
magri, ignudi, affamati
vagare nei Lager recinti di reticolati
stipare le camere a gas
bruciare nei forni come rami seccati
scavare con le mani la fossa per sè e per [i figli
distendersi sopra cataste di morti e aspet- [tare la fine.
E, orribile a dirsi, vidi con occhi innocenti [di bimba
in cima alle torri di guardia
sull'orlo di fosse comuni
uomini in carne ed ossa
impassibili assistere il lento sparir della [razza di Giuda:
i criminali nazisti
avevan puntata sul petto
la svastica nera.
La svastica è pianto, filo spinato, sevizia
la svastica è sangue, è colpo alla nuca
la svastica è guerra, follia.
Ditelo ai vostri figli, madri.
Chi aggiungerà un nome solo
a quelli dei campi famigerati?
Auswitz, Dakau,
Mauthausen, Buchenwal
nessuno lo scorda
fuor di misura hanno ferito il mondo.
Ai vostri figli, madri
dite ch'è tempo di vivere ora
tempo d'amare.

Fernando Trebbi

"Cinema libero" a Porretta

Le ragioni di un festival

La Mostra Internazionale del Cinema Libero è giunta quest'anno alla sua terza edizione. La prima, se si vuole, di un certo peso, almeno dal punto di vista della organizzazione, della partecipazione dei critici e degli addetti ai lavori, delle opere in concorso. Questo non significa che i precedenti festival abbiano avuto una importanza secondaria. Bisognerà anzi ricordare che a Porretta si sono imposte, all'attenzione dei critici, alcune opere significative delle nuove ricerche che si vanno compiendo nel campo del cinema, nei più diversi paesi. Basterà citare a tale scopo *Barravento* di Glauber Rocha, *I fucili degli alberi* di Jonas Mekas, *La marcia di Aldermaston* di Lindsay Anderson, *Primary* di Rickard Leakock, *Jules e Jim* di Truffaut, *Nove giorni di un anno* di Mikail Romm.

Quale che sia il giudizio sulle opere segnalate in queste occasioni, è incontestabile, credo, il ruolo di primaria importanza svolto fino ad ora dalla rassegna di Porretta. Essa ha, quanto meno, il merito, non trascurabile, di aver mostrato quel che si produce all'insegna di gruppi cinematografici come: il New American Cinema, il Free-Cinema, la Bossa Nova, il Bela Balazs Studio, la Nouvelle Vague, la Lanterna Magica, ecc., sulle cui caratteristiche si avevano delle conoscenze piuttosto approssimative.

Ma prima di parlare delle opere presentate quest'anno, vale la pena di dire in che consiste il Festival del Cinema Libero, quali ne siano gli intenti e le prospettive.

Alcune considerazioni, quelle ufficiali, le possiamo scoprire nel secondo punto del regolamento, là dove si dice che la Mostra del Cinema Libero ha lo scopo di segnalare e incoraggiare: i films che per particolari esigenze di libertà espressiva siano nati con formule eterodosse rispetto alla produzione dei loro paesi; i films che contribuiscono alla evoluzione del linguaggio cinematografico; i films che assumendo un preciso impegno di rottura nei confronti di ogni schematismo, costituiscano una originale proposta culturale.

E' già, come si può ben constatare, un primo abbozzo dei progetti e delle intenzioni di questo Festival. Un abbozzo nel quale emergono, in sostanza, due idee fondamentali di cui una — quella di liberare il cinema dalla soggezione ai tradizionali gruppi di produzione — abbastanza chiara, e un'altra — quella di favorire la evoluzione del linguaggio cinematografico — che attende ancora di essere meglio precisata. Fin dalla nascita del resto, questa rassegna, ideata da Cesare Zavattini e Leonida Repaci, si è preoccupata di illuminare sempre più i propri intenti. Se ne è recentemente occupato anche Pio Baldelli il quale, intervenendo all'incontro internazionale sul cinema libero tenutosi nel corso della Mostra, riprendeva in esame questa nozione di « Cinema Libero » suggerendo di comprendere sotto tale sigla tutte quelle opere che si siano in qualche modo liberate: dalla inerzia delle forme di linguaggio e da strutture narrative collaudate; dal timore di contenuti

pericolosi; dalla infatuazione scolastica per il primato della sperimentazione linguistica, o viceversa, per il primato dei cosidetti argomenti o personaggi positivi; dall'obbligo di assoggettarsi agli schemi e agli impianti mercantili della industria cinematografica; dalle protezioni corporativistiche, dai ricatti economici, dalle regalie del potere esecutivo.

Non si dovrebbero invece raccogliere sotto l'insegna di « Cinema Libero »: il cinema celebrativo, qualunquista, commemorativo, neutrale; il cinema a mezzadria con la letteratura; il cinema che consola, accomoda, canta la ninna nanna con la sua perfezione decorativa; il cinema municipale, provinciale, con la testa volta all'indietro.

Tra l'altro Baldelli si dichiarava favorevole ad un cinema « magari difettoso, ma vivo, capace di provocare un attrito, capace di contestazione »; « aperto alla intera storia del nostro presente »; rispettoso di se stesso « come esperienza di cultura »; rispettoso « delle circostanze drammatiche della vita contemporanea » e « degli spettatori considerati non come minorenni o minorati, ma come persone adulte.

La carne al fuoco era molta, come si vede, gli argomenti erano stimolanti, capaci di creare larghi confronti di idee, ma non per questo il discorso era in grado di superare i limiti di una generica, se pure interessante, indicazione di temi. Per andare oltre era necessario un dibattito che a Porretta non c'è stato per ragioni varie ed anche comprensibili.

Resta comunque il fatto che Bandelli, pur potendo, s'è ben guardato dal chiarire, con delle indicazioni concrete, le sue dichiarazioni teoriche. Ora non v'è chi non veda, quanto meno, la insignificanza di posizioni che non vengono poi esemplificate sul piano delle opere fatte, dei films realizzati, in modo che ognuno possa ben intendere il senso preciso di affermazioni che altrimenti rischiano di diventare equivoche.

A quali opere dunque ci si riferisce precisamente quando si parla di un cinema « sgraziato e difettoso, ma capace di contestazione »; oppure di un cinema « aperto alla intera storia del nostro presente »; o « a mezzadria con la letteratura »? O, ancora, quando si accenna a « forme di linguaggio collaudate », al « primato della sperimentazione linguistica » o viceversa a quello degli « argomenti o personaggi positivi »?

E i contenuti « pericolosi » e che « disturbano » quali sono? Quelli di *Vivre sa vie* o quelli di *Un uomo da bruciare*, quelli di *Jules e Jim* o quelli di *Pelle viva*?

Queste, mi pare, erano le cose importanti da dire per giungere, come ripeto, ad uno scambievole chiarimento di idee e di posizioni. Il Festival di Porretta è nato credo anche con questo scopo, quello cioè di essere occasione nel medesimo tempo di una rassegna di opere, e di una messa a punto di giudizi e/o di criteri di giudizio. Ora, perchè un giudizio si possa avere, è necessario che ognuno si dichiari apertamente e non una volta per tutte, ma di volta in volta (ogni volta), verificando continuamente le proprie posizioni di fronte alle singole opere.

I films in concorso

Si diceva che l'ultima edizione della Mostra può essere considerata la prima in relazione almeno, ad alcuni elementi di giudizio. E due degli elementi da cui dipende l'importanza primaria di questa Mostra rispetto alle altre sono appunto il livello artistico e la rappresentatività dei films in concorso.

Quanto al livello artistico: se è vero che nessuna delle opere in concorso presentava le caratteristiche del capolavoro in senso assoluto (del resto questi modi del giudizio vanno perdendo sempre più di significato e il capolavoro in senso assoluto non è mai esistito probabilmente, e non solo per il cinema), è vero, però, che ognuna di esse era tale da giustificare l'interessamento e l'attenzione dei critici.

Quanto alla rappresentatività, bisogna dire che la 3ª Mostra ha tracciato un quadro molto probabile dei fermenti più nuovi e interessanti che si agitano nel cinema brasiliano, inglese, francese, cecoslovacco, ungherese, cubano, statunitense, ecc.

La " Bossa Nova „

Il Brasile era presente alla Mostra con due opere molto importanti, a mio avviso, ed estremamente indicative non solo

di una situazione artistica, per la verità notevolmente evoluta, ma anche di una situazione storica, politica e sociale.

Ganga Zumba di Carlos Diegues e *Dio e diavolo nella terra del sole* di Glauber Rocha, sono infatti due films notevoli sia per le loro qualità narrative (qualcuno magari li troverà « sgraziati »), sia per la loro chiara volontà di rimanere attaccati ad un tipo di discorso molto concreto, ben lontano dalle eleganti quanto insignificanti esercitazioni di cui si compiace certo cinema europeo.

A Cannes, dove la selezione brasiliana è stata giudicata, con quella giapponese, di gran lunga la migliore, Nelson Pereira dos Santos dichiarava a titolo di informazione: « Dal 1960 in Brasile non si è mai abbandonata la discussione su alcuni problemi sociali molto acuti: riforma agraria, programmi urbani, conflitti operai, crisi economica, e il nostro cinema è stato in gran misura il riflesso di questa grande controversia sulle realtà brasiliane. Esso non vuole descriverle, bensì contribuire a trasformarle ».

Pereira dos Santos (1), è, con Rocha, la personalità più in vista della « Bossa Nova » ed è quindi naturale che le dichiarazioni da lui rese a Cannes abbiano valore non solo di analisi oggettiva, ma anche di indicazione, di suggerimento, di spinta in avanti per un rinnovamento del vecchio cinema brasiliano che fino ad ora si era mosso sulla scia dei prodotti hollywodiani (2).

E sotto questo profilo non c'è dubbio che la « Bossa Nova » stia portando avanti un lavoro proficuo e indispensabile, battendosi per guadagnare al cinema un posto di prestigio nella cultura brasiliana; sforzandosi di combattere il monopolio americano sulla produzione e distribuzione dei films; incoraggiando la lavorazione di nuove opere e il lancio di giovani di talento; sfruttando, anche, il mecenatismo di qualche ricco dall'animo liberale e amante dell'arte; consigliando la realizzazione di films a basso costo.

Tutto questo si è fatto, e si continua a fare, tenendo gli occhi bene aperti sulle nuove esperienze del cinema europeo e americano indipendente, senza per ciò legarsi ad un determinato carro, ma sapendo cogliere da ogni parte quello che v'è di più interessante e, soprattutto, di più utilizzabile, cioè ordinabile al raggiungimento di determinati fini, poichè è chiaro, anche se il giudizio non può essere codificato in maniera definitiva, che nel « novo cinema » brasiliano la indicazione degli scopi ha ancora una importanza primaria.

Ma quel che più importa è che la « Bossa Nova » riesca, come del resto pare, a rendere sempre più efficace la sua azione di stimolo e di rottura allargando e qualificando sempre meglio un gruppo che già comprende interessanti personalità, da Rocha a Diegues, da Pereira dos Santos a Faria, a Hirzman, a Pedro, a Bargues, e può vantare opere di notevole impegno come *Barravento, Ganga Zumba, Vidas Secas, Portos das Caixas,* ecc.

Dio nero e diavolo biondo

Di Glauber Rocha s'era già visto a Porretta *Barravento,* un'opera forse un po' trascurata in quella occasione e sulla quale fu necessario ritornare per valutarne appieno l'importanza a mio avviso non secondaria e neanche viziata com'è stato detto da «reminiscenze cineclubistiche» (3).

Barravento narra la vicenda di un giovane che, dopo essere rimasto a lungo in città, ritorna al proprio villaggio di pescatori, rimproverando ai compagni l'abulia, il fantismo e l'eterna fiducia negli dei e nei miti e cercando di costringerli ad un cambiamento radicale: prima tagliando le reti (che verranno ritirate dai padroni con grave disagio di tutti), poi inducendo una ragazza a sedurre Arna (un giovane indigeno creduto figlio di una divinità marina e obbligato dalla tradizione a vivere in castità per non perdere le sue qualità soprannaturali), allo scopo di provocare la caduta di ogni superstizione e della passiva soggezione ai padroni.

Qualcuno parlando del film ha creduto di dover scomodare nomi illustri, *La terra trema,* Eisenstein, ecc., ma tralasciando i paragoni che, come al solito, hanno un valore soltanto indicativo, è certo che già in questa prima opera il regista aveva messo tutta la sua volontà di provocazione nei confronti di una concezione di vita che non sa insegnare altro se non la soggezione ai più forti e la speranza in qualche inutile mito, frutto di una fantasiosa superstizione.

Con *Deus e o diablo na terra do sol* Rocha ha continuato il discorso, ha reso la polemica più acuta, dando alla vicenda un efficace sfondo di costume e di tradizione.

Sullo schema di una ballata popolare cantata da un cantastorie, egli racconta, questa volta, la vicenda di un « vaquero », Manuel, il quale, dopo aver ucciso per disperazione il padrone che si rifiutava di pagargli il lavoro, cerca scampo con la moglie sul Monte Santo tra i seguaci di Sebastiano, una specie di santone che profetizza il prossimo evento del giorno del miracolo in cui cesserà la povertà. Quando i seguaci di Sebastiano verranno massacrati per mano di Antonio das Mortes (un assassino di professione al servizio delle autorità politiche e religiose preoccupate dalla influenza del santone) e Sebastiano stesso verrà ucciso dalla moglie di Manuel, il mandriano si pone al seguito di Corisco, l'ultimo dei Cangaçeiros, partecipando ad una serie di violenze e uccisioni. Alla fine anche Corisco viene ucciso da Antonio e Manuel si rende conto che nè la soluzione del misticismo, nè quella della violenza possono risolvere i problemi del popolo. La capacità di dispensare il bene (= una vita in cui venga abolita la schiavitù e la miseria) non appartiene a Dio, al miracolo o alla forza, ma soltanto agli uomini. Ancora una volta Rocha ha voluto gettare l'accento su due momenti fondamentali di ogni azione innovatrice e rivoluzionaria: la distruzione dei miti, la volontà di dominare il proprio destino.

Nel film non è difficile scorgere l'influenza di un certo cinema giapponese e questo per delle ragioni molto elementari (4). Ma a parte i possibili accostamenti, Rocha non è certo un epigone e la sua opera è forte, ben raccontata e solidamente costruita anche se talvolta troppo compiaciuta delle proprie componenti esotiche, allegoriche, popolaresche e pertanto esposta a delle tentazioni estetizzanti.

Dal rischio dell'estetismo neanche Diegues riesce sempre a liberarsi e il suo *Ganga Zumba* ricerca talvolta delle soluzioni coloristiche e di contrapposizione in funzione eccessivamente simbolico-espressiva. Il film non ha però niente di polveroso o di libresco e la vicenda si svolge anzi in maniera molto tesa e avvincente, dai propositi di vendetta coltivati nella piantagione dove Antao (un principe negro) lavora come schiavo, al suo arrivo a Palmares, un territorio negro indipendente dove il padre governa. Il susseguirsi delle azioni è di una semplicità e linearità che il cinema europeo ha ormai da tempo abbandonato, almeno nelle sue opere di maggior impegno. Ma questo non impedisce al regista di trattare la materia del film con molta serietà, senza soluzioni schematiche, mostrando in modo abbastanza verosimile la complessità di azioni, opinioni, giudizi, atteggiamenti personali, che comporta ogni lotta di riscatto e di liberazione.

Certo Rocha e Diegues sanno molto bene ciò che vogliono, i loro intenti sono inequivocabili, il loro linguaggio è di conseguenza trasparente e questo ovviamente non sempre piace ai moderni cantori della « crisi » delle idee, dei linguaggi, della volontà, dei sentimenti, ecc. i quali continuano invece a preferire l'inespresso, l'oscuro, il confuso, il polisenso, l'equivoco, il problematico, e via di seguito.

La solitudine del maratoneta

Con la selezione brasiliana, quella inglese ha offerto i maggiori motivi di interesse.

The loneliness of the long distance runner (che qualcuno ha tradotto *Il maratoneta*) è stato di gran lunga il migliore di tutta la rassegna (5). Con questo film Tony Richardson è giunto alla sua prova più matura ed importante che conserva l'intelligenza ironica e pungente di *Tom Jones* dando nel contempo respiro, serietà, impegno a quella polemica ribellistica e irriverente che aveva iniziato con *Sapore di miele*. Tom Curtenay, nella parte di un ragazzo che per non premiare l'ambizione del direttore del riformatorio, sceglie liberamente la vergogna della sconfitta sportiva in una gara già praticamente vinta fermandosi a cento metri dal traguardo, è un interprete eccezionale che con la sua presenza dà maggior lustro a tutta l'opera.

Si potrebbe dire che con questa opera il *free-cinema* ha finito di essere l'occasione di sperimentazioni linguistiche che

non andavano mai oltre un atteggiamento naturalistico, per assumere una chiara posizione di contestazione, non sterile e neanche generica, in cui le innovazioni del linguaggio sono pienamente inserite nel contesto dell'opera e traggono giustificazione dalla loro maggior capacità di penetrare, intendere e mostrare, determinati aspetti della realtà. Dove si dimostra tra l'altro, casomai ve ne fosse ancora bisogno, che le innovazioni del linguaggio hanno senso solo quando procedono di pari passo con i contenuti, ovvero quando sono richieste come essenziali allo stesso contenuto.

Certo non è pensabile che il *free-cinema* abbia tralasciato di sentire attrazione per certi atteggiamenti come il ribellismo, che sono caratteristici dell'ambiente storico-culturale-giovanile che ha espresso anche autori come Richardson. Ma tra il ribellismo astratto, inconcludente, arrabbiato e istintivo di certi personaggi di Osborne e quello riflessivo, meditato e soprattutto ironicamente sfottente del protagonista di Richardson, c'è una notevole differenza di peso, una differenza che (agli occhi di chi ne è fatto oggetto) lo rende più preoccupante, perchè originato da una maggior coscienza e consapevolezza.

C'è nel film una scena, a questo proposito molto significativa ed ottimamente concepita, ed è quella in cui il protagonista, durante la corsa, passa in rassegna — in una specie di bilancio generale — i fatti salienti della sua vita: la morte del padre, le seconde nozze della madre, l'improvviso benessere che entra in tal modo nella famiglia, il furto del panettiere, l'arresto, l'internamento nel riformatorio, la vita di collegio, i favori goduti nella sua qualità di atleta numero uno, l'ipocrisia del direttore, la stupidità dell'assistente. Alla fine conclude che per tutto ciò non vale la pena di vincere la gara e si ferma, lasciando passare l'avversario tra l'ira del direttore e lo stupore delle petulanti signore in cappello.

Rifiutando di conseguire la vittoria, Smith rifiuta il pericolo di essere spinto verso il conformismo, verso un atteggiamento di soggezione inconscia ai superiori, agli adulti, alla società, alle circostanze cui s'era sempre più o meno adeguato, fossero o no piacevoli, senza riflettere. Il suo gesto significa quindi la rottura di un flusso indeterminato di eventi, la volontà di prendere coscienza di se stesso e del proprio rapporto con la realtà intorno, il desiderio di rimettere le cose in ordine cominciando da un punto fermo, da una scelta precisa.

Meno chiari e meno interessanti sono invece al confronto gli altri films della rassegna.

The carataker, un'opera di Clive Donner che trae origine dall'omonimo lavoro di Harold Pinter, è un tipico esempio di cinema dell'assurdo. Esso può suggerire delle considerazioni anche lusinghiere sulle qualità della regia, della recitazione, della resa cinematografica del testo, pur restando ciononostante un film privo di stimoli e di proposte.

Non diverso è il discorso che si può fare a proposito di *The leather boys* di Sidney Furie, un regista di origine canadese la cui opera si muove spesso sul piano della commedia piuttosto leggera e divertente. La storia è quella di una ragazza-bambina che approfitta del matrimonio con un suo coetaneo per soddisfare i capricci che in famiglia non poteva togliersi. Ne consegue una rottura col marito che si risolve alla fine del film. L'opera è fresca, briosa, divertente, movimentata per la buona partecipazione di Rita Tuschingham (quella di *Sapore di miele*) che è una attrice vivace e indubbiamente brava, ma non ha niente di nuovo tranne l'ambientazione nel mondo delle giacche di cuoio, pieno di potentissime moto, di grosse giacche di pelle appunto, di lunghe gimkane sullo sfondo di un paesaggio grigio e nebbioso che a Londra non deve essere difficile trovare. Ma, a parte il giudizio non positivo ed ovviamente opinabile che mi pare di dover esprimere su queste opere, resta salva l'affermazione che si faceva all'inizio e tanto Furie che Donner richiedono di essere visti con attenzione, allo scopo di arricchire il quadro del cinema inglese contemporaneo e di gustare una certa abilità non disgiunta da intelligenza che personalmente, lo ripeto, non ci interessa da vicino.

Una rivelazione della Cecoslovacchia

Qualcosa d'altro di Vera Chytilova è, sia pure su di un piano non molto diverso, pieno di stimoli e di sollecitazioni. La Chytilova ha rappresentato a Porretta una vera sorpresa e il suo film ha prodotto in tutti una favorevole impressione, un po' perchè i paesi socialisti avevano inviato opere piuttosto scadenti e di conseguenza non ci si aspettava un lavoro così insolito, un po' perchè effettivamente apparivano evidenti alcuni innegabili pregi. *Qualcosa d'altro* è composto di due storie parallele: quella di una moglie infedele che a stento ritorna sui suoi passi e quella di una ginnasta che, tra delusioni ed esaltazioni continue, si prepara a difendere per l'ultima volta il proprio titolo mondiale. Quest'ultima storia presenta delle particolari caratteristiche ed è girata alla maniera del cinema-verità. Infatti la ginnasta è una vera campionessa, come veri sono gli allenamenti e i campionati del mondo che vincerà. L'altra vicenda è invece costruita in sede di sceneggiatura, sulla trama appunto di un difficile ménage raccontato su uno sfondo a tinte fortemente e insospettabilmente borghesi. Ci si accorge subito che il film è narrato in maniera impeccabile, perfettamente fotografato, molto ben sceneggiato; le due storie non potrebbero intersecarsi in maniera più naturale, i passaggi dall'una all'altra sono operati per mezzo di efficacissimi stacchi sul movimento che denotano abilità per la fattura e intelligenza per la scelta dei momenti. L'accostamento delle due vicende inoltre, in ragione anche della costruzione e impostazione registica, conferisce a tutta l'opera un fascino particolare. Alla fine è pure facile notare che la Chytilova deve aver avuto ben in mente certe cose della « nouvelle vague » e in particolare quelle che si trovano nei films di Godard. Ma qual'è il significato, l'intenzione contenuta in tale accostamento? Talvolta pare che si tratti di due storie negative giocate entrambe su un sentimento egoistico che tende da una parte al conseguimento di una soddisfazione amorosa, dall'altra al conseguimento di una soddisfazione sportiva. In tal caso la posizione del regista sarebbe quella indicata nel titolo, ovvero la necessità di volgersi a qualcosa d'altro, cioè alla ricerca di una vita più equilibrata, meno univoca.

Ma la storia della moglie infedele potrebbe anche essere la storia di una sconfitta e quella dell'atleta la storia di un successo. In tal caso la contrapposizione darebbe al film un significato diverso. Quel che infine pare più probabile è che la Chytilova stessa abbia di proposito conferito al suo lavoro questa particolare ambiguità che, oltre ad essere coerente con i presupposti culturali di certa avanguardia, si avverte come una atmosfera durante tutto lo svolgersi delle vicende.

Una cosa è certa: che *Qualcosa d'altro* ha tagliato fuori in maniera definitiva il convenzionalismo tipico di certi prodotti delle cinematografie socialiste, senza cadere nell'estetismo dove pure vanno spesso a sbattere gli artisti sovietici in particolare, quando tentano di superare i morti criteri dello zdanovismo.

Cnba anno zero

L'Italia era presente al Festival con *Rivoluzione a Cuba* di Luciano Malaspina, un film di montaggio che ripete l'esperienza di *Allarmi siam fascisti* e di *Morire a Madrid* senza però possedere la medesima larghezza di documentazione e la medesima forza di evocazione drammatica.

In questo probabilmente ha qualche importanza il fatto che Malaspina non abbia potuto contare su una grande vastità di materiale se è vero, come è stato detto, che il film, di circa 3000 metri, è stato estratto da un fondo di cinquemila. Le stesse ragioni rendono in qualche modo conto della mancanza, nella colonna sonora, della voce di Castro che avrebbe dato certamente più efficacia a talune sequenze e che molti hanno segnalato come un elemento negativo. Cionostante Malaspina ha dato un serio contributo alla conoscenza della realtà cubana prima e dopo la rivoluzione, un contributo, occorre dirlo, che altri non avevano saputo dare in egual misura (6).

Il film, che deve parecchie delle sue più tragiche riprese alla spericolata abilità di anonimi operatori americani, parte da lontano, da quando cioè la piccola

isola tenta i primi esperimenti democratici dopo essersi liberata dal dominio spagnolo. Subito dopo si ha la conquista del potere da parte di Batista, la sua caduta nel '44 e il suo ritorno alla testa di un regìme più che mai desideroso di vendetta. Qui il film tocca uno dei suoi vertici nella documentazione della Resistenza degli studenti nella Università dell'Avana, delle insurrezioni locali, delle uccisioni operate dalla polizia. Non meno importanti e storiche, sono le sequenze relative alla vita di Castro e alla sua opera in favore della libertà e della indipendenza. Lo si vede quando giovanissimo ancora rischia la morte in conseguenza di una sfortunata e disperata impresa, quando poco dopo organizza l'esercito rivoluzionario e resiste tra difficoltà d'ogni genere agli attacchi di Batista, quando infine entra nella capitale al seguito dei suoi partigiani e intraprende i primi atti del nuovo governo popolare. L'ultima parte del film documenta le iniziative di tale governo, dalle pubbliche condanne dei criminali batistiani, alla lotta contro l'analfabetismo perseguita con metodi radicali, alla industrializzazione dell'isola. Non mancano alcuni accenni, per la verità, non sufficienti, al periodo della recente crisi cubana e ai relativi risvolti internazionali.

Diremo concludendo che Malaspina ha realizzato un film positivo, giustamente orientato dal punto di vista della interpretazione dei fatti e del quale c'era bisogno allo scopo di documentare e far conoscere uno degli avvenimenti più importanti dei nostri tempi. Sulle eventuali pecche organizzative e artistiche fanno largo aggio la chiarezza dei propositi e l'intento di solidarietà.

Il cinema - diretto

Ulteriori motivi di interesse sono giunti da *A toute prendre* di Claude Jutra, un giovane regista canadese che deve certamente qualcosa a Jean Rouch.

Non è possibile sapere fino a che punto Jutra sia fiero di questa discendenza, della quale comunque è opportuno precisare i termini. Diciamo anzitutto che il termine cinema - diretto equivale a quello di cinema - verità anche se alcuni ritengono quest'ultimo maggiormente ambiguo per via degli equivoci che il secondo termine (verità) può generare. Le esperienze di certi cineasti e studiosi francesi, Rouch e Morin in particolare, hanno infatti dimostrato che, pur con i più moderni ritrovati della tecnica cinematografica (macchine poco ingombranti, leggere, portatili, facilmente occultabili, silenziose, con registrazione sonora incorporata, ecc.) non è possibile eliminare del tutto la finzione cinematografica. *La Piramyde humaine,* una delle opere più indicative di questo genere, realizzata da Rouch intorno ad una questione di carattere sociologico, quella della integrazione raziale, è un lavoro interessantissimo, in cui veramente si è riusciti a documentare i rapporti di conflitto e di simpatia che possono nascere tra bianchi e negri posti in una situazione di convivenza. Ma anche in questo caso il valore di « verità » dell'opera non è assoluto ed è sempre facile scoprire l'esistenza di una scelta d'origine (7). Cinema - diretto pertanto indica meglio, forse, l'esigenza di portare a fondo la polemica per la abolizione della storia e del personaggio costruiti artificialmente e non ricavati invece direttamente dalla vita. Bisogna però dire che in tal modo è possibile risolvere soltanto alcuni degli equivoci del cinema - verità, continuando ciononostante a mantenere il fianco esposto alle più diverse obiezioni. E' quello che capita anche a Jutra, la cui opera, non c'è dubbio, è tratta direttamente dalla vita (narra infatti una vicenda autobiografica, capitata al regista e da lui stesso interpretata), ma è eseguita in maniera da non lasciar dubbi sulla successiva manipolazione. In più, trattandosi di una vicenda autobiografica, il film rischia di perdere quel carattere di oggettività, di documentazione sull'uomo da parte dell'uomo, che pure è tipico di queste nuove esperienze. Tutto sommato Claude Jutra ha diretto, sceneggiato, interpretato, montato, un'opera non priva di intelligenza, fantasia e buona volontà, anche se un po' faraginosa e pretenziosa. La presenza di Johanne, la bella e brava mulatta cui è andato il premio per la migliore interpretazione

rende talvolta il giudizio meno severo.

Un altro film che si ispira a questo genere di cinema, oltre al già citato *Qualcosa d'altro*, è *Skopie 1963* presentato dalla Jugoslavia per la regìa di Veljko Bulaijc: un buon lavoro sul disastro recentemente subìto dalla cittadina, in cui si cerca di documentare il ricrescere della speranza, della fiducia, della volontà, dopo tanti lutti, lacrime e distruzioni. *Skopie 1963* non è molto piaciuto ai protagonisti diretti delle tragiche vicende e ciò, si dice, per la mancanza di un discorso di prospettiva, ma chi ripassa oggi per quei luoghi può facilmente riprovare alcune delle sensazioni che già il film aveva saputo dare.

Il tema dell'incomunicabilità, svolto alla maniera socialista, si agita al fondo di uno dei films ungheresi.

Ambrus è un giovane medico tutto preso dalla carriera e dal successo. Un giorno si accorge che questa sua smania di arrivare gli ha fatto perdere il contatto con gli uomini. Scopre allora la propria solitudine e tenta di evaderne in ogni modo: dapprima cercando legami tra un gruppo di amici intellettuali che passano il loro tempo libero tra musica d'avanguardia, proiezione di filmine sperimentali, discussioni, ecc.; poi presso il padre, nella vecchia casa di campagna dov'era vissuto da ragazzo. Ma con nessuno riesce a legare e alla fine se ne torna in ospedale consapevole che non negli altri, ma in se stesso risiede la capacità di superare il proprio isolamento, di cui ha scoperto anche le ragioni, mentre una canzone spiega che se si guarda il sole e gli occhi ne restano accecati, la colpa non è del sole ma degli occhi. Questa in breve la vicenda di *Sciogliere e legare*, il film ungherese diretto da Milkos Jancso che è tra i migliori giunti alla rassegna dai Paesi socialisti. Si tratta di un'opera abbastanza notevole soprattutto per aver indicato una delle vie attraverso cui è possibile superare certe negative esperienze del cinema precedente senza concedere più del necessario alla attuale moda europea. Il film, pur avendo l'aria un po' impacciata di chi si trova a contatto con argomenti inusitati, svolge con serietà il suo discorso senza tralasciare tutte le possibili componenti.

Una impressione deludente ha nel complesso suggerito *Adieu Philippine* di Jacques Rozier, che è giunto dalla Francia accompagnato da una serie di giudizi favorevoli. E per quanto si sappia che la *nouvelle vague* si comporta spesso come una organizzazione mafiosa sempre pronta a difendere e ad esaltare ogni prodotto dei suoi adepti, ci si aspettava da Rozier una prova più convincente. Ci sono stati, è vero, dei conflitti tra il regista e i responsabili della produzione, senza i quali, probabilmente, il film avrebbe raggiunto risultati migliori. Ma nella sua stesura attuale l'opera di Rozier è decisamente mediocre.

Jean Claude Bonnardot, altro esponente della *nouvelle vague*, ha presentato, con *Maranbong*, il suo primo lungometraggio ed è stata la ennesima delusione offerta dal cinema francese, che ci ha ammanito, questa volta, la storia senza succo del teatro *Maranbong*, prima distrutto dai bombardamenti e poi ricostruito, in luogo sicuro, per rendere possibile la continuazione degli spettacoli anche nel bel mezzo della guerra.

Poliorkia, di Claude Bernard Aubert, ha continuato la serie negativa della Francia, affiancata per l'occasione dalla Grecia, che ha partecipato alla produzione. Ambientato in Grecia, presumibilmente durante la guerra greco-turca, esso narra la strana vicenda di un villaggio ferocemente assediato dai turchi, i cui abitanti, anzichè scegliere la via della resistenza e delle armi, decidono di far leva sulla compassione e sul senso morale del nemico facendosi uccidere uno dopo l'altro, finchè il nemico, finalmente convinto (pensano loro) della propria crudeltà, abbandona il paese. In realtà la guerra era terminata qualche giorno prima.

I sovietici, infine, hanno portato a Porretta due opere decisamente minori. *Due nella steppa* di Anatoly Efros, al suo terzo lavoro, è un film che tratta la storia di una amicizia (quella del giovane tenente Ogarkov e del suo secondino Dzlurabaev) e di un riscatto (quello di Ogarkov che, condannato per tradimento, mostra invece di essere un valoroso soldato e viene graziato). L'epoca è quella dell'ultima guerra e l'ambiente quello delle steppe meridionali russe trasformate in sterminati campi di battaglia. Una

vicenda come si può ben capire positiva ed edificante di stampo tradizionale.

Tutto resta agli uomini di Gheorghij Natanson si avvale della recitazione di Nicolai Cerkassov, ma non risulta molto migliore del primo. L'unico elemento di interesse, è costituito da una disputa di carattere religioso - metafisico che si svolge tra il vecchio scienziato Dronov (Cerkassov) e il prete Serafin e che si conclude con una specie di inno al lavoro e alla necessità di bene operare su questa terra perchè « l'altra vita non esiste ».

La Polonia con *I loro giorni quotidiani* di Aleksander Scibor - Rylski, l'America con *Apen the door and see all the people* di Jerone Hill, Cuba con *Le dodici sedie* (Las doce sillas) di Tomàs Gutierez Aléa, non hanno offerto delle prove interessanti e di conseguenza hanno lasciato invariate le prospettive del Festival.

I films fuori concorso, i cortometraggi, il "new american cinema" e la retrospettiva della "nouvelle vague"

A Porretta i lungometraggi in concorso occupavano solo una parte del Festival che era composto di molte altre pellicole proiettate nelle ore e nei luoghi più impensati. Da mezzanotte in poi, ad esempio, era possibile assistere nella sala del Circolo Culturale Porrettano alle esibizioni del barbutissimo Adam Sitney giunto dall'America a nome del « New American Cinema » e di « Film Culture » con alcune casse di bobine. Si trattava, lo si è visto poi, di una serie di opere sperimentali dovute ad un gruppo di giovani registi indipendenti che rispondono ai nomi di Ron Rice, Robert Fleischner, Ken Jacobs, Jack Smith, Stan Brakage, Gregory Y. MarKopoulos, Bruce Conner, Robert Breer, Claes Oldenburg, Stan Van Der Beek, e altri ancora. Esprimere un giudizio su questi autori non è possibile, anche perchè Adam Sitney, che ha presentato la collezione in maniera molto stravagante e con discorsi semi - seri, non ha mai fornito, almeno nelle sue comparizioni pubbliche, quel minimo di indicazioni e informazioni che permettessero di dare al gruppo una sia pur sommaria collocazione di carattere culturale e artistico. Di conseguenza — posto che questi giovani si dedichino al cinema con intenzioni serie, il che a Porretta non è stato sempre chiaro — è necessario rifarsi direttamente alle proiezioni, nel tentativo di scoprire qualche punto fermo. In mezzo, dunque, alle ovvie diversità di valore che si possono incontrare tra tante pellicole, alcune cose sembrano abbastanza comuni e sono: l'uso del cinema in funzione quasi sempre figurativa e solo qualche volta narrativa, la grande simpatia per il colore generalmente asservito ad esigenze estetizzanti, il rifiuto feroce di ogni forma tradizionale di linguaggio, il tentativo di applicare al cinema i criteri dell'arte informale, il desiderio di arrivare ad un cinema anti - cinematografico, l'uso esagerato di certi elementi tecnici come la sovrimpressione, la smisurata volontà di protesta e di ribellione che finisce per risolversi in un atteggiamento del tutto formale, intellettualistico e solitario, da cui dipende direttamente la estrema, assurda insignificanza di gran parte dei lavori presentati.

A questo punto varrebbe la pena di chiedersi quali rapporti esistono veramente tra questi giovani e il « New american cinema » e perchè mai i rappresentanti di quest'ultimo non abbiano inviato alcuni dei loro registi più qualificati da Mekas a Cassavates, da Rogosin a Clarke, ma, come al solito, le spiegazioni di Sitney o non sono chiare, o non esistono affatto.

Talvolta si arriva a credere che questi giovani americani possano in qualche modo giustificare l'assurdità delle loro composizioni, l'astrattismo più ermetico, il dispregio per le più elementari norme della sintassi cinematografica, con la lunga soggezione allo schematismo, alla sciatteria, alla semplicità banale di tutta la produzione hollywoodiana. Si tratterebbe in tal caso di un atteggiamento comprensibile, orientato per lo meno e, quel che più importa, non privo di un senso e di un significato in fondo apprezzabile.

Altre volte, invece, pare che tutto questo abbia per scopo il divertimento puro e semplice di chi sta dietro alla macchina da presa, oppure il desiderio, abbastanza comune in questi tempi, di stupire gli spettatori e, magari, anche la critica. Ma quando ci si trova di fronte

esempi come *Mothlinght* di Brakage, che fotografa ali di farfalla e altri insetti precedentemente incollati ad un nastro adesivo, ogni ipotesi si rivela insufficiente e si ha la sensazione di aver a che fare con semplici cineamatori, sia pure di un certo livello. Questo però non ci ha impedito di scoprire tra gli altri alcuni lavori dei quali bisogna tenere conto, com'è il caso ad esempio di *The flower thief* di Ron Rice e *Twice a man* di Markopoulos.

Il migliore degli americani è stato comunque Kennet Anger che con *Scorpio Rising* ha spadroneggiato nel campo dei documentari presentando un lavoro sconcertante sui mistici della motocicletta, ai quali vengono contrapposti da una lato i miti della ideologia nazista e dall'altro il richiamo di un cristianesimo divenuto ormai inoperante. Anger, come in genere i registi americani, conosce bene le tecniche del documentario e si dedica a questo tipo di produzione nel modo più intelligente, ma corre spesso il rischio, per eccesso di oggettività, di cadere nella ambivalenza.

Altri invece, e ormai noti del resto, sono i rischi che corre la *nouvelle vague* di cui la retrospettiva porrettana ha dato quest'anno una documentazione abbastanza vasta. Ma visto che non sarebbe possibile a questo punto tracciare un bilancio completo delle delusioni e degli entusiasmi che la *nouvelle vague* è riuscita a creare attorno a sè negli ultimi anni, sarà bene fermare il discorso sulle singole opere presentate, tra le quali molte sono sconosciute al largo pubblico.

Bisognerà parlare subito di una delusione: quella di *La tête contre les murs* di Georges Franju che neppure la difesa partigiana e volonterosa fatta a suo tempo da Godard (Cahiers du cinema, n. 95) riesce a salvare da un giudizio decisamente negativo. Eric Rohmer con *Le signe du lion* ha lasciato al contrario una ben diversa impressione e, pur dovendo molto alla interpretazione di Jess Hahn, ha potuto fare un film interessante. Anche Drach con *On n'enterre pas le dimanche* e Rivette con *Paris nous appartient* hanno fornito delle prove intelligenti, ma non tali certamente da giustificare in qualche modo le sperticate lodi loro attribuite da una critica troppo generosa e interessata. Manca nel giovane cinema francese la volontà di applicarsi attorno a temi vitali e di conseguenza la attività di questi registi si esaurisce nei giochi di intelligenza e nelle storie costruite a freddo, dove nella peggiore delle ipotesi, il ruolo di protagonista viene coperto dalla Parigi più insolita e affascinante, come accade spesso negli esempi citati sopra, sempre in grado di fornire degli ottimi spunti di ripresa ogni volta che il film attraversa delle pause di ispirazione. Ma a parte *Tirez sur le pianiste*, che è già entrato nei circuiti normali e *Le petit soldat*, che non s'è potuto vedere, le cose più interessanti della retrospettiva sono giunte dai medio e lungo metraggi, ai quali del resto risalgono la fama e la origine della *nouvelle vague*.

Lettre de Siberie, *Description d'un combat* e *La jetée* di Chris Marker, *Toute la memoire du monde* e *Le chant du styrene* di Resnais, *La pyramide humaine* di Rouch, *Actua-tilt* di Herman, sono lavori che reggono bene a qualsiasi considerazione critica. Ma anche a questo proposito l'esperienza non ha fatto che confermare quel che già si credeva di sapere: vale a dire che i francesi e Resnais in particolare potevano considerarsi dei veri maestri nel campo del rinnovamento del linguaggio documentaristico europeo (gli americani infatti sono pure molto avanti su questo piano). L'intelligenza, l'arguzia, la inventiva, la novità che si trovano nel documentario di Resnais sulle biblioteche di Parigi (*Toute la memoire du monde*), la serietà e l'impegno di Herman nel suo film sui flippers (*Actua-tilt*), uno dei migliori in senso assoluto, oppure la tragica atmosfera che Marker ha saputo creare ne *La jetée* usando quasi soltanto delle immagini fisse, sono cose che, specialmente per chi è abituato alla nostra normale produzione, presentano dei notevolissimi pregi. Nel suo complesso, però, la retrospettiva porrettana ha confermato la esigenza di un ridimensionamento critico, per la verità ormai in atto da qualche tempo, di una esperienza, quella della *nouvelle vague*, che ha certamente dato dei notevoli contributi allo svecchiamento del linguaggio cinematografico, ma la cui consistenza culturale e artistica è stata spesso travisata, o artatamente gonfiata, da una critica troppo facile ai toni esclamativi (8).

1 - Iosé Lino Grunewald lo giudica: «...fortemente vincolato ad una tematica sociale... ». V. *Cinema Brasiliano*, Silva, p. 116. V. anche su questo regista il servizio di Paolo Gobetti da Cannes in *Cinema Nuovo* n. 169 p. 205-9.

2 - A proposito della situazione attuale del cinema brasiliano Paulo Emilio Sales scrive: « Il cinema è, al nostro tempo, l'unica arte democratica e popolare, ed è uno scandalo che le prospettive per elevarne il livello siano riservate ad una minoranza geografica e sociale della comunità brasiliana... » e aggiunge: « La situazione della cinematografia brasiliana, *nel suo complesso economico e culturale*, è spiccatamente coloniale ». Paulo Emilio Sales Gomes, Una situazione coloniale, in *Cinema Brasiliano*, Silva, p. 253-60.

3 - M. Argentieri, Cinema Libero a Porretta, in *Rinascita* 18 luglio '64.

4 - « Il Brasile è tradizionalmente un grande importatore di films giapponesi che giungevano in quel paese assai prima della scoperta del cinema nipponico da parte europea, films che giungono tuttora in numero assai più considerevole che da noi ». *Cinema Brasiliano*, op. cit. Introduzione, p. 9.

5 - A questo proposito non pare molto meditato il parere di Morando Morandini che ha giudicato l'opera: « ...rovinata dal virtuosismo, dalla bravura tutta esteriore della regia di Tony Richardson che, come l' acclamatissimo *Tom Jones* ha poi dimostrato, è ammirevole soltanto come direttore di attori ». (V. *L'osservatore politico letterario*, agosto '64, n. 9 p. 115-119). Il giudizio risulta ancora meno condivisibile quando si legge poco dopo che *The leather boys* sarebbe: « ...un racconto onesto, penetrante, personale ». Oppure, continuando, che *Adieu Philippine*, del quale è noto che solo per metà fu condotto secondo le intenzioni del suo regista: « ...rimane il più simpatico film del giovane cinema francese».

6 - « Ancora più positivamente apprezzabile - dice A. Savioli del film - quando si abbia presente l'esclusiva e paternalistica dissertazione che, su temi analoghi, dobbiamo ad un regista collaudato come Chris Marker » - A. Savioli - Cuba: ecco il volto della Rivoluzione - *l'Unità*, 3 luglio 1964.

7 - Può essere utile rivedere a questo scopo quanto ebbe a scrivere Sadoul a proposito del film: « Ne *La pyramide humaine* Rouch dovette fare ben maggior ricorso alla sceneggiatura. Il suo progetto era di esaminare i rapporti fra negri e bianchi, alla vigilia della indipendenza africana, in un ambiente determinato: il liceo di Abidjan ».
"Scelta una classe — ha scritto Rouch — l'autore si accorse che, al di fuori delle relazioni strettamente scolastiche, non esisteva praticamente nessun contatto fra gli allievi. Non c'era una vera e propria segregazione, ma una reciproca ignoranza (forse sostenuta anche da un consenso volontario). Nel giugno 1959, l'autore propose a una decina di allievi del liceo di girare un film che avrebbe mostrato quali potevano essere le loro relazioni". Tenendo allora conto, oltre che del film, anche di questo scritto di Rouch, Sadoul scrive: « E' chiaro che il progetto non era più di mostrare qualcosa che esistesse indipendentemente dall'autore, ma qualcosa che *avrebbe potuto* esserci se i negri e i bianchi non si fossero ignorati. Rouch interveniva dunque su di una realtà determinata, come un vero proprio drammaturgo. Attraverso una funzione egli provocò uno "psicodramma". e continua: « Egli non è dunque più un osservatore, un testimone che si trattiene dall' intervenire é diventato colui che dirige il gioco. L'intervistatore si è tramutato in sperimentatore, quasi in romanziere ». Georges Sadoul, « Cinema verità » e « Camera occhio », in *Film 1963*, Feltrinelli, p. 127.

8 - Per un confronto di opinioni intorno ai risultati del Festival è utile vedere, quanto meno, le panoramiche conclusive di: Enzo Natta - Porretta. Ancora troppi films chiusi in formule consuete - *Rivista del Cinematografo* - agosto '64 n. 8 - Mino Argentieri - Cinema libero a Porretta Terme - *Rinascita*, 18 luglio '64 - Tommaso Chiaretti - Porretta: bilancio del Festival - *Mondo Nuovo*, 19 luglio '64 - Morando Morandini - Porretta Terme - *L'osservatore politico letterario*, agosto 1964 n. 9 - Lorenzo Quaglietti - Il Festival di Porretta Terme - Cinema Nuovo, agosto '64 n. 170 - Guillaume Shpaltine - Cinema libero? - Elsinore, luglio 1964, n. 8.
Cinema Nuovo per bocca del suo articolista G. Fink, ha dato del Festival un quadro piuttosto negativo. Ora il giudizio espresso da Fink sulle singole opere coincide in gran parte con il nostro, ma diverge sostanzialmente nei confronti delle due opere brasiliane. Questo dipende, mi pare, dal metro di valutazione eccessivamente rigoroso e dal fatto che, probabilmente, si è voluto rapportare l'opera ad un ideale astratto, anzichè al contesto storico-culturale che attualmente caratterizza il cinema brasiliano. E' soprattutto in relazione a questo contesto che i films di Rocha e Diegues ci sono sembrati abbastanza importanti.

PELONE

Un atto di Giuliano Parenti

PERSONAGGI

Pelone

La Signora

Gli amici di Pelone

Scena quasi completamente all'oscuro. La signora, in pantaloni, a testa in giù e gambe in aria, appoggiata alla parete di fondo, sta facendo pratica joga. Incomprensibili farfugliamenti testimoniano del suo impegno nel raggiungere lo stato contemplativo. La musica di un giradischi collabora a creare l'atmosfera con un motivo concepito e scritto come se il mondo non esistesse. Dopo un po', la porta di accesso si schiude ed un filo di luna va a sbattere proprio sulla faccia della signora a teste in giù. Il disco è finito. Alla musica subentra il cigolare della porta che continua ad aprirsi fino a mostrare immobile nel vano, una ombra di considerevole mole. La signora getta uno strillo e riprende con un balzo la posizione diritta. Ma non trova il coraggio di altre iniziative. Ansante e terrorizzata, resta contro la parete, sguardo fisso all'ombra ferma contro la luce della luna.

LA SIGNORA — Chi è?... Che... che cosa vuole? *(L'ombra non risponde, anche perché la signora, nel suo affanno, non le lascia il tempo)* Ci deve... ci deve essere un equivoco... Io sono la signora Carponi... vedova Carponi... *(Silenzio. L'uomo fa un passo e sulla parete si disegna l'ombra del suo braccio armato di pistola)* No, la prego! *(L'ombra del braccio si ferma)* Pensi... a Dio che la vede anche in questo momento! *(La donna seguita un po' più rassicurata)* Io... io sono disposta... anzi meglio... io sono desiderosa di chiarire le ragioni della sua visita... *(Un silenzio)* Non conosco le sue intenzioni... ma so che ogni cosa può essere chiarita con la ragione ed un pochino di buona volontà... *(Un altro silenzio)* Allora... vogliamo chiarire? *(Nessuna risposta dall'ombra ed il tono della donna si fa un po' frivolo)* E... che cosa c'è di meglio per chiarire... che incominciare a... far chiaro accendendo la luce. *(Fa un passetto. Si ferma)* Posso... accendere la luce? *(L'ombra del braccio armato si allunga sulla parete come a prendere la mira. La signora manda un grido acutissimo, ma la luce si accende e l'uomo, un tipo sulla trentina malvestito, truculento, resta ancora qualche attimo col dito indice sull'interuttore. La signora che è crollata su una sedia premendosi le orecchie con le mani. Con un fil di voce)* Che.. che cosa aspetta... a sparare?

PELONE *(contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere, ha una voce ben educata, gentile, a volte persino suadente)* — Sono contrario alla violenza, signora Carponi. In linea di principio.

LA SIGNORA *(alza gli occhi sull'uomo. Lo guarda meravigliata. Riacquista sicurezza)*

— Non faccia lo spiritoso. Lei... mi minacciava con una pistola.
PELONE *(con un sorriso)* — Sono del tutto disarmato.
LA SIGNORA — Ho visto la pistola con i miei occhi!
PELONE — Veramente qui... era tutto buio.
LA SIGNORA — Dimentica la luna e l'ombra sulla parete: la sua mano impugnava una pistola. Andiamo... dove l'ha messa?
PELONE *(sorridendo)* — Ma no, signora Carponi. *(Mostra la mano)* II dito, vede? Era il dito.
LA SIGNORA *(ride un po' istericamente)* — Vuol dire che ha tentato di farmi paura col dito teso? Sapevo del trucco della pipa... *(Ride più forte)* Ma non sapevo che si potesse anche semplicemente stendendo l'indice...
PELONE — Io non ho teso l'indice... Il mio indice è teso fin dall'infanzia. Fu un incidente: me lo ruppi ruzzolando dall'altalena e da allora è sempre stato teso. *(S'è avvicinato e mostra la mano chiusa con l'indice teso)* Ma capisco il suo stato d'animo. E' un incidente che mi capita tutte le volte che allungo il braccio in avanti per una ragione qualsiasi. C'è sempre qualcuno che crede di essere minacciato o accusato...
LA SIGNORA — Resterebbe da spiegare per quale ragione allungava il braccio questa volta.
PELONE — Perchè volevo accendere la luce.
LA SIGNORA — Già... e magari avrebbe voluto anche parlare... rassicurarmi...
PELONE — Certamente, signora Carponi. Ma la sua paura aveva impaurito anche me ed io non sapevo più che cosa fare... *(Abbassa la testa. Una pausa)*. Perchè... fra l'altro, sono anche molto timido, signora Carponi.
LA SIGNORA — Ah... *(Lo guarda camminandogli intorno)* — Siamo timidi e ci permettiamo il lusso di entrare in casa altrui nottetempo...
PELONE *(alzando la testa)* — Se ci mettiamo a considerare un lusso l'entrare in una casa come questa... bisognerebbe inventare una parola impossibile per definire il vivere in una casa come questa.
LA SIGNORA *(sorpresa)* — Lei... parla molto bene per essere uno straccione.
FELONE — Se l'abito non fa il monaco perché dovrebbe fare lo straccione?
LA SIGNORA — Ammette di essere... uno straccione travestito?
PELONE — Lo sanno tutti che la condizione di straccione è provvisoria. *(Un silenzio. La signora studia Pelone: non capisce con chi ha a che fare ed alla sua riacquistata sicurezza subentra una sorta di imbarazzo).*
LA SIGNORA — Magari lei... è anche stato a scuola.
PELONE — Mi scuso se ho frequentato le scuole medie superiori. Ma ho perduto i certificati di studio in un malaugurato incidente e quindi sono in regola con l'abito che porto: voglio dire che legalmente risulto analfabeta.
SIGNORA — Rilevo che la sua vita è piena di incidenti.
PELONE — La vita di tutti. Anche la sua se la considera bene. Si intende che in un bilancio completo bisogna mettere in conto anche gli incidenti a venire, non è mica ancora morta no?
SIGNORA — Mi sta minacciando?
PELONE — Sarebbe un'anacronistica studipaggine. Nessuno minaccia più oggi che le belle maniere sono state messe alla portata di tutti. E' un fatto, non le pare?
SIGNORA — Un altro fatto è che non ha ancora detto che cosa vuole e chi è. Soprattutto chi è.
PELONE — La mia opinione sulle generalità è che servono solo in caso di rilascio di certificati. Fra uomini potrebbe bastare il guardarsi in faccia.
SIGNORA — In tal caso lei sarebbe...
PELONE *(subito)* — Uno dei tre miliardi, le va bene così?
SIGNORA — Tre miliardi di cosa?
PELONE — Di uomini, signora, siamo in tre miliardi e... aumentiamo, dicono gli esperti, ogni giorno. *(Una pausa. Pelone si va a mettere a sedere su una poltrona)* Tuttavia, poiché mi rendo conto che nella nostra conversazione sarebbe scomodo chiamarmi « uno dei tre miliardi », l'autorizzo ad usare l'appellativo di « Pelone » col quale gli amici sono soliti contraddistinguermi.
SIGNORA — Pelone?
PELONE — Pelone, un nome facile da dire e da ricordare.
SIGNORA — Lo trovo un appellativo scim-

miesco e... appropriato. *(Dal bar prende nervosamente una bottiglia).*
PELONE — La sua ragionata impressione è accettabilissima. Sarà bene tuttavia, per amor di chiarezza scientifica, che lei tenga presente la mia attuale posizione nella sistematica di Limneo. Homo Sapiens, nonostante il provvisorio travestimento. Del resto qualsiasi biologo è in grado di darle conferma. *(Alludendo al liquore che la signora sta versando per la seconda volta nel suo bicchiere)* E poiché apparteniamo alla medesima specie non le farà meraviglia sapere che gradirei anch'io un goccio di cognac. *(La signora versa il liquore in un altro bicchiere e lo mette, indispettita, davanti a Pelone)* Grazie, lei è veramente molto gentile.
SIGNORA — Gentilezza per gentilezza, gentile signor Pelone, sono costretta a farle garbatamente osservare che ha dimenticato di trovarsi in casa mia nonostante che nessuno l'abbia invitato. E che potrei anche pregarla di volersi gentilmente accomodare.
PELONE — Non ha pensato a quanto ne soffrirebbe la sua curiosità?
LA SIGNORA — No, non ho pensato. Se ne vada!
PELONE — Questo cognac è sicuramente francese.
LA SIGNORA — Ho detto via!
PELONE — Non sono venuto per andar via. Sarebbe un'imperdonabile mancanza di riguardo verso la logica.
LA SIGNORA — E va bene, ci penserà il personale di servizio. *(Si muove verso un campanello).*
PELONE — La cuoca è ammalata, la guardarobiera è andata a visitare sua madre, l'autista è appena uscito ed i camerieri fruiscono del loro giorno libero infrasettimanale. *(Afferrando la bottiglia)* Ne prendo un altro goccetto.
LA SIGNORA — Lei è molto informato.
PELONE — Ammetto. Noi sappiamo sempre molte cose.
LA SIGNORA — Voi chi?
PELONE — Coloro per i quali l'abito non fa lo straccione. Gliene verso?
LA SIGNORA — Però ha dimenticato George. George è in servizio. Ed è fedelissimo: mio marito se lo portò apposta dall'Inghilterra.
PELONE — Non c'è neanche George. L'ho mandato io a comperarmi le sigarette.
LA SIGNORA — Crede di confondermi facendo dello spirito? *(Suona il campanello).*
PELONE — Non verrà. Non può. Non è qui.
LA SIGNORA — Lo ha... ucciso?
PELONE — Lei legge libri gialli.
LA SIGNORA — Io libri gialli?! *(Pare molto offesa per questo. Afferra un libro)* E' un giallo, questo?
PELONE — L'Ulisse di Joice. E... lo ha capito?
LA SIGNORA — Rifiuto di rispondere. Se c'è uno qua dentro che ha il diritto di fare domande sono io, non lei.
PELONE — I diritti sono uguali, per tutti i cittadini, l'ha letta la costituzione?
LA SIGNORA — La smetta di interessarsi alle mie letture! *(Una pausa. La signora continua a bere rabbiosamente)* Chi è lei? Perché è piombato così in casa mia. E' questo che deve spiegare.
PELONE — L'avverto che sta sbagliando metodo. Le inquisizioni mi bloccano. Sono un timido, lo ha dimenticato?
LA SIGNORA — Una telefonata alla polizia potrebbe sbloccarla?
PELONE — Il caso si presenterebbe soltanto qualora il telefono non fosse bloccato.
LA SIGNORA — *(ha portato all'orecchio il ricevitore, ascolta, lo rimette a posto)* — Vuol dire che lei...
PELONE — Ho tagliato. Fuori. Un filino molto sottile. Ripararò tutto io stesso... dopo.
LA SIGNORA — Che cosa?
PELONE — Dopo che ci saremo messi d'accordo. *(Prevenendola)* Gridare non le conviene. Sa benissimo che non la sentirebbe nessuno e inoltre le verrebbe una crisi isterica che al solito sarebbe lunga e noiosa da smaltire. *(La signora ha afferrato nuovamente la bottiglia)* Brava... è meglio che si beva dell'altro cognac.
LA SIGNORA — Chi le ha detto delle mie crisi?
PELONE — Non aumenti il mio disagio col costringermi a fare sempre le stesse precisazioni: noi sappiamo molte cose.
LA SIGNORA — Ah, perché... lei sarebbe a disagio?
PELONE — Nonostante che tutte le apparenze mi siano contro... possiedo anch'io la sensibilità media della specie alla quale mi onoro di appartenere. E il terreno sul quale mi si può incontrare si chiama gen-

tilezza. Se quindi non le riesce di essere carina subito non ho difficoltà ad aspettare. Potrebbe tentare di riacquistare la sua calma continuando a fare quello che stava facendo prima del mio arrivo.
LA SIGNORA — Stavo facendo pratica joga e non è possibile che la riprenda in queste condizioni.
PELONE — Non ha nulla da temere. Per me può continuare la pratica joga o, se per i suoi nervi va meglio, fare un sonnellino ristoratore. Aspetterò con pazienza. Non ho fretta.
LA SIGNORA — Lei dormirebbe coricato su una bomba?
PELONE — Efficace il paragone, ma... la prego di considerare il mio aspetto esplosivo assolutamente indipendente dalla mia volontà. Ad ogni modo, e per quello che può contare oggi la parola di un uomo d'onore, le assicuro che sono disinnescato.
LA SIGNORA *(ha un gesto di stizza). Versa cognac. Beve)* — Se ha in mente di consumare una rapina l'avverto subito che in casa non tengo biglietti di banca. Neanche uno. E' una questione... di igiene.
PELONE — Condivido: i soldi sono all'origine delle più disparate infezioni.
LA SIGNORA — E' inutile che finga... non crederà che mi lasci incantare dal suo approssimativo *savoir faire* quando praticamente spadroneggia come se tutto fosse suo.
PELONE — Io spadroneggio?
LA SIGNORA — Vorrebbe negarlo? S'è persino messo seduto!
PELONE — Signora Carponi, ritengo che il progettista di questa elegante poltrona avesse in mente, quando l'ha disegnata, un di dietro scelto a caso in mezzo a quei tre miliardi che dicevamo prima. Illudersi che avesse in mente proprio il suo sarà solleticante per la sua civetteria, ma certamente poco verosimile.
LA SIGNORA — Non sopporto insulti! Da nessuno! *(Apre un cassetto e punta contro Pelone una piccola rivoltella)* Se ne va con questa? *(Una pausa).*
PELONE *(suadente)* — Pensi a sua madre, pensi a Dio che la vede, pensi che la metteranno in galera anche perché non sarà in grado di produrre un movente valido in quanto non conosce i motivi della mia visita. E soprattutto pensi a suo suocero che morirà entro sessanta giorni per lasciarle un altro bel mucchio di soldi.
LA SIGNORA — Non dica stupidaggini, mio suocero ha soltanto qualche acciacco.
PELONE — I risultati delle analisi sono di oggi pomeriggio e la prognosi parla di risoluzione infausta entro due mesi al massimo.
LA SIGNORA — Lei sta barando... non ci credo.
PELONE — Perché dimentica che noi sappiamo molte cose.
LA SIGNORA *(abbassando lentamente la piccola rivoltella)* — Mi fa... saltare i nervi. *(Torna alla bottiglia di cognac. Una pausa. Ora è di nuovo aggressiva).* L'avverto che sta giocando una partita molto pericolosa. Le riconosco un'accuratezza di informazione eccezionale su fatti che mi riguardano da vicino, ma anche una trascuratezza... nel reperire particolari apparentemente di poco conto... Non so che cosa vuole e non me ne importa ma... così, per la cronaca, l'avverto che a momenti arriveranno alcuni amici miei. *(Guarda l'orologio)* Anzi... dovrebbero essere già qui.
PELONE *(molto tranquillo)* — Lei non ha amici. *(Una lunga pausa. La signora si versa ancora del cognac).*
LA SIGNORA — Così... crede di sapere proprio tutto di me?
PELONE — Conosco persino l'ammontare delle sue evasioni fiscali.
LA SIGNORA — *(un moto di sorpresa. Una pausa. Poi un atteggiamento spiritoso)* —Allora ho capito. Sì, sì... è... anche divertente, originale. Lei è un ispettore delle tasse travestito. Quadra tutto. Quello che non siete capaci, voi ispettori delle tasse, per riscuotere fino all'ultimo centesimo... *(Una piccola risata)* Ma ci metteremo d'accordo. Non è mica la prima volta che troviamo pacificamente un "modus vivendi".
PELONE — Non sono, sfortunatamente per le tasse, un ispettore delle tasse.
LA SIGNORA *(urlando)* — E allora chi è?
PELONE — Male, signora, molto male. Così facendo torniamo sempre al punto di partenza.
LA SIGNORA — Ma quale punto, mi faccia il piacere!
PELONE — Il blocco. Proprio ora che mi stavo abituando lei ha di nuovo rovinato ogni cosa. Grazie a Dio non ho mangiato niente altrimenti mi sarebbe rimasto tutto sullo stomaco.
LA SIGNORA — Ci sono!

PELONE — Dove?
LA SIGNORA — Lei ha semplicemente fame. Lo confessi: è affamato e la timidezza le ha impedito di dichiararlo subito. Se si accontenta di un pasto freddo e di una bottiglia di Borgogna vecchio, purché si lavi mani e viso, le prometto che la tollererò alla mia tavola non fosse altro come diversivo una volta tanto... E poi... stavo stupidamente dimenticando che la carità è una delle virtù teologali...
PELONE — Cattolica praticante?
LA SIGNORA — Cattolica.
PELONE — Bene, ma non voglio essere un diversivo e tanto meno una volta tanto. E non voglio avere a che fare con le sue sporadiche esercitazioni sulle virtù teologali. Ovvero non sono qui per chiederle da mangiare. *(Si alza e si mette a curiosare per la stanza. Una pausa).*
LA SIGNORA — Che cosa cerca?
PELONE — Stavo domandandomi dove possono essere le stanze del signor Peo e del signor Pao.
LA SIGNORA — Dietro quella porta.
PELONE — Curioso. Pensavo che fossero più... isolate. In un qualche angolo della villa.
LA SIGNORA — Vedo che c'è qualcosa della mia vita privata di cui lei non è al corrente.
PELONE — Ammetto il difetto di informazione. Posso farle una domanda?
LA SIGNORA — Non ha fatto altro da quando è qui.
PELONE — Sorvolando sul fatto che i suoi cani abitano « stanze » non capisco perché Peo e Pao meritino l'appellativo di « signori ».
LA SIGNORA — Lei non tiene conto che non si tratta semplicemente di due cani ma di due « signori cani ».
PELONE — Devono essere due bestie molto infelici se lei le mantiene così al di fuori della loro realtà sociale.
LA SIGNORA — Lei parla a sproposito. Il signor Peo ed il signor Pao fanno il bagno tutti i giorni con massaggio, dormono in un letto con materassi di gomma piuma, cambiano aria ogni estate ad ogni inverno e godono dell'assistenza sanitaria più avanzata del ramo.
PELONE — Appunto.
LA SIGNORA — Curo io personalmente la loro dieta: mangiano filetto e controfiletto, fritto di cervella, verdure cotte, frutta sciroppata, uova e pesce di mare al venerdì, dolce alla domenica.
PELONE — Avranno i denti cariati.
LA SIGNORA — Come lo sa?
PELONE — Lo deduco dalla mancanza di ossa nella dieta.
LA SIGNORA — Non conoscono l'esistenza delle ossa: mangiano solo e sempre carne accuratamente spolpata.
PELONE — Un cane che non ha mai visto l'osso è completamente fuori della sua realtà sociale.
LA SIGNORA — Più semplicemente a lei disturba che il signor Peo ed il signor Pao godano di certi confort.
PELONE — In quanto sono gli stessi confort per i quali l'uomo lotta da secoli, è evidente la loro interferenza nella lotta di classe.
LA SIGNORA — Lei ha il torto di credere che gli uomini meritino qualcosa.
PELONE — Scopriamo pure le carte. Mi pare che lei parteggi decisamente per i cani.
LA SIGNORA — Io ho rotto da tempo con gli uomini. E' dimostrato che non si comunica.
PELONE — La scoperta contrasta con le sue relazioni amorose. Che cosa fa quel certo amministratore delegato? Comunica o no?
LA SIGNORA — Lei confonde in perfetta malafede due tipi di comunicazione completamente diversi.
PELONE — E poi c'è quell'altro... quel proprietario d'Hotel sulla riviera francese...
LA SIGNORA — Monsieur Dupont è soltanto un amico della stagione estiva!
PELONE — Poter cambiare l'amante come si cambia la maglietta ai primi freddi è senza dubbio il massimo del confort.
LA SIGNORA — Ma basta, basta, sta passando il segno!
PELONE — Al posto suo non griderei tanto. Potrebbero sentirla il signor Peo ed il signor Pao. E se è dimostrato che gli uomini non comunicano con gli uomini non è altrettanto dimostrato che i cani non comunichino con gli uomini.
LA SIGNORA — Infatti con i miei cani riesco a comunicare.
PELONE — Lo vede? E allora potrebbe anche succedere che la cosa si sapesse in giro e che magari giungesse alle orecchie di suo suocero. Il quale nei due mesi che

gli restano da vivere potrebbe anche decidere di non lasciarle una lira per indegnità nei confronti del suo defunto marito.
LA SIGNORA (*balzando in piedi*) — Finalmente siamo arrivati al nodo. E' molto semplice ed avrei dovuto immmaginarlo prima, un tipo come lei... Un volgare ricattatore, ecco. Ma sono stanca e sono disposta a trattare. Mi dica quanto vuole per stare zitto.
PELONE — Neanche un soldo.
LA SIGNORA — Non mi vuole ricattare?!
PELONE — Assolutamente no. Sarebbe una cosa immorale.
LA SIGNORA — Io... io impazzisco se non la smette. (*Si versa ancora del cognac*).
PELONE — La pregherei di non prendere una decisione del genere: mi serve una persona nel pieno possesso delle sue facoltà di ragionamento.
LA SIGNORA — Per uno che ha in mente dei loschi disegni non vedo che cosa possano contare i ragionamenti della vittima
PELONE — A parte che io non ho in mente nessun losco disegno, le faccio rispettosamente notare che se qui c'è una vittima non è lei, ma io.
LA SIGNORA — Questo è il colmo dell'impudenza! E' lei che è entrato nella mia casa mentre io non mi sono mai permessa di entrare nella sua.
PELONE — Poichè io sono senza casa la eventualità da lei prospettata non sussiste logicamente. Resta la seconda ipotesi perfettamente logica, che io venga nella sua casa. Ed è quello che ho fatto.
LA SIGNORA — La sua è una logica di comodo e lei è un impostore e un mistificatore!
PELONE (*si alza*) — Scegliamo un sistemino più banale ma certamente più incisivo.
LA SIGNORA (*indietreggiando*) — Lei mi vuol far del male...
PELONE — Le ho già detto di no. (*Avanza verso la donna*). Dovrà solo rispondere alle mie domande. Prendiamo ad esempio le sue dieci piscine dislocate nelle sue dieci ville...
LA SIGNORA — Sono nove...
PELONE — Dimentica quella sulla costa sarda appena inaugurata.
LA SIGNORA (*sempre indietreggiando*) — Che cosa c'entrano... le mie piscine?
PELONE — Quando nuota in una di queste vasche non le vengono mai in mente i bagni pubblici?
LA SIGNORA — Ma che razza di ragionamenti...
PELONE (*sempre incalzandola a distanza ravvicinata*) — E quando lascia alcuni milioni ai croupier del casinò, e le capita spesso, non le viene da pensare almeno per associazione di idee ai conti della spesa che milioni di donne come lei, ma senza milioni, fanno al mercato?
LA SIGNORA — Ma... se perdo non faccio male ad anima viva.
PELONE — Ne è sicura?
LA SIGNORA — Sicurissima, non ho mai fatto male ad anima viva. Lei mi sta accusando... come se avessi ammazzato qualcuno.
PELONE — E' proprio così.
LA SIGNORA (*terrorizzata*) — C'è... c'è un equivoco. Io sono una donna di sentimenti delicati, lo giuro... Ha visto la mia voliera con gli uccellini giù in giardino?
PELONE — Anche i gerenti delle camere a gas amavano gli uccellini.
LA SIGNORA — Il paragone non regge... Ad ogni modo se è qui per vendicare un delitto. giuro che non sono stata io e in ogni caso sono disposta... a venire con lei alla polizia...
PELONE — Quanto costa quella pelliccia che ha comprato ieri?
LA SIGNORA — Il mio... il mio cincillà brevicaudato? Ventinove milioni e mezzo... Costava trenta ma mi hanno fatto lo sconticino... sono una cliente.
PELONE — Trenta milioni per la pelle d'una famiglia di tre persone: padre, madre e figlioletto scorticati e cuciti insieme per la sua vanità.
LA SIGNORA — Lei è... completamente pazzo.
PELONE — Logico.
LA SIGNORA — Sono duecentocinquantatrè pelli di cincillà brevicaudato... il migliore che esista, la primissima scelta... Glielo posso dimostrare certificato di garanzia alla mano.
PELONE — E io le posso dimostrare che con quei trenta milioni una famiglia di tre persone ci avrebbe vissuto una vita. Una vita.
LA SIGNORA (*sollevata, trae un grosso sospiro di sollievo*) — Oooh, ho capito... Il suo era un discorso puramente etico, mi

aveva fatto prendere uno spavento! (*Si versa del cognac*).
PELONE — La trovo piuttosto sprovveduta in questo settore.
LA SIGNORA — Mi spiace contraddirla ma ho fatto degli studi specifici esattamente prima di sposarmi. Credo che l'etica c'entrasse persino con la mia tesi di laurea.
PELONE — Allora aggiunga alla sua tesi: tre quarti del mondo soffre la fame. Non lo sapeva?
LA SIGNORA — Credo di averlo sentito, ma c'è la F.A.O. per questo. Ad ognuno le sue preoccupazioni, non si può pensare a tutto.
PELONE — Giusto, e lei a che cosa pensa?
LA SIGNORA — A che cosa penso? Ma tutti abbiamo i nostri problemi.
PELONE — La comunicazione con gli altri.
LA SIGNORA — Non mi va di scherzare su una delle più grandi tragedie della condizione umana.
PELONE — Molto delicato da parte sua. Ma andiamo avanti con gli altri problemi che la interessano.
LA SIGNORA — Mi interesso di arte.
PELONE — Già. Ci sono quadri qui. Ma non sapevo che anche i quadri costituissero un problema. Allude forse alla scelta come cornice?
LA SIGNORA — Non faccia lo spiritoso. Il problema è quello di trovare una estetica che in definitiva risponda all'eterna domanda: che cos'è il bello? Non si sa ancora se adottare il metodo critico crociano, marxista o fenomenologico. Reperire un criterio di valutazione è l'interrogativo dell'ora e non solo per le arti figurative ma anche per la critica letteraria, teatrale e cinematografica.
PELONE — Già. A che ora mangiano i suoi cani?
LA SIGNORA (*sconcertata da questi sbalzi di dialogo*) — Il signor Peo ed il signor Pao hanno già mangiato. (*Si sente un leggero rumore proveniente da dietro la porta che dà nelle stanze del signor Peo e del signor Pao*).
PELONE — Grattano alla porta.
LA SIGNORA — Vogliono le coccoline prima di coricarsi.
PELONE — Le fa lei?
LA SIGNORA — Sì... è un sistema efficace per comunicare con loro. (*La signora fa per alzarsi ma Pelone la invita a star seduta*).
PELONE — Stia comoda. Vado a farli smettere. (*Si alza e si avvicina alla porta*).
LA SIGNORA (*in apprensione*) — Non avrà mica intenzione di picchiarli?
PELONE — Sono nemico della violenza e agnostico verso i cani. (*Apre la porta e getta ai cani qualcosa che ha tratto dalle tasche. Torna verso la signora*). Non ho dimenticato che si tratta di povere bestie che vivono avulse dalla loro realtà sociale.
LA SIGNORA — Con le sue ossa e senza le mie coccoline non prenderanno sonno.
PELONE — Mi spieghi meglio che cosa sono queste coccoline.
LA SIGNORA — Sono grattatine sotto la gola.
PELONE — Me ne faccia una.
LA SIGNORA — Non sia ridicolo. Lei non è né il signor Peo né il signor Pao.
PELONE — Avverto che una grattatina sotto la gola potrebbe mettermi in condizioni di disgelo.
LA SIGNORA — Lei mi vuol ridicolizzare.
PELONE — Se non si sente ridicola quando gratta i cani perchè dovrebbe sentirsi ridicola quando gratta un uomo? E poi lei ha tutto l'interesse a trattarmi bene se vuol sapere tutto.
LA SIGNORA — Tutto cosa?
PELONE (*porgendo la gola*) — Tutto.
LA SIGNORA (*inizia a malincuore a grattare sotto la gola di Pelone*).
PELONE — Non è male. Continui. Credo che ci stiamo avviando sulla strada giusta.
LA SIGNORA (*un po' acida*) — Il signor Peo ed il signor Pao hanno il pelo molto più morbido del suo.
PELONE — Dipende dal sapone che si usa per la toilette. Non la vede la televisione? Pelle morbida, vellutata... Se qualcuno mi lavasse tutti i giorni con un buon sapone ammoliente diventerei morbido anch'io: è scientifico. A proposito, mica faranno il bagno da soli i suoi cani?
LA SIGNORA — Li cura un'esperta diplomata in Svizzera. Viene la mattina.
PELONE — Continui pure lei per ora. Sta diventando piacevole.
LA SIGNORA — Se ha deciso di umiliarmi l'avverto che non ci riuscirà. Sto pensando intensamente di fare le coccoline ad un cane bastardo.
PELONE — I caratteri somatici della spe-

cie resistono a tutte le costruzioni mentali.
LA SIGNORA — Con questo tono mi arriverà una crisi di nervi.
PELONE — Sarebbe un peccato perchè sto per entrare nell'atmosfera adatta.
LA SIGNORA — Per parlare?
PELONE — Per parlare...
LA SIGNORA (*intensificando le grattatine*) — Allora... parli...
PELONE — Aggiunga un « per favore ».
LA SIGNORA — Per favore, parli.
PELONE — Ci metta anche un « caro ».
LA SIGNORA — Per favore, caro, parli... parli caro, per favore... (*Una pausa*).
PELONE — Voglio essere assunto come cane.
LA SIGNORA (*smettendo le sue grattatine*) — Cosa?!
PELONE — L'ho detto. Le ho fatto un'offerta ragionevole: io al posto del signor Peo o del signor Pao.
LA SIGNORA — Ma... ma non sia ridicolo!
PELONE — Si intende che il cambio dovrebbe avvenire alla pari, altrimenti non potrei accettare.
LA SIGNORA — Che cosa intende dire « alla pari »?
PELONE — Parità di diritti a cominciare dall'appellativo di « signore ». Dovrei essere chiamato signor Pelone, per esempio. (*Una pausa. La signora è sconcertata. Non sa trovare le parole adatte).*
LA SIGNORA — E lei crede che io acconsentirei a...
PELONE — Io credo che nessuno resiste all'evidenza della logica se ha il cervello in ordine anche se, come lei in questo momento, inarca la schiena e rizza il pelo coma fanno i gatti all'avvicinarsi di un pericolo.
LA SIGNORA — Io non inarco niente. Sono al massimo incuriosita, se mi è permesso usare con lei una parola gentile, di conoscere le motivazioni di questa sua... chiamiamola proposta.
PELONE — La curiosità è la madre dell'interesse e questo è il terreno migliore per il successo di qualsiasi ragionamento. Sarò breve e conciso in quanto tutta la mia requisitoria si fonda su un semplice dato di fatto: il signor Peo ed il signor Pao stanno meglio di Pelone per molte ed ovvie ragioni non esclusa quella di carattere squisitamente morale che li vede beneficiare delle attenzioni di una società protrettrice degli animali mentre, come è noto, non esiste ancora una società protettrice degli uomini. D'altra parte una decisione in mio favore potrebbe essere facilitata dall'esistenza di una dichiarazione dei diritti dell'uomo mentre altrettanto non si può dire a proposito dei diritti del cane. Si vorrà inoltre concedere una superiorità generica alla specie a cui appartengo rispetto a quella canina non diciamo sul piano delle realizzazioni perchè potrebbe anche dimostrarmi il contrario, ma su quello delle doti potenziali e della presenza di un'anima. Io, dunque, ho un'anima, il signor Peo e il signor Pao non hanno un'anima.
LA SIGNORA (*sconcertata*) — Non sia brutale adesso.
PELONE (*lanciatissimo*) — Io sono battezzato, lei è battezzata, il signor Peo ed il signor Pao sono degli infedeli.
LA SIGNORA — Non per loro colpa...
PELONE — Il punto di vista etico sarà salvo, qualsiasi monsignore potrebbe darle conferma di ciò.
LA SIGNORA — Ma ci sono anche altri punti di vista.
PELONE — Considerando la questione dal punto di vista sociale? Se tutte le persone che hanno cani di lusso seguiranno il suo esempio il problema della disoccupazione sarà risolto nello spirito della massima economia.
LA SIGNORA — Lei tratta la cosa con molta leggerezza.
PELONE — Inoltre sotto il profilo sanitario e legale, io sono una sicurezza rispetto al signor Peo ed al signor Pao. Se mi si tratterà bene, infatti, sono disposto ad impegnare la mia parola di gentiluomo nella promessa che non morderò nessuno. Ho fatto anche l'iniezione antirabbica e mi si potrà lasciare tranquillamente in giro, senza catena e senza museruola.
LA SIGNORA — Lei mi confonde.
PELONE — Sono qui, per chiarire, non per confondere. Anche dal punto di vista economico possiamo considerare senza pericolo di esagerazioni un risparmio del 50 per cento sul vitto tenendo presente che il signor Peo ed il signor Pao si mangiano un chilo di carne a testa e che io invece mi offro per quattro etti di buon filetto, un po' di verdura, pane e un litro di vino vecchio.

LA SIGNORA *(smarrita)* — Quali altri punti di vista restano da esaminare...?
PELONE — Quello estetico che tanto l'assorbe è risolvibile completamente a mio favore. Non dico di essere bello, ma rasato, bagno tutti i giorni, convenientemente vestito, sono sicuro che accontenterei nel confronto col signor Peo e col signor Pao sia l'estetica crociana che quella marxista e fenomenologica.
LA SIGNORA — Ma la comunicazione... lei ha il difetto di parlare.
PELONE — Posso anche stare zitto.
LA SIGNORA — Ma il signor Peo ed il signor Pao brontolano, guaiscono... abbaiano.
PELONE — Io posso fare altrettanto. Sono un uomo, signora Caproni, ed un uomo può imparare a non parlare, a guaire e ad abbaiare... a scodinzolare, mentre il signor Peo ed il signor Pao non potrebbero imparare a parlare. Superiorità anche in questo, signora Caproni.
LA SIGNORA — Il signor Peo sa andare fino all'edicola e richiedere con uno sguardo qualsiasi giornale
PELONE — Questo per me sarà un giochetto.
LA SIGNORA — Non è facile come crede. Ci sono altre questioni: il signor Peo ed il signor Pao sono elettricamente positivi. Ed io sono elettricamente negativa. Così... lisciando il pelo del signor Peo e del signor Pao realizzo lo stato di quiete. Ciò è molto importante per lo spirito, mi capisce?
PELONE — Anch'io sono elettricamente positivo. *(Si slaccia la camicia, abbassa la testa e solleva un lembo dell'indumento sopra il collo).* Signora Caproni... provi ad esplorare la mia schiena.
LA SIGNORA *(titubante)* — Lei non ha fatto il bagno come il signor Peo ed il signor Pao.
PELONE *(con molta gravità)* — Osare neccesse est. *(Pelone si offre col busto piegato in avanti e la camicia sollevata sul collo. La signora introduce la mano e liscia Pelone sulla schiena prima cauta e diffidente poi con movimenti ritmici e quasi compiaciuti. Dopo i primi massaggi Pelone si mette a quattro zampe e incomincia ad emettere qualche guaito e qualche mugolio canino. D'un tratto dalle stanze del signor Peo e del signor Pao viene un lungo straziante ed autentico guaito).*
LA SIGNORA *(un po' stralunata)* — Cos'è?
PELONE — Credo che si tratti del signor Pao che sta esalando l'ultimo respiro. Gli ho dato una polpetta ad azione rapida.
LA SIGNORA *(interrompendo i massaggio)* — Oh. Dio mio...
PELONE — Occuperà un nobile posto nel paradiso dei cani di lusso. Ma non si distragga... stavamo comunicando così bene.
LA SIGNORA — E' vero... Oooh... è proprio vero... la comunione era quasi perfetta... Guaisca nei toni bassi per favore...
PELONE — Faccio borborigmi?
LA SIGNORA — Faccia borborigmi, Pelone.
PELONE — Signor Pelone.
LA SIGNORA — Signor Pelone, per favore, faccia borborigmi. *(Pelone fa borborigmi. Riprendendo le frizioni. Poi si sente un secondo autentico straziante guaito proveniente dalla stanza del signor Peo e del signor Pao).*
LA SIGNORA — Ho riconosciuto la voce del signor Peo!
PELONE — Del fu signor Peo.
LA SIGNORA *(dolorosamente)* — Polpetta ad azione rapida anche per lui?
PELONE — Trattamento uguale per tutti, signora Carponi.
LA SIGNORA — Tutto ciò mi sconvolge un pochino.
PELONE — Ecco, abbiamo di nuovo perduto i contatti.
LA SIGNORA — Riallacciamo... Per favore, signor Pelone, faccia borborigmi.
PELONE — Per oggi è ora di smettere.
LA SIGNORA — Peccato, avevamo chiuso il circuito così bene.
PELONE — L'orario di comunicazione ovvero di lavoro sarà di un'ora al giorno. Vedremo di ridurlo non appena avrò costituito il primo sindacato dei cani di lusso. E ovvio che fruirò del bagno, quattro pasti, cuccia in gomma piuma, villeggiatura estiva ed invernale ed assistenza sanitaria.
LA SIGNORA — Tutto come per il fu signor Peo ed il fu signor Pao.
PELONE — A celebrazione del loro sacrificio propongo di aggiungere quindici giorni di ferie e... le assicurazioni sociali.
LA SIGNORA — La proposta non può che essere accolta. *(Si sente raspare ed uggiolare alla porta d'ingresso).*

LA SIGNORA *(trasalendo)* — Chi crede che possa essere, signor Pelone? Lo spirito del signor Peo e quello del signor Pao?
PELONE — Gli spiriti canini non tornano mai sulla terra.
LA SIGNORA — Ma erano due cani di razza.
PELONE — Al di là non si fanno eccezioni, neanche per i cani. *(Continua il raspare e l'uggiolare).*
LA SIGNORA — Sono... sono molto agitata, signor Pelone.
(La porta d'ingresso si apre lentamente, cigolando come all'inizio dell'atto, ed appare una donna sulla trentina a quattro zampe. Guarda tutti, sorride e poi si mette festosamente ad abbaiare).
LA SIGNORA — Mio Dio...
PELONE — Niente paura, signora Carponi. Le presento mia moglie che ha sempre avuto la vocazione di fare la cagnetta di lusso.
LA SIGNORA *(sedendosi emozionata)* — Dio mio... hanno anche dei bambini loro?
PELONE — Per ora... no.
(Inizia fuori un lontano latrare. La moglie di Pelone saltellando a quattro zampe si porta accanto al marito. Qui giunta, abbaia. Pelone risponde con un altro latrato).
LA SIGNORA *(smarrita, guardandoli)* — Non vi metterete a comunicare fra voi, adesso?
PELONE — Era solo un saluto.
LA SIGNORA — Come dovrò chiamarla sua moglie?
PELONE — Signora Pelona naturalmente.
LA SIGNORA — Signor Pelone, signora Pelona... signor Pelone, signora Pelona...
(I latrati di altri cani sono ora vicinissimi. Dalla porta d'ingresso, rimasta aperta, entrano come uno sciame uomini e donne a quattro zampe latrando festanti. Ne nasce un carosello di cani intorno alla signora completamente in balìa dell'invasione).
LA SIGNORA — Signor Pelone... signor Pelone, che cos'è questa canea?
PELONE — Sono tutti amici miei, signora Carponi... Tutti cani magnifici di gran razza.
LA SIGNORA — Ma... da dove vengono?
PELONE *(rimettendosi in posizione eretta)* — Escono dagli angoli più bui del mondo... come scarafaggi... e corrono tutti qui perchè si compia la soluzione migliore dal punto di vista economico, sociale, etico, estetico, legale...
(Sul carosello di uomini - cani abbaianti in terra o sui mobili si chiude il sipario).

APPUNTI PER UNA REGÌA DI " PELONE „

Eccomi qua, di fronte al "Pelone". E come sempre accade quando mi trovo davanti ad un testo da rappresentare, mi pare che ci sia solamente una interpretazione giusta.
Una delle 999 giuste, naturalmente!

Sostanzialmente mi pare tutto chiaro. Parenti rappresenta una società, come al solito ben chiusa dentro il suo guscio, e l'uomo che vi picchia contro con il cervello per entrarvi.

Si parte da una situazione che ha tutta l'aria di essere normale, in un mondo fatto ben bene o male male, con tutte le sue strutture deficienti, i suoi pro e i suoi contro, ma vero, reale.
E dove si arriva? Ad uno sblocco della situazione, con "Pelone" e soci al posto dei cani, che rende paradossale il quadro.
Ma il vero paradosso della « favola » è proprio questo, l'anormalità della società cosiddetta normale e la terribile logicità della pazzesca soluzione finale. La logica di quelli « fuori » dall'uovo.

Noto la estrema precisione del linguaggio; la dialettica raggiunge una sottigliez-

za ed una « globalità » di interessi che, prima d'ora, in Giuliano non avevo ancora apprezzato. La schematizzazione diventa stile.

Ancora sulla verità « paradossale » del finale: ma che razza di entratura pretende "Pelone"? Vuole cambiare il sistema o semplicemente usufruirne? Tutto sommato è una soluzione di comodo.
Oh Dio! Mi lascio prendere dal cribbio della logica: la logica di quelli « dentro » l'uovo.

"Pelone" è un'idea ecco, l'idea grottesca che si diverte a distruggere ciò che di assurdo vi è nella abitudine, nel precostituito, nel normale, con uno sberleffo di cristallina evidenza. E' una ritorsione mentale.

Non è disdicevole che, lungo il percorso, si pensi al giallo, si sospetti il rosa, si tema lo psicopatico. No, in fondo la meccanica del lavoro è questa; l'importante è che non venga sminuito il gioco sottile delle battute e lo schema mentale lucidissimo della « idea "Pelone" ». Come dire, c'è un rapporto d'utilità fra quel che dice Parenti e quel che fanno i suoi pupazzi in scena: una cosa serve l'altra; divertiamoci, ma cerchiamo di farlo ricordare.

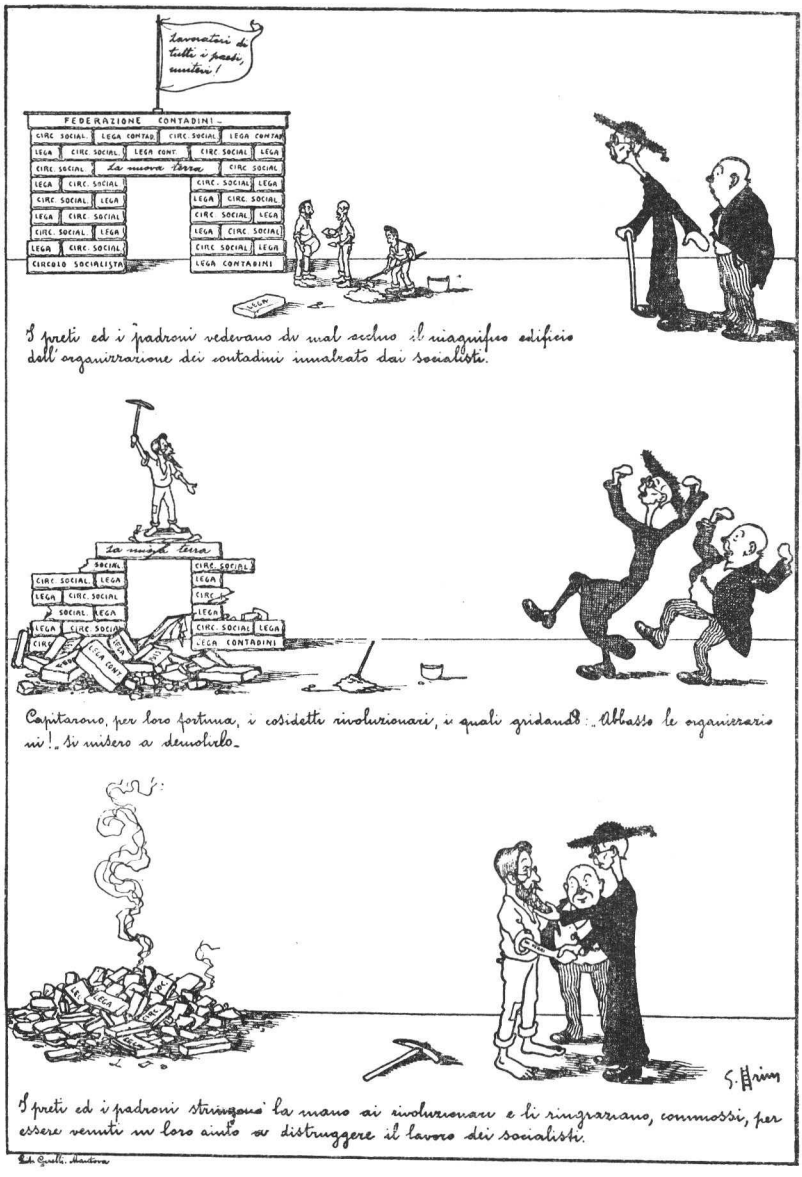
A proposito di meccanica:
"Pelone" parte freddo, lucido, sornione e arriva scattante, esuberante di ragione gridata. La signora al contrario: incomincia con i nervi sollecitati, cerca di capire, di rendersi conto con i riflessi costantemente all'erta e arriva sgonfia, svuotata.
Bisogna riuscire a descrivere queste due parabole incrociate.

La costante dei cani come simbologia nell'opera di Giuliano. Dal "Babau" a "Pelone". Là un mostro dentato che ricorda un metodo, uno stato di coercizione, qui una metamorfosi uomo-cane, senza pericoli di simbiosi però... Là una automobile uccide l'animale, qui la polpetta. Tutto sommato non è che l'amico dell'uomo ci faccia una gran figura.
Forse Teofilo Gautier non sarebbe molto d'accordo, Teofilo Gautier e le sue bestie.

Che importanza assume qui l'ambientazione scenografica? Ha valore descrittivo oppure si può introdurre una carica « espressiva » di maggior espansione? E a favore o a danno di chi?
Mi decido che vale la pena di sottolineare un certo tono del testo: un Guttuso vicino ad una cariatide barocca che « fa molto antiquariato » può suggerire qualcos'altro, insieme con le manie depressive della Signora, la musica astrale dello stereo a 33 giri e la pelliccia di « cincillà brevicaudato ». Ma può anche mettere in guardia già all'inizio uno spettatore attento e dargli la soddisfazione di esclamare alla fine: « Ah! Ecco non mi ero ingannato... Lo dicevo io che scherzava! ».
Scherziamo, scherziamo pure!

ALDO SIGNORETTI

Giuliano Parenti è nato a Firenze nel 1928. La sua attività teatrale si può compendiare negli atti unici: *Viaggio verso lo zero, Un giorno come voglio io, Il Babau, Pelone* e nelle commedie in due tempi: *La Draghignazza, Alfredo non è un parallelepipedo, La banana con gli occhiali, Uomini così poco.* Ha vinto il Premio « R. Ruggeri » (1957-61-64), il Premio « Vallecorsi » (1961), finalista a S. Vincent (1963) e segnalato più volte ai premi « I.D.I. » e « Riccione ». E' stato rappresentato a Milano, Firenze, Roma, Pesaro, Fano. E' stato tradotto nei paesi di lingua tedesca *(n.d.r.)*.



[I rivoluzionari con la livrea in casa Ferri]

L' ITALIA DI NICOLAJ S. GUMILEV

L'accidentale consultazione della antologia Italia dei poeti, *Nuova Accademia, Milano p.* 536, *che comprende composizioni di poeti d'ogni paese riguardanti l'Italia, ci ha indotto a questa integrazione, data l'importanza di Gumilev Nikolaj Stepanovic, assente dalla pubblicazione citata sopra, e, per quanto ne sappiamo, inedito in Italia* (n.d.r.).

DALLA "PICCOLA ENCICLOPEDIA SOVIETICA„:

GUMILEV NIKOLAJ STEPANOVIC' (n. 3 (15). IV. 1886 - m. 24. VIII. 1921), poeta russo. Nato a Kronstadt. Visse a lungo a Parigi, viaggiò per l'Europa e Africa. Nel 1910 capeggiò un indirizzo letterario: l'acmeismo. La poesia di Gumilev (raccolte: « Put' Konkvistadorov » - La strada dei conquistatori - 1905, « Zemciugà » - Le perle - 1910, « Koster » - il falò - 1918, e altre) canta la forte risoluta personalità, l'individualismo e la conquista. I versi di Gumilev sono permeati di motivi pessimistici e di perdizione caratteristici della letteratura decadente. Fucilato per aver preso parte ad una congiura antibolscevica.

VENEZIA

E' tardi. Sulla torre i giganti
hanno rintoccato le tre.
Certe notti il cuore ha più coraggio,
Viandante, guarda e taci.
La città è come voce di nàiade
in un passato vago - chiaro.
Arcate di merletti arabescati,
acque immobili tutt'intorno.
E' vero, scoprono le streghe
cortine di gondole nere.
Là dove sono, sulla laguna,
sembrano mille api di fuoco.
Sta sulla colonna il leone,
risplendono vivi i suoi occhi,
alato come i serafini
tiene il vangelo di Marco.
E sulla sommità della basilica,
dove scintilla il mosaico,
ascolta il tubare, il respiro,
lo sciabordìo dei colombi.
E' questo forse uno scherzo,
una malìa degli scogli e dell'acqua,
un miraggio? Il viandante ha paura,
d'improvviso non c'è nessuno,
nulla?
Ha gridato. Non l'hanno sentito,
ammutolendo d'un tratto, è caduto
nelle pallide fluttuanti distese
degli specchi veneziani.

PISA

Il sole brucia le alte mura,
i tetti, le piazze e i mercati.
Oh, marmi giallo d'ambra di Siena,
Oh, bianco-lattei di Carrara!
Tutto tace sotto il ciel sereno;
ecco, finito l'ultimo salmo,

ritornano a casa, vestiti di rosso,
i bambini dall'ultima messa.
Dove sono i tuoni severi
delle valli toscane dorate,
la passione insaziabile di Sodoma
e il famelico lamento d'Ugolino?
Ah, hanno una fine e le pene e i piaceri,
non si trascinano per secoli ma per anni!
I ghibellini e i guelfi si sono assopiti
nelle tombe stemmate, vicini.
Tutto passa, come ombra, ma il tempo
resta, come sempre, vendicatore
e l'oscuro peso del passato
continua a vivere nel presente.
Satana in un intenso splendore,
staccatosi dal vecchio affresco,
s'è chinato con l'eterna tristezza
sulla storta torre pisana.

ROMA

Lupa, dalle fauci sanguigne,
sulla bianca, bianca colonna,
a te, cinta di gloria,
va, di diritto, il saluto.
I bimbi che hai, due fratelli,
cercano di stringersi alle tue poppe.
Essi non sono uomini ma lupacchiotti;
hanno un manto ferino.
Non è vero che tu li hai amati
come pargoli, nei tempi antichi, quando,
urlando nell'ardore battagliero
essi incendiavano le città?
Quando nel regno del silenzio
se ne volarono, come un sospiro,
tu a lungo, terribilmente ululando,
scavasti la tomba per tre.

Lupa, la tua città è ancor quella,
su quella stessa riva del rapido fiume,
che marmi le alte logge,
che colonne invidiabili ha,
e l'immagine ispirata di madonne,
e la basilica di San Pietro,
intanto qui immutabilmente
è spalancata la tua tana,
intanto le dure erbe
crescono fra decrepite pietre
e guarda la luna sanguigna
delle ferree notti romane.
E la città dei cesari divini,
dei santi e dei pontefici sommi,
è forte del richiamo dell'orme
delle pelose zampe ferine.

BOLOGNA

Non c'è acqua migliore dell'acqua di
[Romagna,
non c'è donna più bella delle donne di
[Bologna,
nella penombra lunare s'effondono
[dichiarazioni,
i profumi si sciolgono dei fiori.
Solo il fanale d'un gran signore
per un attimo strappa alle tenebre
il roseo della pelle tra merletti,
il lungo baffo che arriccia il damerino.
Ma il fanale passa velocemente,
mentre l'amore guarda e trionfa.
Oh, come odorano i capelli dell'amata,
come trema tutta quando bacia.
Ma il vino quanto più è dolce tanto più
[è inebriante,
la donna, quanto più è bella tanto più
[è astuta,
ecco, se ne vanno già i babbei
a sognare nel silenzio più larga fama.
Ed essi verranno, verranno prima dell'alba
con pensieri profondi su Giustiniano
agli oscuri portoni dell'università,
secolare rifugio del sapere.
Il vecchio dottore curvo, in toga rossa,
cerca le leggi tra le violazioni,
ma anch'egli talvolta trascina le gambe
per le allegre strade di Bologna.

(Traduzione dal russo
di Vladimiro Bertazzoni)

Glossario di semantica generale | *a cura di Sandro Badiali*

Il nome pertanto è uno strumento per insegnare e per distinguere le cose (*).

Il conte polacco Alfred Hadbank Skarbek Korzybski — nato a Varsavia nel 1879, si recò negli Stati Uniti nel 1916 e vi rimase fino alla morte, nel 1950 — è considerato il fondatore del movimento non filosofico in senso stretto, ma largamente culturale e sociale, che dal libro *Science and Sanity: An Introduction to Non-aristotelian Systems and General Semantics* uscito nel 1933, prese idee fondamentali e il nome di « semantica generale », in cui l'aggettivo qualificativo assume funzione discriminante nei confronti della semantica accademica di orientamento sia filosofico che linguistico. La semantica generale, secondo le ammissioni dello stesso Korzybski, assume come base filosofica le posizioni del *Tractatus* di Wittgenstein e della scuola polacca di logica matematica; è stata inoltre notata una forte influenza pavloviana (A. Schaff). I fondamenti della semantica generale, secondo uno dei suoi più notevoli rappresentanti, Anatol Rapoport (professore di biologia matematica all'Università di Michigan e redattore di *ETC.: A Review of General Semantics*, la « rivista trimestrale concernente la funzione del linguaggio e dei simboli nel comportamento umano », che dall'agosto 1943 esce come organo ufficiale della *International Society for General Semantics* con sede in Chicago ed avente come scopo « l'incoraggiamento della ricerca scientifica e dell'indagine teoretica sui sistemi non-aristotelici e sulla semantica generale »), si possono così sintetizzare (1):

1. La posizione materialista, vale a dire il riconoscimento dell'esistenza di un mondo oggettivo, è alla base della visione della semantica generale. Questo riconoscimento non viene considerato come la « soluzione del problema fondamentale della filosofia », bensì come un semplice assioma, un accordo preliminare, un conveniente punto di partenza a cui tenere ancorata la discussione filosofica.

2. Il mondo è percepito ed agito dall'uomo attraverso la mediazione del suo sistema nervoso e dell'apparato sensoriomotorio. Ciò che sperimentiamo come « coscienza » è l'aspetto soggettivo dell'attività neurale, determinata dagli stimoli esterni e dalla dinamica interna del sistema nervoso. La coscienza tuttavia non spiega tutte le attività nervose. Buona parte di questa attività procede speditamente senza essere riflessa dalla nostra coscienza (p. es., la regolazione dei processi viscerali, i « programmi » profondamente internalizzati delle risposte automatiche, forse l'attività neurale alla base del comportamento istintivo, ecc.).

3. Una particolarità unica del sistema nervoso umano è la sua capacità di simbolizzare l'esperienza, cioè di « costruire la mappa » dell'esperienza mediante un linguaggio convenzionale. Il carattere « convenzionale » del linguaggio è dovuto all'assenza di qualsiasi connessione « naturale » tra il sistema simbolico e la realtà. Questo carattere arbitrario dei simboli linguistici rende il linguaggio tremendamente flessibile e rende possibile la

comunicazione e la riflessione su eventi assenti, passati, presenti, futuri e immaginati.

4. La flessibilità del linguaggio ha una duplice funzione. Da una parte, essa dà all'uomo una capacità praticamente illimitata di astrarre, e così di accumulare e trasmettere blocchi di conoscenza generale organizzata in sistemi deduttivi (la scienza) e quindi di controllare e plasmare la natura. Dall'altra parte, siccome l'uomo reagisce con la stessa prontezza ai simboli e alla realtà, si trova in costante pericolo di prendere le costruzioni verbali di sua propria creazione per la realtà, senza curarsi di quanto quelle corrispondano a questa.

5. La gradazione dal comportamento sano a quello non-sano (nei casi estremi insano) è riflessa dalla maggiore o minore somiglianza tra la struttura logica dell'interpretazione simbolica dell'uomo e le relazioni oggettive esistenti nel mondo (il grado di corrispondenza tra « mappa » e « territorio »).

6. Un esame della sola mappa non dà alcuna informazione sulla corrispondenza tra di essa e il territorio che si suppone rappresenti. Quindi salute mentale e incessante controllo della realtà vanno di pari passo.

7. L'uomo dovrebbe lottare individualmente e collettivamente per raggiungere una maggiore salute mentale.

Allo scopo di permettere un approccio diretto a questa corrente di pensiero, che negli Stati Uniti ha raggiunto una diffusione veramente notevole, anche attraverso l'istituzione di corsi regolari nelle scuole dal livello secondario a quello universitario, si è pensato di adattare e rielaborare in lingua italiana il glossario di termini usati nella semantica generale compilato da S.I. Hayakawa e A. Rapoport, comparso sul numero 4 del vol. III (estate 1946) di *ETC.* Lo abbiamo poi fatto seguire da un saggio di bibliografia interdisciplinare, di cui questo è stato il criterio-guida: riunire un certo numero di pubblicazioni, il cui legame — al di là della apparente ed evidente eterogeneità — fosse costituito dallo stimolo all'applicazione di metodologie autonome ai vari campi d'indagine, per raggiungere un orientamento effettivamente non-aristotelico e combattere sempre più quello che ci sembra il nucleo patogeno del dogmatismo a qualsiasi livello, vale a dire l'*ipostasi proiettiva*, a causa della quale fenomeni nuovi e complessi, invece di essere analizzati e interpretati secondo le loro particolari caratteristiche, vengono arbitrariamente ricondotti agli usuali moduli cristallizzati, mediante ciò che si potrebbe chiamare l'*etichetta stereotipa*, che tutto accomuna nell'indistinzione di un verbalismo vacuo e mistificante, il quale allo sforzo della elaborazione critica personale sostituisce i cliché, le astrazioni congelate, gli slogan profondamente internalizzati.

(*) Platone, *Cratilo*, VIII.

(1) Prendiamo liberamente dall'importante *Letter to a Soviet Philosopher* comparsa come articolo in *ETC.*, XIX (1963), 4, 437-55.

ADATTAMENTO (*adjustment*): il comportamento condizionato dai fattori ambientali e dotato di valore di sopravvivenza.

ADDITIVE / ASSUNZIONI (*additive assumptions*): assunzioni inconsce secondo le quali anche nella vita, come nel linguaggio, due più due fa *sempre* quattro. V. NON - ADDITIVITA'.

ALLUCINAZIONE (*delusion*): la mappa di un territorio inesistente: gli « elefanti rosa » dei dipsomaniaci, il « sangue nordico » dei razzisti, la « causa prima » dei filosofi. Una falsa nozione persistentemente accettata e autoattiva.

ASSUNZIONI TACITE (*tacit assumptions*): certe equazioni fisiologizzate non-verbali (e inconsce): « Le parole sono uguali alle cose ». V. MAPPA.

AUTORIFLESSIVITA' (*self-reflexiveness*): il linguaggio è autoriflessivo, cioè può essere sul linguaggio, oppure sul linguaggio sul linguaggio, e così via. Essere consapevoli dell'autoriflessività del linguaggio significa essere coscienti delle differenze tra affermazioni sulla realtà e affermazioni sulle afferma-

zioni, ecc. e quindi della continua *apertura* del processo di simbolizzazione. Il terzo postulato non-aristotelico nella terminologia korzybskiana suona: « una mappa è autoriflessiva ».

BLOCCO (*blockage*): disturbo semantico in cui è inibita una risposta adeguata.

CANALIZZAZIONE (*canalization*): la fissazione di una rete definita di sentieri degli impulsi nervosi.

CAUSALITA' (*causality*): connessione spaziotemporale osservata tra due o più eventi; spesso errata assunzione senza prove della necessità categorica di tale connessione.

CIRCOLARITA' DELLA CONOSCENZA (*circularity of knowledge*): le inferenze ai livelli più alti di astrazione si basano su estrapolazioni di osservazioni ai livelli più bassi; quindi la conoscenza è « circolare ».

COLLOIDALE (*colloidal*): in semantica generale si ammette che i disturbi semantici possano essere riportati a mutamenti nella struttura colloidale delle cellule viventi. L'importanza dei colloidi consiste nel fatto che essi presentano un comportamento situato al confine tra la materia vivente e quella non vivente — fatto di grande importanza se si devono descrivere reazioni viventi in termini fisicalisti.

COMPORTAMENTO (*behavior*): qualsiasi mutamento osservabile in un organismo. Nella semantica generale la « coscienza » e i « processi di pensiero » vengono considerati come forme di comportamento, anche se i mutamenti ad essi associati possano essere (nel 1946) difficili o impossibili da osservare.

CONDIZIONAMENTO / GRADI DI (*degrees of conditionality*): si può definire un organismo come dotato di elevato grado di condizionamento se uno stimolo produce una determinata risposta solamente quando compare un numero di altre condizioni rilevanti; dotato invece di un basso grado di condizionamento quando la risposta viene prodotta indipendentemente dalle altre condizioni. Il grado di condizionamento di cui è capace un organismo è indicato dal grado di complessità che si può imporre alle condizioni.

CONFUSIONE DEI LIVELLI DI ASTRAZIONE (*confusion of levels of abstraction*): il considerare astrazioni di livelli diversi come identiche: considerando gli oggetti come eventi, le parole come cose, le inferenze come descrizioni, ecc. V. IDENTIFICAZIONE.

CONSAPEVOLEZZA DEL PROCESSO ASTRATTIVO (*consciousness of abstracting*): l'essere consapevoli della non-onnità delle mappe verbali e delle altre astrazioni e dei meccanismi e delle relazioni funzionali legati al processo astrattivo, — vale a dire del carattere riduttivo delle reazioni semantiche e di ogni simbolismo. V. ONNITA'.

CONTINUITA' (*continuity*): un tipo di discorso che permette una infinita apertura analitica nella cosa considerata.

CRONOSÌNDESI (*time-binding*): comportamento socializzato, peculiare all'uomo, che rende possibile la trasmissione dell'esperienza attraverso le successive generazioni (cfr. per esempio la *tradizione sociale* in Gordon Childe, ecc.). Secondo Korzybski tutti gli organismi sono agenti che « organizzano legando » (*binders*): le piante sono *energy-binders*, gli animali *space-binders*, soltanto l'uomo è un *time-binder*, vale a dire « *lega* » *il tempo* attraverso il processo simbolico ed è in grado di trascendere le sue caratteristiche ereditate mediante la struttura e la funzione della simbolizzazione, stabilendo così un « legame » con gli antenati e i posteri. Una teoria simile all'ipotesi korzybskiana della « cronosìndesi » è detta *culture concept* ed è stata sviluppata da antropologhi come Alfred L. Kroeber, Edward Sapir, Clyde Kluckhohn e Ashley Montagu.

DATA (*date*): come indice: $Smith_{1946}$; l'$India_{1857}$ non è l'$India_{1947}$ non è l'$India_{1963}$ non è l'$India_{1970}$.

E' = TERMINE PLURIORDINALE (*is = a multi-ordinal term*):

E' DELL'IDENTITA' (*is of identity*): « questo *è* un serpente » — tendenza patologica a reagire all'estensionale non-verbale « questo » come se possedesse tutte le caratteristiche suggerite dalle connotazioni della parola « serpente ». Tale espressione si dovrebbe

correttamente interpretare come un atto denominante. Cfr., al proposito, Wendell Johnson in *People in Quandaries*: « To a mouse, cheese *is* cheese. That is why mouse - traps are effective ».

E' DELL' INCLUSIONE IN CLASSI (*is of class inclusion*): « un comunista è uno che crede nell'uguaglianza dei diritti dei negri » (relazione asimmetrica!) — può essere erroneamente interpretato come un «*è* dell'identità»: « uno che crede nell'uguaglianza dei diritti dei negri è comunista ».

E' DEL PREDICATO (*is of predication*): « l'oro è giallo » — un'interpretazione elementalistica dello « *è* del predicato » consiste nella nozione che la relazione tra una cosa e le sue « proprietà » sia di tipo additivo, per esempio, metallo pesante *più* giallezza *più* altre proprietà uguale oro. Inversamente nella filosofia platonica si supponeva che gli oggetti avessero una « esistenza ideale » senza le proprietà: oro estensionale *meno* giallézza *meno* pesantezza ecc. uguale « Oro » (essenza). N.B. L'uso apparentemente legittimo dello « *è* dell'identità » come in « un uomo *è* un essere umano » si dovrebbe considerare come un « *è* dell'equivalenza verbale ».

ECCETERA (*etcetera*): dispositivo di sicurezza usato, sia esplicitamente che implicitamente, per indicare la nononnità delle nostre astrazioni. Cfr. quanto disse Korzybski nel primo numero di *ETC.* (agosto 1943): « So che a certi lettori piace il titolo ETC. e che ad alcuni non piace. Personalmente penso che la pubblicazione della Società non potrebbe avere titolo migliore... In un orientamento non-aristotelico, ad infiniti valori non riteniamo che quanto vien detto da noi possa esaurire *tutte* le caratteristiche di una situazione, e così restiamo consapevoli di un permanente *et cetera*, invece di assumere il dogmatico atteggiamento punto-e-basta ». V. ONNITA'.

E - ITA' (*is - ness*): la tendenza a reazioni improprie nei confronti di « è ». La semantica generale riconduce tale tendenza, nella nostra cultura, alla struttura soggetto-predicato caratteristica delle lingue indeuropee; entro tale struttura il soggetto del discorso deve essere stabilito ed il livello d'astrazione definito. Ciò non è vero, per esempio, nella logica e nella lingua cinesi in cui è evitata la dicotomia soggetto-predicato. V. SOGGETTO - PREDICATO.

ELEMENTALISMO (*elementalism*): tendenza a considerare aspetti diversi di un fenomeno complesso come entità indipendenti separate: « sostanza » e « proprietà » della materia; « corpo » e « anima » delle cose viventi; « forma » e « contenuto » in arte; ecc.

ESTENSIONALE / ORIENTAMENTO (*extensional orientation*): consapevolezza dei livelli subverbali, sia nel mondo esterno che nelle proprie reazioni — come opposto di ORIENTAMENTO INTENSIONALE, che è preoccupazione esclusiva dei livelli verbali: dottrine, credenze, « idee », dogmi, ecc. Cfr. NON - ARISTOTELICO / ORIENTAMENTO.

ETICHETTA (*label*): un nome affisso ad una classe di eventi. Talvolta ricavata da inferenze.

EVENTO (*event*): un punto nel continuo spaziotemporale, oppure più in generale, una configurazione di tali punti.

IDENTIFICAZIONE (*identification*): reagire in modo automatico e compulsivo ad una situazione nuova come se fosse identica ad una o più situazioni sperimentate in precedenza, che in una certa misura gli somigliano. Anche il non riuscire a distinguere ordini diversi di astrazione — quest'ultimo significato è meglio delimitato dai termini MISIDENTIFICAZIONE o IPER-IDENTIFICAZIONE.

IDENTITA' / PRINCIPIO DI (*law of identity*): un postulato della logica aristotelica: A è A. Utile come norma di coerenza nel discorso, pericoloso se posto a base dell'orientamento della vita.

INDICE (*index*): scritto alla base di un termine con valore descrittivo: $Smith_1$, $Smith_2$, $Smith_3$, ecc.

INTEGRAZIONE TALAMO - CORTICALE (*thalamo-cortical integration*): adeguatezza della risposta che implica l'azione simultanea dei centri nervosi « inferiori » e « superiori ».

INTENSIONALE / ORIENTAMENTO (*intensional orientation*): vedi ESTENSIONALE / ORIENTAMENTO.

INVARIANZA (*invariance*): proprietà di restare costante mentre variano le altre condizioni: distanza tra due punti riferita a due diversi sistemi di coordinate cartesiane.

IPER - IPODEFINITO (*over - under defined*): la maggior parte delle definizioni, diverse da quelle matematiche, i-per(ipo)definiscono i termini, nel senso che nella definizione resta incluso meno (più) di quanto s'intendesse. Vale a dire che per quanto si definisca, per esempio, la « musica classica », il termine resterà *iper - ipodefinito*, cioè la definizione verrà necessariamente ad includere, nello stesso tempo, cose che non si desideravano includere e ad escluderne altre che non si desideravano escludere.

LIVELLO DESCRITTIVO (*descriptive level*): il livello verbale più basso, astratto dal livello oggettuale.

LIVELLO OGGETTUALE (*objective level*): il livello di realtà raggiungibile dai sensi, con o senza l'aiuto di strumenti. La costante evoluzione nel campo scientifico rende difficile tracciare una linea ben definita di demarcazione tra osservazione diretta e inferenza.

LOGICA A INFINITI VALORI (*infinite - valued logic*): nella logica moderna e nella semantica generale, una proposizione è correlata ad infiniti valori veri che si possono porre come giacenti tra 1 e 0, mentre nella logica a due valori (aristotelica) soltanto i valori estremi, 1 e 0 (« vero » e « falso »), sono ammessi.

MAGIA (*magic*): identificazione totale dei simboli con gli eventi per cui stanno, a tal punto da credere che la manipolazione compiuta sui simboli abbia effetto sugli eventi.

MAPPA (*map*): una configurazione di simboli che si ammette abbia struttura simile a quella degli eventi per cui stanno: descrizioni verbali, carte geografiche, diagrammi statistici, le equazioni della matematica applicata, ecc. Il primo postulato di un orientamento effettivamente estensionale e quindi non-aristotelico è il principio di non-identità, che, formulato nella terminologia korzybskiana, suona: « la mappa *non* è il territorio », vale a dire una parola *non* è l'oggetto di cui si sta parlando.

MIMETICI / ANIMALI (*copying animals*): reazioni di un basso grado di condizionamento nell'uomo, normali per specie diverse dall'uomo.

NEUROLINGUISTICO (*neuro - linguistic*): questa espressione viene usata nel descrivere le reazioni dell'uomo, invece di espressioni come « reazioni nervose » o semplicemente « reazioni », per mettere in rilievo il fatto che gli esseri umani reagiscono non semplicemente agli eventi, bensì agli eventi come sono stati denominati e discorsi nei nostri sistemi linguistici, per esempio le « differenze » tra marche di sigarette.

NEUROSEMANTICO (*neuro-semantic*): un termine più generale di neurolinguistico, che mette in rilievo il fatto che gli organismi reagiscono non semplicemente agli eventi, bensì ai « significati » di quegli eventi come sono stati fissati nelle canalizzazioni (v). dell'organismo.

NON - ADDITIVITA' (*non-additivity*): in molte situazioni esistenziali due più due non fa necessariamente quattro. Per esempio, bere quattro cocktail non raddoppia necessariamente gli effetti del berne due. Il grado di ubriachezza può aumentare in ragione moltiplicativa piuttosto che additiva. Ora « additivo » e « non - additivo » sono termini relativi: *la maggior parte* degli uomini è strutturalmente più non - additiva della *maggior parte* degli animali; *la maggior parte* degli animali è strutturalmente più non - additiva della maggior parte delle piante. « Additività » e « non - additività » sono quindi non attributi delle cose, bensì criteri di misura delle relazioni tra le cose.

NON - ARISTOTELICO / ORIENTAMENTO (*non-aristotelic orientation*): orientamento basato sulle premesse della non - onnità delle astrazioni, non - identità dei diversi livelli di astrazione, logica a infiniti valori, autoriflessività delle mappe. Vedi ESTENSIONALE / ORIENTAMENTO.

ONNITA' (*allness*): una reazione in cui si ritiene che l'astrazione fisiologizzata possieda *tutte quante* le caratteristiche della cosa da cui si è partiti per il processo astrattivo: « non hai niente da dirmi sui sindacati! », vale a dire, « essi sono tutti uguali e sono quel che io so riguardo ad essi; nient'altro ». L'*onnità* si può anche definire una ipergeneralizzazione dogmatica. Il secondo postulato non - aristotelico, nella terminologia korzybskiana, dice: « la mappa non rappresenta *tutto* il territorio ». V. ECCETERA.

ORIENTAMENTO (*orientation*): predisposizione per certi tipi di comportamento basata in gran parte sulla introcezione di moduli e abitudini linguistici. V. NEUROLINGUISTICO e NEUROSEMANTICO.

PLURIORDINALI / TERMINI (*multi - ordinal terms*): termini che possono rappresentare diversi livelli di astrazione in relazione al contesto nel quale vengono usati; per esempio, *odio dell'odio* è diverso da *odio.*

PROCESSO ASTRATTIVO (*abstracting*): nei riguardi di un evento si può essere consapevoli solamente di poche caratteristiche; allo scopo di trasmetterle possiamo tradurre in simboli un numero ancor più limitato di tali caratteristiche. Così nella valutazione, nella rappresentazione e nella comunicazione ha sempre luogo un *processo astrattivo,* cioè una selezione delle caratteristiche: nell'interpretare un evento come un « oggetto »; nel descrivere un « oggetto »; nel far pittura di un « oggetto »; nel trarre inferenze riguardo una classe di « oggetti ». V. ONNITA'.

REAZIONE RITARDATA (*delayed reaction*): reazioni utilizzanti i centri corticali superiori, quindi non «ritardate » nel senso che siano necessariamente lente. Reazioni ad alto grado di condizionamento.

REAZIONE SEGNALE (*signal reaction*): reazione non ritardata a basso grado di condizionamento.

REAZIONE SEMANTICA (*semantic reaction*): reazione implicante valutazione (v.), in quanto opposta ai semplici riflessi.

REAZIONE SIMBOLO (*symbol reaction*): vedi REAZIONE RITARDATA. N.B.: Nella semantica generale *reazione simbolo* e *reazione segnale* sono termini usati per distinguere tipi di *risposta,* non tipi di stimoli.

SEMANTICA (*semantics*): (1) il ramo della linguistica storica che si occupa sistematicamente dei mutamenti di significato delle parole, secondo quanto intende per « significato » il lessicografo; semasiologia. (2) lo studio delle risposte umane ai simboli linguistici (ed altri); lo studio del comportamento umano con e sotto lo stimolo dei simboli; « *significs* » (o « psicolinguistica », è stata coltivata soprattutto in Olanda, in un primo tempo dal *Signifische Kring* formato da L.E.J. Brouwer, F. van Eden, J. van Ginneken e G. Mannoury, ed in seguito dal Mannoury con alcuni collaboratori. Trae origine dalle idee di Lady Viola Welby — v. bibliografia — considerata tra i fondatori della moderna semantica: il linguaggio (preso in un senso assai largo) è considerato come mezzo di comunicazione; vengono studiati i rapporti che un « atto di comunicazione » può stabilire tra un « oratore » e un « uditore », gli stati psichici che provoca un tale atto da parte dell'oratore e che fa nascere nell'uditore. Tali ricerche fanno intervenire nozioni di sociologia e di psicologia; inoltre lo studio dei fondamenti della logica e delle matematiche ha una parte assai importante); *semiotica* (Morris), la scienza dei segni. Sue principali suddivisioni sono *semantica, sintattica* e *pragmatica.* Ognuna di queste, e così la semiotica come un tutto, può essere *pura, descrittiva* o *applicata.* La semiotica pura elabora un linguaggio per parlare intorno ai segni, la semiotica descrittiva studia i segni effettivi e la semiotica applicata utilizza le conoscenze intorno ai segni per il raggiungimento dei diversi scopi.

Nella semantica generale la parola viene usata ordinariamente nell'ultimo senso (2).

SEMANTICO / DISTURBO (*semantic disturbance*): comportamento derivante da una discrepanza *inaspettata* tra la

mappa e il territorio. Il disturbo semantico continua se la mappa non viene adattata.

SEMANTOGENETICO / DISORDINE (*semantogenic disorder*): disadattamento derivante dalla comprensione erronea persistente del significato di parole cariche emozionalmente. V. TERAPIA SEMANTICA.

SIMBOLO (*symbol*): qualcosa che sta per qualcos'altro.

SOGGETTO - PREDICATO (*subject - predicate*): la struttura grammaticale caratteristica delle lingue indeuropee, dalla quale deriva la tendenza a ritenere che ogni proposizione debba essere nella forma di una « proprietà » (predicato) assegnata ad un « oggetto » (soggetto); « Gli uomini sono mortali ». Ne scaturisce quindi la necessità di rendere le proposizioni del tipo soggetto - predicato — in cui si accentuano i termini della predicazione in se stessi — un caso limite di una comprensione più generale, dove abbiamo un complesso funzionale - sistematico, in cui si accentua la relazione in se stessa. Vedi EITA'.

SPAZIO - TEMPO (*space - time*): continuo tetradimensionale in cui sono collocati gli eventi della fisica relativistica.

STRUMENTI ESTENSIONALI (*extensional devices*): lineette; virgolette, indici, date, eccetera (v.), *ecc.*, usati in maniera esplicita e implicita per ritardare le reazioni ed assicurare orientamenti estensionali.

STRUTTURA (*structure*): ordine pluridimensionale.

TERAPIA SEMANTICA (*semantic therapy*): lo sforzo di migliorare l'adattamento personale correggendo l'interpretazione erronea di parole cariche emozionalmente: per esempio, la reinterpretazione di ciò che viene significato da *femminilità* da parte di una giovane donna che pensa di essere « non femminile ». Vedi SEMANTOGENETICO / DISORDINE.

TERMINI NON - DEFINITI (*undefined terms*): nella semantica generale si mette in rilievo che i termini non chiariti da definizione, insieme alle assunzioni non provate (postulati), devono essere dichiarati in maniera esplicita.

UNIVERSO DEL DISORDINE (*universe of discourse*): di questo termine — che non compare comunemente nella semantica generale, ma anche in questa disciplina sembra aperto a stimolanti applicazioni — possiamo rintracciare due usi: un uso *tecnico* nell'ambito della logica formale contemporanea, che si potrebbe così definire (Strawson): l'universo del discorso è l'insieme delle cose comprendenti l'estensione e l'esclusione di una classe, p. es. cose verdi e cose non - verdi se la classe è « cose verdi »; e un uso *allargato* o *deformalizzato*, secondo cui vengono operate implicitamente o (più di rado) esplicitamente delle restrizioni alla totalità di ciò che viene detto, oppure viene delimitata un'area dell'Universo della quale si deve parlare (ciò che sta nella stanza A), o un tipo di linguaggio da usarsi (il linguaggio della fisica classica), o di entrambi (soltanto ciò che sta nella stanza A e soltanto nel linguaggio della fisica classica).

VALORE DI SOPRAVVIVENZA (*survival value*): il valore di sopravvivenza di un dato tipo di comportamento è misurato dal grado col quale esso agisce sulla probabilità di sopravvivenza. Così possiamo parlare di valore positivo o negativo di sopravvivenza, come pure di valore di sopravvivenza per gli individui o per le specie.

VALUTAZIONE (*evaluation*): un termine non elementalistico usato per denotare la risposta totale ad una situazione. La risposta totale comprende variazioni viscerali e nervose, « pensiero », « emozioni », verbalizzazioni, atti aperti, ecc.

VERBALIZZAZIONE (*verbalization*): nella semantica generale il termine « verbalizzazione » si può usare in riferimento non solo al discorso e alla scrittura, ma anche al discorso subvocale che ordinariamente viene chiamato « pensiero » (*thinking*).

Saggio di bibliografia interdisciplinare

ACQUAVIVA, S.S. - L'eclissi del sacro nella civiltà industriale. Comunità 1961.

Il problema della logica nelle scienze umane. Marsilio E. 1964.

AKHMANOVA, O.S. - Ocerki po obscej i russkoj leksikologii. Moskva 1957.

On Psycholinguistics; *General Systems*, V (1960), 181 - 207.

ALLPORT, G.W. - The Nature of Prejudice. Cambridge 1955.

ANGELL, M. - Self-Concept and Sexual Behavior. *ETC.*, XX (1963), 3, 281 - 88.

ANSCHEN, R.N. - Language: An Enquiry into its Meaning and Function. New York 1957.

APOSTEL, L., & Mandelbrot, W., & Morf A. - Logique, langage et théorie de l'information. Paris 1957.

ASSUNTO, R. - L'integrazione estetica. Comunità 1959.

La critica d'arte nel pensiero medioevale. Il Saggiatore 1961.

Giudizio estetico, critica e censura. La Nuova Italia 1963.

AUBYN, G.S. - The Art of Argument. London 1957.

AYER, A.J. - Linguaggio, verità e logica. Feltrinelli 1961.

BALLY, Ch. - Linguistica generale e linguistica francese. Il Saggiatore 1963.

BARATONO, A. - Arte e Poesia. Bompiani 1945.

BARNLUND, D.C. - Toward a Meaning - Centered Philosophy of Communication. *ETC.*, XX (1963), 4, 454-69.

& Haiman, F.S. - The Dynamics of Discussion. Boston 1960.

BARONE, F. - Il neo-positivismo logico. Torino 1953.

La terapia semantica. Comunità 1958.

BARTHES, R. - Il grado zero della scrittura. Lerici 1960.

Miti d'oggi. Lerici 1962.

BATTISTI, E. - L'antirinascimento. Feltrinelli 1962.

BELLETTI, A. - Logiche polivalenti. *La nuova critica*, n. IV, 1957.

BENEDICT, R. - Modelli di cultura. Feltrinelli 1960.

BENJAMIN, A.C. - The Operational Theory of Meaning. *Philosophical Review*, XLVI (1937), 644.

BENVENISTE, É. - Tendences récentes en linguistique générale. *Journal de Psychologie*, CXXX (1954).

BERELSON, B., & Steiner, G.A. (ed.) - Human Behavior. An Inventory of Scientific Findings. New York 1963.

BETH, E.W. - I fondamenti logici della matematica. Feltrinelli 1963.

BIANCHI BANDINELLI, R. - Organicità e astrazione. Feltrinelli 1956.

BIANCO, F. - Distruzione e riconquista del mito. Silva 1961.

BIERI, J. - Ein Beitrag zur Sprache der französischen Reklame. Winterthur 1952.

BINNI, W. - Poetica, critica e storia letteraria. Laterza 1963.

BIRDWHISTELL, R.L. - Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture. Washington 1952.

BLACK, M. - The Limitations of a Behavioristic Semiotic. *Philosophical Review*, LVI (1947), 258.

Language and Philosophy. Studies in Method. Ithaca, N.Y. 1949.

BLOODSTEIN, O. - General Semantics and Modern Art. *ETC.*, I (1943), 1.

BLOOMFIELD, L. - Language. New York 1946.

BOAS, F. - The Mind of the Primitive Man, 1922.

Race, Language and Culture, New York 1940.

BOBON, J. - Introduction historique à l'étude des néologismes et des glossolalies en psychopathologie. Paris 1952.

BOCHENSKI, I.M. - Nove lezioni di logica simbolica. Roma 1938.

Précis de logique mathématique. Bussum 1950.

Ancient Formal Logic. Amsterdam 1961.

Formale Logik. Freiburg-München 1956.

BOIS, S.J. - Explorations in Awareness. New York 1957.
General Semantics and Zen. *ETC.*, XVIII (1961), 1, 34-46.
Logic and Psycho-Logics. *ETC.*, XX (1963), 3, 261-68.
BOURBAKI, N. - Elementi di storia della matematica. Feltrinelli 1963.
BRAGA, G. - Appunti di sociologia segnica. *Quaderni di sociologia*, 26 (1957), 185-203; 27 (1958), 23-43.
La persona segnica. *Quaderni di sociologia*, 30 (1958), 267-81.
BRÉAL, M. - Essai de sémantique, science des significations. Paris 1897.
BRITTON, K. - Communication: A Philosophical Study of Language. New York 1939.
BROWN, D.W. - Does Language Structure Influence Thought? *ETC.*, XVII (1960), 339-45.
BROWN, R. - Words and Things. Glencoe, Ill. 1958.
BRØNDAL, V. - Langage et logique. « Encyclopédie française », I (1937) 1. 48.
Essais de linguistique générale. Copenhague 1943.
BRUTJAN, G.A. - Teorija poznanija v obscej semantike. Erevan 1959.
A Marxist Evaluation of the Whorf Hypothesis. *ETC.*, XIX (1962), 2, 199-220.
BUEHLER, K. - Sprachtheorie. (Die Darstellungfunktion der Sprache). Jena 1934; trad. sp.: Teorìa del lenguaje. Madrid 1950.
BURROW, T. - Phylobiology: Behavior Reactions in the Individual and the Community. *ETC.*, III (1946), 4, 265-78.
BYKHOVSKI, B. - The Morass of Bourgeois Philosophy. *ETC.*, VI (1948), 1-15.
Mechanists, the Servants of Imperialism. *ETC.*, XI (1954), 186-92.
CALOGERO, G. - Estetica Semantica Istorica. Einaudi 1947.
CANTONI, R. - Il pensiero dei primitivi. (Preludio a un'antropologia). Il Saggiatore 1963².
CARGNELLO, D. - Antropoanalisi. « Enciclopedia della scienza e della tecnica », I, 730-33, Mondadori 1963.
CARNAP, R. - Philosophy and Logical Syntax. London 1935.
Studies in Semantics: I. Introduction to Semantics; II. Formalization of Logic. Cambridge, Mass. 1942-43.
Meaning and Necessity. Chicago 1947.
Sintassi logica del linguaggio. Silva 1961.
CARPENTER, E. & McLuhan, M. (ed.) - Explorations in Communication: An Anthology. Boston 1960.
CARROL, J.B. - The Study of Language. Cambridge, Mass. 1953.
CARRUCCIO, E. - Matematica e logica nella storia e nel pensiero contemporaneo. Gheroni 1958.
CASSIRER, E. - Le langage et la construction du monde des objets. *Journal de Psychologie*, XXX (1933).
The influence of language upon the development of scientific thought. *Journal of Philosophy*, XXXIX (1942).
Linguaggio e mito. Il Saggiatore 1961.
Filosofia delle forme simboliche: I. Il linguaggio. La Nuova Italia 1961.
CECCATO, S. - Il linguaggio con la tabella di Ceccatieff. Paris 1951.
Contra Dingler, pro Dingler. *Methodos*, IV (1952), 223-65.
Tappe nello studio dell'uomo. Dalla filosofia alla tecnica. Feltrinelli 1959.
CHANG TUNG-SUN - A Chinese philosopher's theory of knowledge. *ETC.*, IX (1952), 203-26.
CHASE, S. - The Tyranny of Words. New York 1938.
CHILDE, V.G. - L'uomo crea se stesso. Einaudi 1952.

UNIONE EDITORIALE S. p. A. - ROMA

AGENTE DI MANTOVA: ARTURO SETTI
Via Bellalancia, 2 - Tel. 23.641

Organizzazione specializzata per vendite rateali

Principali editori: ISTITUTO COLLABORAZIONE CULTURALE - LATERZA - SANSONI - CASINI - DALL'OGLIO - SALANI - PRINCIPATO - SADEA - DELLA VOLPE - LE MASCHERE - RONZON - EIAS - MEDITERRANEE NAGHEL - ISTITUTO D'ARCO.

Il progresso nel mondo antico. Einaudi 1963.
CHISHOLM, F.P. - Introductory lectures on general semantics. Chicago 1944.
CHURCH, J. - Language and the Discovery of Reality. New York 1961.
CHWISTEK, L. - La méthode générale des sciences positives. L'esprit de la sémantique. Paris 1946.
COCCHIARA, G. - Il linguaggio del gesto. Bocca 1932.
Il mito del buon selvaggio. D'Anna 1948.
CONDON, J.C. - A Bibliography of General Semantics: I. *ETC.*, XX (1963), 1, 84-105; II. *ib.*, XX (1963), 3, 312-39; III. *ib.*, XXI (1964), 1, 73-100.
CRAWSHAY-WILLIAMS, R. - Methods and Criteria of Reasoning. An Inquiry into the Structure of Controversy. London 1957.
DAVIS, A. - The Motivation of the Underprivileged Worker. *ETC.*, III (1946), 4, 241-53.
DELACROIX, H. - Le langage et la pensée. Paris 1924.
DE LAGARDE, G. - La naissance de l'esprit laïque au déclin du moyen âge. Louvain-Paris 1956-58 (voll. 2).
DELLA VOLPE, G. - Critica del gusto. Feltrinelli 1964².
DE MARCHI, L. - Sesso e Civiltà. Laterza 1959.
Sociologia del sesso. Laterza 1963.
DE MARTINO, E. - Naturalismo e storicismo nell'etnologia. Laterza 1941.
Il mondo magico. Einaudi 1948; 1958².
Morte e pianto rituale nel mondo antico. Einaudi 1958.
Sud e Magia. Feltrinelli 1959.
La Terra del Rimorso. Il Saggiatore 1961.
Furore Simbolo Valore. Il Saggiatore 1962.
DE RACHEWILTZ, B. - Eros nero. Longanesi 1964.
DE SAUSSURE, F. - Cours de liguistique générale. Paris 1960⁵.
DETTERING, R. - Psychology as Metalanguage. *ETC.*, Spring 1953.
What Phonetic Writing Did to Meaning. *ETC.*, Winter 1955.
The Learning of Symbolic Behavior and its Importance to Education. *ETC.*, XIV (1956), 1, 23-37.
The Prospect for Semiotic Unity. *ETC.*, XXI (1964), 1, 39-71.
DEVOTO, A. - La tirannia psicologica. Sansoni 1960.
DINGLER, H. - Die Grundlagen der Geometrie. Ihre Bedeutung für Philosophie, Mathematik, Physik und Technik. Stuttgart 1933.
Storia filosofica della scienza. Longanesi 1949.
Il metodo della ricerca nelle scienze. Longanesi 1953.
DORFLES, G. - Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna. Lerici 1958.
Simbolo e metafora quali strumenti di comunicazione in estetica. Comunità 1958.
Il divenire delle arti. Einaudi 1959.
Pubblicità e comunicazione. *Criteri*, 9-10 (1959-60), 9-13.
Simbolo comunicazione consumo. Einaudi 1962.
DUFRENNE, M. - Phénoménologie de l'expérience esthétique. Paris 1953 (voll. 2).
DURKHEIM, É. - Le forme elementari della vita religiosa. Comunità 1963.
ELTON, W. (ed.) - Aesthetics and Language. Oxford 1954.
ELWIN, V. - I costumi sessuali dei Muria. Lerici 1963.
ENGLISH, H.B. & English, A.C. - A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms. New York 1958.
FANO, G. - Teosofia orientale e filosofia greca. La Nuova Italia 1949.
Saggio sulle origini del linguaggio. Einaudi 1962.
FLETCHER, S. - Preliminary Notes for a Semantics of Music. *Papers from the II American Congress on General Semantics.* Chicago 1943.
FOGARTY, D. - Roots for a new Rhetoric. New York 1959.
FRANK, J. - Law and the Modern Mind. New York 1930.
FRANKFORT, H. & H.A. & altri - La filosofia prima dei Greci. Einaudi 1963.
FREUD, S. - Totem e Tabu. Laterza 1953.
FROMM, E. - Psicanalisi della società contemporanea. Comunità 1960.
Psicanalisi e religione. Comunità 1961.
Il linguaggio dimenticato. Bompiani 1962.
Fuga dalla libertà. Comunità 1963.
GALLIOT, M. - Essai sur la langue de la réclaime contemporaine. Toulouse - Paris 1955.
GAREY, D. - Literature as Role-Playing. *ETC.*, XIV (1956), 1, 3-9.
GARRONI, E. - La crisi semantica delle arti. Officina Edizioni 1964.
GEYMONAT, L. - Studi per un nuovo razionalismo. Chiantore 1945.

Saggi di filosofia neorazionalistica. Einaudi 1963.
Filosofia e filosofia della scienza. Feltrinelli.
Il pensiero scientifico. Garzanti 1954.
GILL, L.E. - Psicologia della pubblicità. Firenze: Ed. Universitaria 1960.
GLICKSBERG, C.I. - General Semantics and Psychoanalysis. *ETC.*, I (1943), 1.
Psychoanalysis and General Semantics. *ETC.*, VIII, 3.
GOLDSTEIN, K. - Language and Language Disturbances: Aphasic Symptom Complexes and their Significance for Medicine and Theory of Language. New York 1948.
GORMAN, M. - General Semantics and Contemporary Thomism. The University of Nebraska Press 1962.
GRASSERIE, R. de la - Du verbe « être » considéré comme instrument d'abstraction et des ses diverses fonctions. Paris 1887.
Essai d'une sémantique intégrale. Paris 1909 (voll. 2).
HALBWACHS, M. - Psicologia delle classi sociali. Feltrinelli 1963.
HARRIS, Z.S. - Methods in Structural Linguistics. Chicago 1951.
HASTINGS, A. & Krippner, S. - Expectancy Set and « Poltergeist » Phenomena. *ETC.*, XVIII, 3, 349-60.
HAYAKAWA, S.I. - Language in action. New York 1941; II ed.: Language in thought and action. Chicago 1949; III ed.: Language and thought in action. New York 1964.
Poetry and Advertising. *ETC.*, III (1946), 2, 116-20.
General Semantics and Fear. *ibid.*, III (1946), 2, 136-39.
Additive and Non-Additive. *ibid.*, III, 62.
The Non-Aristotelian Revision of Morality. *ibid.*, III, 161.
The Fully Functioning Personality. *ibid.*, XIII, 3.
The Great Books Idolatry and Kindred Delusions. *ibid.*, XVII, 2.
Symbol, Status and Personality. New York 1963.
Communication: Interracial and International. *ETC.*, XX (1963), 4, 395-410.
(ed.) Language, Meaning, and Maturity. Selections from *ETC.*, 1943-1953. New York 1954.
(ed.) Our Language and Our World. New York 1959.
HEISENBERG, W. & altri - Discussione sulla fisica moderna. Boringhieri 1959.
HENLE, P. (ed.) - Language, Thought, and Culture. Ann Arbor 1958.
HENRY, J. - The Linguistic Expression of Emotion. *American Anthropologist*, XXXVIII (1936), 250.
HEYL, C.B. - Nuovi orientamenti di estetica e di critica d'arte. Longanesi 1948.
HJELMSLEV, L. - Prolegomena to a Theory of Language. Baltimore 1953.
Essais linguistiques. Copenhague 1959.
HOFFMANN, E. - Die Sprache und die archaische Logik. Tubinga 1925.
HOIJER, H. (ed.) - Language in Culture; Conference on the Interrelations of Language and other Aspects of Culture. Chicago 1954.
HOLMES, S. - Zen Buddhism and Transactional Psychology. *ETC.*, XIV (1957), 243-49.
HOLT, J. - Rationel Semantik (Pleremik). Kobenhavn 1946.
HUPPÉ, B.F. & KAMINSKI, J. - Logic and Language. New York 1956.
HUXLEY, A. - Words and their Meanings. Los Angeles 1940.
JASPERS, K. - Psicologia delle visioni del mondo. Astrolabio 1950.
JESPERSEN, O. - Language. Its Nature, Development, and Origin. Londo 1954[10].
JOHNSON, W. - Language and Speech Hygiene: An Application of General Semantics. Chicago 1939.
People in Quandaries: The Semantics of Personal Adjustment. New York 1946.
Your Most Enchanted Listener. New York 1956.
Effects of a Course in General Semantics. *ETC.*, XVIII (1961), 3, 315-46.
Some Practical Suggestions for Adults who Stutter. *ibid.*, XXI (1964), 2, 191-201.
KAINZ, F. - Psychologie der Sprache. Stuttgart 1941-56 (voll. 4)
Die « Sprache » der Tiere. Stuttgart 1961.
KANTOR, J.R. - Language as Behavior and as Symbolism. *Journal of Philosophy*, XXVI (1929), 150.
An Objective Psychology of Grammar. Bloomington, Ind. 1936.
Psychology and Logic. Bloomington 1945.
KATZ, D. - La psicologia della forma. Einaudi 1950.
KERÉNYI, K. - Miti e misteri. Einaudi 1950.
KEYES, K.S. - How to Develop your Thinking Ability. New York 1950.

KILPATRICK, F.P. (ed.) - Explorations in Transactional Psychology. New York 1961.
KLEIN, Sh. - Zen Buddhism and General Semantics. *ETC.*, XIV (1957), 88-97.
KLINEBERG, O. - Psychologie sociale. Paris 1957.
KOEHLER, W. - L'intelligenza nelle scimmie antropoidi. Firenze: Ed. Universitaria 1960.
KOENIG, G.K. - Il linguaggio dell'architettura: notazione di « linguaggio comune ». *Criteri*, 9-10 (1959-60), 13-19.
KORZYBSKI, A. - Manhood of Humanity: The Science and Art of Human Engineering. New York 1921.
Time-Binding: The General Theory. New York 1924.
Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics. Lancaster 1933; IV ed. Lakeville, Conn. 1958.
The Brotherhood of Doctrines. *ETC.*, I (1943), 1.
Release of Atomic Energy. *ibid.*, III (1946), 2, 143-44.
A Veteran's Re-Adjustment and Extensional Methods. *ibid.*, III (1946), 4, 254-64.
KRIEG, M. - Mauthners Kritik der Sprache, eine Revolution der Philosophie. München 1914.
KROEBER, A.L. (ed.) - Anthropology Today - An Encyclopedic Inventory. Chicago 1953.
KUBIE, L.S. - Body Symbolization and the Development of Language. *Psychoanalytical Quarterly*, III (1934), 430.
LACAN, J. (dir.) - De l'usage de la parole et des structures de langage dans la conduite et dans le champ de la psychanalyse. Paris 1956.
LADD, J. - The Structure of a Moral Code: A Philosophical Analysis of Ethical Discourse applied to the Ethics of the Navaho Indians. Cambridge, Mass. 1957.
LATIL, P. de - Il pensiero artificiale. Introduzione alla cibernetica. Feltrinelli 1962.
LEARY, T. - Interpersonal Diagnosis of Personality. A Functional Theory and Methodology for Personality Evaluation. New York 1957.
LEE, I.J. - Language Habits in Human Affairs. New York 1941.
Customs and Crises in Communication. New York 1954.
Evaluation: With and Without Words. *ETC.*, III, 193-203.
& Lee, L.L. - Handling Barriers in Communication. New York 1957.
LEE, L.L. - Some Semantic Goals for Aphasia Therapy. *ETC.*, XVIII (1961), 3, 261-74.
LEONTIEV, A.N. & Leontiev, A.A. - O dvojakom aspekte jazykovykh javlenii. *Filosofskie Nauki*, 1959, n. 2.
LÉVI-STRAUSS, C. - Les structures élémentaires de la parenté. Paris 1949.
Language and the Analysis of Social Laws. *American Anthropologist*, LIII (1951), 2.
Anthropologie structurale. Paris 1958.
Tristi torpici. Il Saggiatore 1960.
Il pensiero selvaggio. Il Saggiatore 1964.
Il totemismo oggi. Feltrinelli 1964.
LÉVY-BRUHL, L. - Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. Paris 1910.
La Mentalité Primitive. Paris 1922.
L'Ame Primitive. Paris 1927 (tr. ital. Einaudi 1948).
Le Surnaturel et la Nature dans la Mentalité Primitive. Paris 1931.
La Mythologie Primitive. Paris 1935.
L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs. Paris 1938.
Les Carnets. Paris 1949 (tr. ital. Einaudi 1952).
LEWIS, M.M. - Infant Speech. London 1936.
LINSKY (ed.) - Semantics and the Philosophy of Language. 1952.
LLORENTE, C. - La teorìa del lenguaje de Carlos Bühler. Madrid 1941.
LOBACEVSKIJ, N.I. - Nuovi principî della geometria. Einaudi 1955.
LOEWENBERG, R.D. - Speech Impulse and Language Frustration. *ETC.*, VIII, 2.
MALINOWSKI, B. - Myth in Primitive Psychology. 1926.
Sesso e repressione sessuale tra i selvaggi. Einaudi 1950.
Teoria scientifica della cultura e altri saggi. Feltrinelli 1962.
MANDLER & KESSEN - The Language of Psychology. New York 1962.
MARCUSE, H. - Eros e Civiltà. Einaudi 1964.
MAROT, K. - Langue et religion. *L'antiquité classique*, 5 (1936), 257.
MARTINET, A. - Éléments de linguistique générale. Paris 1961².
MASLOW, A.H. (ed.) - New Knowledge in Human Values. New York 1959.

MAUTHNER, F. - Beiträge zu einer Kritik der Sprache. 1901; III ed.: Leipzig 1929 (voll. 3).
Wörterbuch der Philosophie - Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Leipzig 1910-11.
MEAD, M. - Changing Food Habits. *ETC.*, I (1943), 1.
MEDICI, M. - Pubblicità quinto potere: osservazioni linguistiche. *Il Mulino*, 10-11 (1952), 479-94.
MERTON, R.K. & altri - Sociology Today - Problems and Prospects. New York 1959.
MESCHKOWSKI, H. - Mutamenti nel pensiero matematico. Boringhieri 1963.
MEYER, R.M. - Bedeutungssysteme. *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, XLIII (1910).
MICKEL, J. - Human Communication and General Semantics. New York 1958.
MILLER, G.A. - Language and Communication. New York 1951.
MISES, R. von - Manuale di critica scientifica e filosofica. Longanesi 1950.
MORENO, J.L. - Principî di sociometria, di psicoterapia di gruppo e sociodramma. Etas Compass 1964.
MORRIS, Ch. - Pragmatism and the Crisis of Democracy. Chicago 1934.
Paths of Life: Preface to a World Religion. New York 1942.
The Open Self. New York 1948.
Segni, linguaggio e comportamento, Longanesi 1949.
Lineamenti di una teoria dei segni. Paravia 1954.
The Concept of the Symbol. *Journal of Philosophy*, XXIV (1927) 253-62, 281-91.
Esthetics and the Theory of Signs. *Journal of Unified Science*, VIII (1939), 131-50.
Sings about Signs about Signs. *Philosophy and Phenomenological Research*, IX (1948), 115-33.
Comments on Mysticism and Its Language. *ETC.*, IX (1951) 1, 3-8.
MOWRER, O.H. - Learning Theory and Behavior. New York 1960.
Learning Theory and the Symbolic Processes. New York 1960.
MURRAY, E. & Perdue, J.E. - General Semantics in an Interdisciplinary Educational Program. *ETC.*, XIV (1956), 1, 38-46.
OGDEN, C.K. & Richards, I.A. - The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism. 1923; X ed.: London 1949.
OPIE, I. & Opie P. - The Lore and Language of Schoolchildren. Oxford 1959.
OSGOOD, Ch. & Suci, G. & Tannenbaum, P. - The Measurement of Meaning. Urbana, Ill. 1957.
OSGOOD, Ch. E. & Sebeok, Th. A. (ed.) - Psycholinguistics: A Survey of Theory and Research Problems. Baltimore 1954.
PACKARD, V. - I persuasori occulti. Einaudi 1958.
PAGLIARO, A. - Miti ed insegne. Palermo 1940.
Il segno vivente. ESI 1952.
Saggi di critica semantica. D'Anna 1953; II ed. 1961.
Nuovi saggi di critica semantica. D'Anna 1956.
La parola e l'immagine. ESI 1957.
Altri saggi di critica semantica. D'Anna '61.
PANOFSKY, E - Idea. La Nuova Italia '52.
Il significato nelle arti visive. Einaudi '62.
PAREYSON, L. - Estetica, teoria della formatività. Ed. di « Filosofia », Torino 1954.
PASQUINELLI, A. - Introduzione alla logica simbolica. Einaudi 1957.
PAUL, H. - Prinzipien der Sprachgeschichte. Halle 1920.
PAULI, W. - Fisica e conoscenza. Boringhieri 1964.
PENFIELD, W. & ROBERTS, L. - Speech and Brain Mechanisms. Princeton 1959.
PERELMAN, Ch. & OLBRECHTS - TYTECA, L. - Logique et rhétorique. *Revue philosophique*, Janvier-Mars 1950.
Traité de l'argumentation. Paris 1958 (volumi 2).

Pelliccerie Vivanti Bruno
MANTOVA
Corso Umberto I, 34 - Tel. 21 566

PETERS, H.N. - Toward a Behavioral Theory of Value. *ETC.*, XII, 3.
PETTER, G. - Lo sviluppo mentale nelle ricerche di Jean Piaget. Firenze: Ed. Universitaria 1960.
PIAGET, J. - Études sur la logique de l'enfant: I. Le langage et la pensée chez l'enfant; II. Le jugement et le raisonnement chez l'enfant. Neuchâtel 1923-24.
La rappresentazione del mondo nel fanciullo. Einaudi 1955.
PIERCE, J.R. - La teoria dell'Informazione. Mondadori 1963.
PIRELLA, A. - Cultura, linguaggio e comunicazione. *Criteri*, 8 (1958), 1-12.
Elementi sessuali nella comunicazione di massa. *Criteri*, 9-10 (1959-60), 32-41.
PRETI, G. - Linguaggio comune e linguaggi scientifici. Bocca 1953.
Praxis ed empirismo. Einaudi 1957.
PRONKO, N.H. - Language and Psycholinguistics. *Psychological Bulletin*, 43 (1946), 189-239
PROPP, V. Ja. - Le radici storiche dei racconti di fate. Einaudi 1949.
QUINE, W.V.O. - Manuale di logica. Feltrinelli 1960.
RAPOPORT, A. - Science and the Goals of Men: A Study in Semantic Orientation. New York 1950.
Operational Philosophy integrating Thought and Action. New York 1953.
Semantic Aspects of Language and Mathematics. *ETC.*, III (1946), 2, 106-15.
Extensionalization in Musical Perception. *Ibid.*, III (1946), 4, 289-95.
The Role of Symbols in Human Behavior. *Ibid.*, XII, 3.
Two Marxist Critiques of General Semantics. A Report and a Reply. *Ibid.*, XVIII (1961), 3, 289-314.
& HOROWITZ, A. - The Sapir-Whorf-Korzybski Hypothesis: A Report and a Reply. *ETC.*, XVII (1960), 346-63.
REICH, W. - Character Analysis. London 1958[5].
Mass Psychology of Fascism. New York 1946[3].
Teoria dell'orgasmo e altri scritti. Lerici 1961.
La rivoluzione sessuale. Feltrinelli 1963.
REICHENBACH, H. - L fondamenti filosofici della meccanica quantistica. Boringhieri 1954.
La nascita della filosofia scientifica. Il Mulino 1961.
RÉVÉSZ, G. - Origine et préhistoire du langage. Paris 1950.
RONCHI, V. - Il cannocchiale di Galileo e la scienza del Seicento. Einaudi 1958.
ROSSI-LANDI, F. - Charles Morris. Bocca 1953.
Significato, comunicazione e parlare comune. Marsilio Editori 1961.
ROUGIER, L. - La Métaphysique et le langage. Paris 1960.
RUESCH, J. - Therapeutic Communication. 1963.
& BATESON, G. - Communication: The Social Matrix of Psychiatry. New York 1951.
& KEES, W. - Nonverbal Communication. Notes on the Visual Perception of Human Relations. Berkeley & Los Angeles 1956.
RUSSEL, B. - Introduzione alla filosofia matematica. Longanesi 1947.
I princìpi della matematica. Longanesi '51.
Significato e verità. Longanesi 1963.
SAGARIN, E. - The Anatomy of Dirty Words. New York 1962.
SAPIR, E. - Language: An Introduction to the Study of Speech. New York 1921.
Language, Culture, and Personality. Berkeley & Los Angeles 1958.
SAPORTA, S. (ed.) - Psycholinguistics. N. York 1961.
SAINEANU, L. - Raporturile între gramatica si logica. Bucuresti 1891.
SCHAFF, A. - Wstep do Semantyki. Warszawa 1960 (tr. ingl.: Introduction to Semantics. Oxford 1962).
General Semantics: A Marxist View. *ETC.*, XVIII (1962), 401-18.
SCHOLZ, H. - Storia della logica. Silva '62.
SEMANTICA (scritti di P. Filiasi Carcano, E. W. Beth, A. Pap, M. Lins, G. Bergmann, Ch. Perelman & L. Olbrechts-Tyteca, F.H. Heinemann, E. Paci, R. Sabarini, E. Minkowski, J. Wyrsch, F. Barone). Bocca 1955.
SEMMELMEYER, M. - General Semantics and the New Education. *Education*, 83, 9 (may 1963).
SIERTSEMA, B. - A Study of Glossematics. The Hague 1955.
SMILLIE, D. - Language Development and Lineality. *ETC.*, XVII, 2.
SNELL, B. - La cultura greca e le origini del pensiero europeo. Einaudi 1963.
SOLLEY, Ch.M. & MURPHY, G. - Development of the Perceptual World. New York 1960.
SPITZER, L. - A Method of interpreting

Literature. Northampton, Mass. 1949.
STARK, W. - Sociologia della conoscenza. Comunità 1963.
STEINTHAL, H. - Der Ursprung der Sprache in Zusammenhange mit den letzten Fragen alles Wissens. Berlin 1851.
Grammatik, Logik, Psychologie, ihre Prinzipien und ihr Verhältnis zu einander. Berlin 1855.
STENZEL, J. - Ueber den Einfluss der griechischen Sprache auf die philosophische Begriffsbildung. *Neue Jahrbuch für die klassische Altert.* XLVII (1921), 152.
STERN, G. - Meaning and Change of Meaning. *Göteborg Högskolas Aarskrift.* XXXVIII (1932).
STEVENSON, Ch.L. - Etica e linguaggio. Longanesi 1962.
STRAUMANN, H. - Newspaper Headlines: A Study in Linguistic Method. London '35.
STRAWSON, P.F. - Introduzione alla teoria logica. Einaudi 1961.
SULLIVAN, H.S. - Teoria interpersonale della psichiatria. Feltrinelli 1961.
SZASZ, Th.S. - Pain and Pleasure. A Study of Bodily Feelings. London 1957.
SZENT-GYORGYI, A. - La natura della vita e la chimica della contrazione muscolare. Einaudi 1955.
TARSKI, A. - The Semantic Conception of Truth. *Philosophy and Phenomenological Research,* IV (1944), 341-76.
TERRACINI, B.A. - Semantica. « Enciclopedia Italiana », XXXI, 334 sgg.
Pagine e appunti di linguistica storica. Le Monnier 1957.
Lingua libera e libertà linguistica, Einaudi 1963.
THOMPSON, L. - Operational Anthropology. *ETC.,* VIII., 2
THOULESS, R.H. - Straight and Crooked Thinking. London 1958.
TING, Nai-Tung - Laotzu's Critique of Language. *ETC.,* XIX (1962), 1, 5-38.
TITONE, R. - La psicolinguistica oggi. *Cultura e scuola,* III (1964), 9, 161-67.
La psicolinguistica oggi. Zürich-Roma 1964.
TOULMIN, S. - The Place of Reason in Ethics. Cambridge 1950.
The Uses of Argument. Cambridge 1958.
UNGER, E. - Wirklichkeit, Mythos, Erkenntnis. 1930.
VAILATI, G. - Il metodo della filosofia. Laterza 1957.
VAN DER LEEUW, G. - La structure de la mentalité primitive. 1928.
Fenomenologia della religione. Boringhieri 1960.
L'uomo primitivo e la religione. Boringhieri 1961.
VEDALDI, A. - Apertura sociale dei linguaggi ermetici. *Filosofia e Sociologia,* Il Mulino 1954, 152-59.
VENÈ, G.F. - Letteratura e capitalismo in Italia dal '700 ad oggi. Sugar 1963.
VIAUD, G. - L'intelligenza. Feltrinelli 1963.
VUYSJE, D. - Significs, its Tendency, Methodology, and Applications. *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences.* 80 (1953), 3.
VYGOTSKI, L.S. - Thought and Language. New York 1962.
WALLON, H. - L'evoluzione psicologica del bambino. Einaudi 1951.
WEINBERG, H.L. - Levels of Knowing and Existence. New York 1959.
WEINBERG, J.R. - Introduzione al positivismo logico. Einaudi 1950.
WELBY, Lady V. - Sense, Meaning, and Interpretation. *Mind,* april 1896.
Grains of Sense. London 1897.
What is Meaning? London 1903.
Significs and Language. London 1911.
WERNER, H. & KAPLAN, B. - Symbol Formation. An Organismic-Developmental Approach to Language and the Expression of Thought. New York 1963.
WHORF, B.L. - Language, Thought, and Reality. New York 1956.
WIENER, N. - Introduzione alla cibernetica. Einaudi 1953.
WILSON, J. - Language and the pursuit of Truth. Cambridge 1958.
WILSON, R.A. - The Miraculous Birth of Language. New York 1948.
WITTGENSTEIN, L. - Philosophische Untersuchungen. Oxford 1953.
Tractatus logico-philosophicus. Bocca 1954.
WORRINGER, W. - Abstraktion und Einfühlung. München 1948.
YERKES, R.M. - Chimpanzees; A Laboratory Colony. New Haven 1943.
& LEARNED, B.W. - Chimpanzee Intelligence and its Vocal Expressions. Baltimore 1925.
& YERKES, A.W. - The Great Apes. New Haven 1945[3].
YINGER, J.M. - Sociologia della religione. Boringhieri 1961.
ZIPF, G.K. - The Psycho-Biology of Language. Boston 1935.

SCHEDE

di Francesco Bartoli
Gino Baratta
Mario Artioli
Umberto Artioli

"L'Arte del Medioevo" di Julius Von Schlosser (1) (Einaudi)

I primi lavori dello S. furono tutti di erudizione artistica, sul modello del Wickhoff e del Riegl: brevi ricerche numismatiche, cataloghi e soprattutto l'imponente serie di studi delle *Fonti letterarie per la Storia dell'Arte*, con riferimento particolare ai trattati tecnici medievali. In ciò egli seguiva una generale tendenza del tempo suo che aveva trasformato l'interessata indagine tecnica dei preraffaelliti in qualcosa di più autonomo dal punto di vista storico, nello studio cioè delle fonti letterarie, che permetteva di ricostruire — sia pure con difficili calcoli e col rischio della approssimazione — antichi monumenti scomparsi (2). "Il manuale delle fonti divenne molto presto, però, una storia della storiografia e della teoria dell'arte, la storia della letteratura artistica" (3). Con estrema modestia lo S. dà ragione del suo speciale modo di raccolta e dei suoi criteri esegetici, denunciando nel contempo i maggiori difetti della *Letteratura*, evidenti a lui non meno che agli altri: l'inevitabile incompletezza del lavoro bibliografico destinato ad essere superato da ogni lavoro critico successivo, ma sopra ogni altro l'intimo difetto della ambiguità, perchè da un lato ha voluto compilare una raccolta tecnica e dall'altro questa sottintende « qualcosa di fondamentalmente diverso », lo svolgimento della critica d'arte. Nessuna premessa teorica, nessuna speciale idea della poesia, nessun pregiudizio estetico, direi, suggeriscono la collocazione in scorcio premeditato delle testimonianze. Come s'è visto anche dal puro registro d'indice, la letteratura italiana occupa un posto di gran lunga sovrastante quello di altri Paesi europei: ciò dipende dal fatto che lo S. s'è imposto di non dare spazio eccessivo alle teorie secondarie per la centralità, a suo parere indiscutibile, che la riflessione italiana occupa dal Trecento al Barocco. L. Venturi, riferendosi a quest'opera, scrive che « vi si trovano sulla critica d'arte notizie e giudizi notevoli, ma frammentari, proprio perchè l'autore si interessa più ai dati storici che ai valori critici » (4). Ma il Venturi, io credo, non si è accorto che altro dal suo è l'obiettivo dello S.; che questi non una disamina a vantaggio del presente ha voluto compiere, ma uno studio del passato. Ambedue sono convinti crocianamente che la critica nel suo momento più alto è storia di artisti, se non che ciascuno di loro opera prevalentemente in una delle apparenti antinomie della critica. Se da un lato è la « tesi », per dirla con linguaggio frusto, che interessa allo studioso austriaco, d'altro lato gli sforzi e i pensieri del Venturi sono diretti a comprendere invece l'unica forma, l'opera dell'artista singolo. Ma se la conversione al crocianesimo (che coincise con una interna revisione e avvenne al culmine di una crisi) valse a togliere lo S. dagli studi di storia formalistica dell'arte secondo astratte tipologie di stile per arricchirlo di una consapevolezza di metodo, la sua mentalità associativa di storico continuò a dare saggio migliore di sé nei lavori di riflessione generale. Negato alla monografia, non registrò che insuccessi (che tali restano) di studi particolari su singole personalità (5). I suoi scolari sono obiettivi in tale riconoscimento ed accomunano all'elogio dello S., maestro di linguistica artistica, l'ammissione ed il rincrescimento che egli sia

rimasto sempre troppo lontano dall'arte viva del Novecento e che non abbia saputo guardare il passato con gli occhi del presente. E' evidente che dobbiamo ripiegare sul primo S., l'autore della grammatica dell'arte.

Egli ne formulò la proposta con queste parole: « La storia del linguaggio deve essere una storia continuata del linguaggio comune, il quale sebbene originariamente produzione individuale, s'è fatto e conservato come bene sociale, sia pure attraverso mutuazioni svariate; bene che non può aspirare ad un posto nella storia dello stile, se questa non vuol perdere il suo genuino carattere; bene non più artisticamente autonomo, ma divenuto documento linguistico nel senso più lato » (6).

L'arte del Medioevo comparve nel 1923, costitutiva di una sezione di storia popolare dell'arte affidata a differenti cultori. Purtroppo allora l'opera passò quasi inosservata nonostante che l'illustrazione dell'argomento fosse stata data con vera pertinenza e genialità d'interpretazione. Più che una storia dell'arte questo libro è un avviamento alla comprensione del linguaggio visivo medievale, anzi, più propriamente, una grammatica storica di esso nel suo itinerario di sviluppo e nelle sue province dialettali. Qualcuno ha creduto di giustificare l'insuccesso editoriale del 1923 opinando l'impopolarità della trattazione nella stessa obiettività storica dell'autore e nella esemplare ritrosìa a concedersi alle mode « espressionistiche »., sulle quali avrebbe dovuto far leva per ottenere il consenso del pubblico nel primo dopoguerra. Vera o no tale congettura, resta il fatto che solo più tardi il libro cominciò ad essere letto e apprezzato. Familiare è allo S. il procedimento di investire un fenomeno artistico da differenti punti di osservazione e di servirsi, nell'esegesi, di sottili ma anche contrari strumenti. Fallita, in un caso, l'approssimazione in termini di critica visuale, egli ricorre ad altri elementi per penetrare la sua materia; tanto che non s'accontenta mai della indicazione esterna e, dopo averla valutata — per un processo quasi sempre verificantesi in senso comparativo e analogico —, ritorna con spostamento assolutamente caratteristico all' originario punto d'avvio; un punto d'avvio diventato più chiaro e liberato dall'ambiguità, naturalmente. Quel che affascina il lettore è il non sentirsi mai termine passivo e semplice fruitore del discorso; sia perchè tale caratteristico andamento della ricerca, a larghi e circolari moti e a rettilinei ritorni, finisce per accrescergli la forza interpretativa e a dargli dei veri guadagni intellettuali, sia perchè l'esame non conduce in alcun momento a grave esaurimento la declarazione.

Singolare fra tanti mi pare un caso del IV capitolo. Decisamente convinto che non è possibile comprendere un fenomeno nuovo col considerarlo una somma di fattori diversi incrociatisi per ragioni che non siano interne, l'A. rifiuta di spiegare la nascita della « tipizzazione » medievale mediante la teoria degli influssi e ritorna a indagare al fondo della dissoluzione del linguaggio formale classico, cioè sulla nuova forma di spiritualità che è il nucleo motore di quella dissoluzione e della inarrestabile spinta in avanti: la concezione della trascendenza, « comune non solo al cristianesimo ma a tutta la tarda antichità ». Per impedire che i numerosissimi e a volte contrastanti aspetti vengano dissociati e per ottenere invece che ricompaiano quali espressioni, differenti sì, ma tutte fluenti da un comune denominatore, ricorre prima alla analogia del latino volgare e quindi al parallelo fenomeno del nuovo sistema armonico occidentale, la polifonia e il fraseggio. La musica diventa probante esemplificazione della rottura estetica col mondo antico, la *rima*, in particolare l'espressione innovatrice ed esecutrice del passaggio dalla musica d'arte, che aveva imposto l'asservimento del suono alla parola, alla musica strumentale col trionfo degli elementi puri del suono, assoluti, non corporei, « super e subindividuali ».

Il quadro tende ad essere estremamente vasto, ma è rigorosamente padroneggiato grazie ad una veritiera suddivisione del territorio europeo in regioni « caratteristiche » e al correttivo dei sistemi paralleli delle arti, legittimamente richiamati gli uni accanto agli altri, perchè « ogni divisione » tra le manifestazioni estetiche « è esterna ed empirica ». Lo S. sa che non è possibile avvicinarsi ai monumenti più alti di una civiltà se non ci si sforza prima di entrare nella mentalità degli

uomini che la vissero. A questo fine egli ricorre alla lettura degli scrittori neoplatonici del III sec., perchè essi evidenziano, fra pensiero pagano e cristiano, un nuovo mondo morale, per il quale ciò che noi intendiamo per reale diventa apparenza, favola, finzione ed infine simbolo della realtà trascendente, l'essenza della divinità. Plotino indica già i mezzi per i quali è possibile la comunicazione con la vera bellezza (7), la passionalità e il fantastico, che sono poi due aspetti perduranti dell'atteggiamento mentale del Medioevo. La apparenza sensibile perde i suoi netti contorni, non ispira più fiducia, e lentamente i suoi limiti vengono a confondersi con l'irreale.

Accanto alla questione del « realismo medievale » e a quella subordinata di « rappresentazione », l'altro grande tema schlosseriano riguarda l'individuazione dei centri d'irradiazione stilistica e dei dialetti romanzi dell'arte. Il nuovo linguaggio figurativo romanzo, parallelo al latino volgare, venne formandosi per un intimo processo di dissoluzione degli elementi classici, sui quali si sovrapposero, lentamente deformandoli, i segni della iconografia cristiana: processo analogico, di corrispondenti ed equivalenti. Come, per render conto della formazione delle lingue romanze nazionali e regionali, fu necessario formulare la teoria dei « sostrati », così lo S. presenta quali termini generatori di novità e insieme fattori delle distinzioni locali, i sostrati figurativi celtico-gallico e britannico con i loro famosi ornamenti a motivi di animali e intrecci. « E' innegabile però — scrive — che in essi si muove uno spirito nuovo, primitivo e raffinato nello stesso tempo e che introducono una vera rivoluzione nel campo dei fregi ornamentali, spezzando come una vegetazione selvaggia i riquadri e le regolari campiture dei fregi classici » (p. 44).

Un aspetto assolutamento proprio del linguaggio artistico del Medioevo è la tipizzazione, il procedimento cioè che permette di accostare fra loro, anzi di sovrapporli, due casi che presentino analogie. Ci sono esempi di parallelismi di forma e contenuto, ma « solitamente è la forma e il contenuto insieme che debbono presentare somiglianze ». Come la rima, anche la rispondenza ciclica sorse dal sostrato popolare, che con tutta verosimiglianza fu quello celtico.

Per concludere, vogliamo proporre all'attenzione del lettore le pagine schlosseriane dedicate al commento del *Livre de portraiture* dell'architetto gotico Villard de Honnecourt (1200), importante per aver esemplificato in modo assolutamente chiaro l'atteggiamento dell'artista verso la natura (8). Allo S. capitò raramente di penetrare le opere singole e di farle, per così dire, rivivere nella mediazione del suo discorso, negato, lo sappiamo, alla monografia e alla stilistica individuale. Eppure, per i fogli disegnati da Villard egli è riuscito ad entrare nel clima poetico del disegno e a fare storia dell'artista e non dell'arte. Si direbbe che ci sia voluta tutta l'energia polemica di una intelligenza che ha da combattere prevenzioni, nella certezza di avere scoperto in un'opera individuale la sottile chiave interpretativa del linguaggio comune.

FRANCESCO BARTOLI

---

1 - v. Otto Kurz, *Julius von Schlosser. Personalità metodo lavoro*, in « Critica d'arte », 1955, II, fasc. 11-12, ora rist. nell'ediz. it. dell'*Arte del Medioevo* dello S.

2 - ibid., p. XVIII.

3 - ibid., p. XV.
La *Letteratura artistica* uscì per la prima volta a Vienna nel '22. Nel « Proemio » l'A. informa che i saggi ivi riuniti « apparvero negli anni della guerra, nei volumi delle « Relazioni » della Accademia Viennese delle Scienze col titolo *Materiali per la conoscenza delle fonti della Storia dell'Arte* », ma che il loro inizio risale a più di un quarto di secolo prima e rappresentano il « riassunto » della immensa raccolta di documenti. L'opera, lasciata poi senza sostanziali rifacimenti, (l'A. infatti preferì ampliare alcuni temi in saggi staccati come *L'antica storiografia italiana dell'Arte* del 1929 e *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, trad. it. 1938), tratta in nove libri successivi questi argomenti: Medio Evo, Il primo Rinascimento, L'eredità di Leonardo, La storiografia dell'arte prima del Vasari, La teoria dell'arte nella prima metà del Cinquecento, Il Vasari, La letteratura artistica nel periodo del manierismo, la storiografia del barocco e del classicismo, La letteratura italiana locale, La teoria artistica dei secoli XVII e XVIII.

4 - L. Venturi, *Storia della Critica d'Arte*, Einaudi, 1964, p. 43.

5 - v. C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, ed. U, 1946.

6 - Ricito dal Kurz, op. cit., p. XXVII.

7 - Plotino, ENNEADI, III, 2°, 15 e I, 6°, 4: *Il bello è incorporeo*: « Bisogna nel veder (le bellezze incorporee) goderne ed esserne colpiti e stupiti molto più che dalle (corporee), in quanto ormai tocchiamo le bellezze vere. Tali affetti convien di fatti che nascano per ciò che sia bello: ammirazione e dolce stupore e brama e amore e piacevole concitazione: è possibile provar tali affetti e li provan le anime anche per bellezze invisibili, tutte, per così dire, ma specialmente le più propense ad amare, come del resto accade anche in chi vede le bellezze corporee »; *La vita terrena è ombra e apparenza*: « Come (le finzioni) sulle scene dei teatri, così (quaggiù) ci conviene contemplar anche stragi, morti, espugnazioni di città, rapine, come tutti cambiamenti e trasformazioni di scene, e declamazioni di lamenti e gemiti. Giacchè anche quaggiù, in ciascuna vicenda della vita, geme e si lamenta non l'anima dentro, ma l'ombra dell'uomo fuori; e tutto fa sulla scena della terra intiera, in cui s'agitan le ombre di molti, che fan molte scene. Questi son gli atti dell'uomo che sa vivere solo la vita inferiore ed esterna, e non si accorge che anche nel pianto serio è nulla più che un attore » (in *Il Pensiero Antico*, Storia della Filosofia greco-romana, a c. di R. Mondolfo, Milano, 1929, p. 474 e 476).
Per ulteriori informazioni v. anche M. L. Gengaro, *Critica d'Arte*, Brescia, 1948, cap. V.

8 - v. R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Mi, 1961.

Libreria Minerva

L'AMBIENTE IDEALE
PER L'AMATORE
DEL LIBRO

Mantova - portici Broletto, 45
telefono 22773

« L'Antirinascimento » di Eugenio Battisti (Feltrinelli)

Divulgato in lavori critici di lingua inglese (Haydn, Spencer) (2), in parte ancora poco noti in Italia, il concetto di *Counter-Renaissance* è ripreso dal B. e ulteriormente fatto comprensivo di una vasta serie di manifestazioni della cultura rinascimentale (quattrocinquecentesca, ma cinquecentesca soprattutto). Sulla necessità di storicizzare quanto più possibile formule come *classicismo, manierismo, barocco*, ecc., il B. insiste in più luoghi e ogni volta che lo stesso criterio classificatorio da lui adottato tende ad uscire dal ruolo ristretto di ipotesi di lavoro, esigendo certi fatti (o insiemi) di essere spiegati per ragioni interne e particolari. Riguardo all'alternativa più grave (manierismo o antirinascimento?), la scelta della via interpretativa è per ora condizionata dalle circostanze. E' questo il motivo per cui l'A., riallacciandosi a posizioni già note, accetta di restringere il campo di alcune misurazioni e di legittimare per via complementare ed opposta il criterio che intitola il suo libro. Infatti, scrive il B., « se si usa in senso rigoroso come definizione di stile quello di manierismo, pochi dei fatti letterari e figurativi esaminati dallo Haydn, vi rientrerebbero legittimamente; se lo si estende come categoria metastorica, secondo la proposta di Curtius, resterebbe scoperto e da ulteriormente definire il nucleo di fenomeni che giustificano l'ancor validissima periodizzazione e definizione stilistica del manierismo, in sede letteraria e artistica ». (p.44). Respinta la proposta curtiusiana, si effettua il tentativo di associare realtà culturali, divergenti negli svolgimenti stilistici e strutturali, secondo un criterio (abbastanza vago) di omogeneità sociologica. Gran parte della fenomenologia studiata viene sperimentalmente raccolta sotto il simbolo, puramente idiomatico, di *antirinascimento*, una convenzione quest'ultima facilmente risolvibile in quella di controclassicismo, nei propositi dell'A. Ci pare però che in tal

modo si esasperi al massimo una ambiguità della critica contemporanea per la quale « classicismo » e « rinascimento » hanno assunto tacitamente equivalenza indicativa, rischiando di rendere ancor più intricata una situazione già confusa coll'opporre dimensioni necessariamente diverse. Il concetto di antirinascimento sembra avere in molti casi espansione extrastilistica ed altre volte contrassegnare soltanto una speciale elaborazione formale. Da una parte infatti il termine classicismo obbliga l'innalzamento della categoria contrapposta ad un livello « alto », dall'altra anticlassicismo è ricondotto all'unità sociologica di base. Non a caso il B. sollecita l'intervento dello storico alla fine del suo lavoro, rendendosi perfettamente consapevole delle difficoltà che restano ancora da superare. Per la complementarità a cui s'è accennato l'A. è dovuto ricorrere ad una stringente delimitazione del classicismo, che gli deriva dallo Haydn, suffragandola di nuove testimonianze. Esattamente antirinascimentali risultano tipiche realizzazioni cinquecentesche, come, per limitarci ad alcuni esempi, l'architettura fiabesca della Wunderkammer, gli studioli, le grotte, i giardini e gli automi. La parte più nuova forse del libro (certo la più ricca di sorprese e suggestioni) si apre con l'esame verticale di tradizioni che risalgono spessissimo all'antichità classica e talvolta ad epoche anche più lontane, obbligando il B. ad una esplorazione di eccezionale ampiezza condotta col rigore dei metodi warburgiani e con la perizia di chi sa accostarsi alle discipline più diverse. Schemi geometrici elementari alla base di tante costruzioni rinascimentali, piante stellari, motivi decoratici a spirale, ecc., vengono solitamente studiati secondo una doppia visuale da tempo accertata dalla critica: razionalistico - archeologica (classicismo umanistico) e simbolico - tradizionale (di mediazione biblica). Quegli elementi risultano, però, meglio comprensibili, almeno in certe loro componenti, se si sa riconoscere la loro connessione iconologica con una tradizione rimasta per secoli sotterranea nella cultura europea, quella esoterico - popolare. L'aver visto, attraverso l'imagerie delle fiabe, lo stretto rapporto, per esempio, fra l'iter emotivo del « bosco sacro » di Bomarzo e i riti iniziatici arcaici, ha permesso al B. non solo di recuperare valori sommersi dalle culture elitarie, ma soprattutto di constatare che proprio nell'Italia del Cinquecento un'antichissima tradizione andò riacquistando consapevolezza di sé e riuscì a costituirsi, in un momento di crisi religiosa e politica, come alternativa alla cultura ufficiale, dando luogo ad urti, assimilazioni, scambi. Lo scontro fra mondo culto e mondo popolare, fra atteggiamento autoritario e mentalità anticlassica, si manifestò con particolare virulenza anche in altri ambiti tematici (per es. l'iconografia delle streghe), e, all'interno della stessa cultura delle corti, nell'artigianato, nell'emblematica, nell'arte profana e nel razionalismo architettonico. « Tutti fenomeni che danno alle varie civiltà in cui convergono la loro complessa fisionomia, e in modo peculiare, sono alla pari del classicismo, componenti del rinascimento e del barocco, anche se meno registrate dai contemporanei; magari attive in zone periferiche della cultura, o nelle cosiddette arti minori, pur tuttavia presenze storiche ineliminabili ».

FRANCESCO BARTOLI

---

1 - Eugenio Battisti, nato a Torino nel 1924, insegna attualmente storia dell'arte presso l'Università di Genova. Dirige il Notiziario di cultura contemporanea MARCATRE ed è redattore della ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL'ARTE. Opere: *Architetture romaniche in Viterbo*, in « Studi Medievali », XVIII, 1952, I, pp. 152-61; *La critica a Michelangelo prima del Vasari*, in « Rinascimento », 1954, fasc. I, pp. 117-32; *Le arti figurative nella cultura di Venezia e in quella di Firenze e Roma nel Cinquecento*, in « Commentari », VI, 4, 1955, pp. 241-53; *La critica a Michelangelo dopo il Vasari*, in « Rinascimento », 1956, I, pp. 135-57; *Note su alcuni biografi di Michelangelo*, in « Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi », Roma, 1956, pp. 335-336; *Ombre et Lumière et la peur de l'homme*, in « Problèmes », 74-75, pp. 27-30; *Arte non figurativa e letteratura*, in « Letteratura », VII, gennaio-aprile, 1959, pp. 29-40; *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, 1960; *Giotto*, Ginevra, 1960.

2 - Hiram Haydn, *The Counter-Renaissance*, New York, 1960, Th. Spencer, *Hamlet and the nature of Reality*, in « ELH », V, n. 4, 1938.

"Vita del Petrarca" di E. H. Wilkins (Feltrinelli)

L'opera pubblicata nel 1961 presso l'Università di Chicago (e tradotta con la sollecitudine che caratterizza il lavoro culturale di aggiornamento e di ricupero che si rileva in Italia da quattro o cinque anni ad oggi), si presenta opportunamente nel contesto delle nuove esigenze storico - critiche e delle più recenti proposte estetiche. La *Vita* ci presenta un uomo di studio e di passione più che un poeta; o, se si vuole, presenta un poeta spogliato di crismi, di fuorvianti incantamenti, che solo si spiega attraverso l'uomo immerso nel proprio clima sociale e culturale in cui trova l'integrale fisionomia (cfr. W. Binni - *Poesia, critica e storia letteraria* - Bari, 1963 - pag. 69;84).

Quando si escludono i crismi si vuol dire che né perseguimenti di gloria, né contemplazioni erotiche, aureolate meditazioni falsano il poeta di testa e di retorica quale fu il Petrarca. E' un tessuto fittissimo di amicizie, di colloqui, di cordiali rapporti con gli uomini del tempo (e non solo i più famosi, ma anche, si direbbe, soprattutto, — i minimi —, i soli capaci di incontrarsi con il Petrarca quotidiano) che ci permettono di seguire, attraverso gli anni, i mesi, a volte attraverso le ore cruciali, i convincimenti, le reazioni, gli affetti e i malumori del poeta aretino. In questo senso veniamo a contatto con un uomo. I rapporti del poeta con Cola di Rienzo, la fluidità psicologica in cui si immergono i legami tra il Petrarca ed il Papato Avignonese, la cronistoria del formarsi del *Canzoniere* e delle altre opere sembrano costituire i filoni essenziali della biografia dello Wilkins. Un aspetto stupisce, cioè scrolla dalle romantiche deformazioni: Laura quasi non compare, quantunque l'autore non affermi metodologicamente quanto il Croce ebbe a scrivere a proposito di Beatrice (cfr. *La poesia di Dante* - Bari, 1943, pag. 29). I rapporti del poeta, o meglio, dell'uomo con la donna sono quasi inesistenti: questo tuttavia implica che vengono illuminati per quanto è possibile. Perciò, anche in questa direzione, l'opera prepara il terreno più adatto all'indagine del *polisenso*. In tal modo la *Vita* fornisce il pretesto per fare il punto su una situazione, attorno a un luogo critico dell'estetica e della metodologia letteraria contemporanea. Quando il Binni insiste sulla necessità di ricostruire la biografia storico - critica di un poeta per fondare storicamente i parametri della fruizione estetica, quando il Salinari si intrattiene nel delineare puntualmente la speciale posizione affettiva del Pascoli con le sorelle, crediamo che entrambi i critici sottolineino l'imprescindibilità della ricostruzione biografica: è necessario partire dall'opera per uscirne nella ricognizione del suo contesto, per ritornare finalmente all'opera, in modo che l'acquisizione storica arricchisca l'analisi stilistica. In una metodologia letteraria di questo tipo la biografia non è più concepita come ricerca non pertinente anche il giudizio estetico, e neppure come mortificante accumulo di dati cronachistici, ma è intesa come strumento capace di descrivere l'ambito dell'operare artistico, offre cioè la possibilità di « vedere se il poeta si trova nella condizione più necessaria per compiere questa o quella determinata opera » (cfr. M. Luzi - *L'inferno e il limbo* - Milano, 1964 - pag. 11). Sapere in quale anno il Petrarca ha letto Agostino o Quintiliano, conoscere con esattezza la storia dei suoi giorni significa costruire filologicamente la storia di un'opera. La poetica che è un farsi con la poesia, è anche un farsi con la vita culturale, che non ha nulla di metafisico, ma si risolve essenzialmente in un succedersi di giorni, nei quali vanno calati incontri e scoperte, studio ed esercizio di lettura delle opere altrui e delle proprie.

GINO BARATTA

dal 1923 *Russo* *veste Mantova elegante*

TESSUTI NOVITÀ

MANTOVA

Corso Umberto I n. 9 - Tel. 21604

"La cultura greca e le origini del pensiero europeo,, di B. Snell (Einaudi)

« Il pensiero nelle sue forme logiche comuni a noi Europei è sorto presso i Greci, e anzi da quel tempo viene considerato come l'unica forma possibile di pensiero. Senza dubbio, esso ha per noi Europei un valore determinante, e, quando lo usiamo nelle speculazioni filosofiche e scientifiche, esso si libera da ogni relatività storica e tende verso valori incondizionati e duraturi, in una parola verso la Verità; anzi non soltanto tende ad essa, ma raggiunge anche il Duraturo, l'Incondizionato e il Vero ». Ecco quanto B. Snell scrisse nell'introduzione della sua opera: ciò sembrerebbe bastare ad indicare la matrice hegeliana che lo accomuna ad E.R. Curtius e a E. Auerbach. (Si pensi, per es., alla concezione figurale di quest'ultimo a base della interpretazione del mondo dantesco, o a certe pagine sulla circolazione del pensiero dalla cultura occidentale a quella orientale in E.R. Curtius). In comune con i due studiosi, Snell presenta un massiccio possesso filosofico del mondo orientale e greco.

Se si fondono i due aspetti, cioè l'impronta hegeliana, così affascinante nella sua misticità, e la sicurezza filologica, si avrà il tono generale dell'opera. Non basta tuttavia situare l'autore nella migliore tradizione della Geistesgeschichte, in quanto una tale localizzazione limiterebbe unidirezionalmente il valore dell'opera. Si potrebbe, al contrario, rilevare nell'autore un movimento pendolare dalla interpretazione idealistica dello Spirito alla verificazione storicistica dei fatti storico - culturali.

A buon diritto, quindi, l'autore insiste nell'affermare che non intende parlare di « uno spirito vagante fuori della storia », cautelato da tale pericoloso schema dall'aiuto fornitogli dalla filologia, che opera nella descrizione del *divenire storico* del pensiero.

Ecco, comunque, uno schema dell'opera: dalla visione particolaristica, frammentaria ed oggettuale di Omero alla scoperta dell'antinomia del reale in Esiodo; dalla indiscriminata unità di anima e corpo, alla profondità interiore che scaturisce dalla « lirica » di Eraclito che indica l'illimitatezza del mondo spirituale rispetto a quello fisico. In tal senso Esiodo « è il primo a porsi il problema del significato di ciò che ha significato e del valore di ciò che ha valore ». Lo Snell nella descrizione del divenire storico della cultura greca passa alla proposta della individualità attraverso la lirica che scopre l'immediatezza e il presente. « La contradditorietà del sentimento si manifesta nei lirici non solo come un avvicendarsi nel tempo, come un alternarsi di quiete e tempesta, ma come dissidio nel momento presente ».

La lirica perciò svolge un ruolo demistificante ed emancipa dal mito. (Tutta l'opera di Snell non è altro, in fondo, che la storia di tale emancipazione). Il potere e la funzione del poeta si approfondiscono sempre più, così da permettere a Pindaro di affermare che l'azione ha bisogno del poeta « saggio » che ponga in rilievo il senso dei valori terreni. Così se nel mondo epico omerico si incontra la suddivisione del mondo in due strati, dei quali l'uno conferisce senso all'altro, proprio attraverso l'approfondimento interiore della lirica si arriva al dramma in cui il mito si trasforma in azione scenica. La realtà che il dramma ricerca è nel mondo dello spirito. In tal senso i valori diventano problematici in Euripide.

« L'opera porta alla storia; la poesia teogonica e cosmogonica sfocia nella filosofia naturale ionica che ricerca l'Arché, la ragione e il principio delle cose; dalla poesia lirica si sviluppano i problemi riguardanti lo spirito e il significato delle cose ». Il passaggio dalla concezione mitica al pensiero logico è studiato attraverso la similitudine, il paragone, la metafora e l'analogia: l'autore vede infatti in tali fenomeni « un valore originario e un carattere di necessità ».

Il cap. XI rappresenta perciò un punto chiave di tutta l'opera, soprattutto per l'evidente accettazione, da parte dello Snell, di teorie sociologiche, antropologiche e psicologiche ben precise. L'accettazione rappresenta un punto di rottura con quanto generalmente s'intende con

Storia dello Spirito. La distinzione tra pensiero logico che esige attività, e pensiero mitico che è recettività, permette ancora di inserire il volume nella attualissima problematica agitata da Lévi-Strauss. Un documento ulteriore demistificante ogni metafisica idealistica è offerto dall'autore nella storia della formazione dei concetti scientifici nella lingua greca. Lo Snell fonda tutto il suo discorso sulla presenza dell'articolo determinato, che « dà una determinazione all'immateriale, lo pone come oggetto universale, e presenta infine questo universale come oggetto singolo e determinato, su cui è possibile formulare giudizio ». Anche in ciò l'autore corregge, o, meglio, rifiuta la Storia dello Spirito con una filologia concreta, con un sano eccesso di grammatico, che dagli ortodossi storici dello spirito sarebbe ritenuto fuorviante. Il cap. più appassionante è rappresentato — ci sembra — dal XV: « Il giocoso in Callimaco ». Ci si ricorda a questo proposito di alcune parole di E.R. Curtius: « E' attraverso la corrente e la forza di una poesia nuova che può venir riscoperto un poeta e solo in seconda linea attraverso una critica nutrita, a sua volta, dall'esperienza della nuova poesia »(*Letteratura Europea* - Bologna, 1963, pag. 28). Siamo cioè convinti che il « Giocoso in Callimaco » sia fra i capitoli dell'opera il più attuale, proprio perchè una poesia, capace di riscoprire un poeta come Callimaco ed un'età come la sua, è ancora nostra. George, Rilke e Benn, per la Germania, bastano a giustificare il terreno di una critica filologica atta ad intendere « per contagio » la teoria della poesia-frammento, della poesia che in se stessa trova la propria misura.

Perciò si è accusata l'insufficienza della Geistesgeschichte in cui inserire l'opera di B. Snell, e si è proposto invece un movimento pendolare in cui è problematizzata la scelta dell'autore.

GINO BARATTA

"I Fiori del Male" di Baudelaire (Feltrinelli)

[Traduzione di Luigi De Nardis con testo a fronte e con saggio introduttivo di Erich Auerbach]

Che ogni traduzione dei « Fleurs du mal » baudeleriani costituisca di per sè un avvenimento letterario di primo piano, è cosa notoria. E ciò sia per la risonanza dell'opera, sia per le difficoltà intrinseche a un lavoro di questo tipo, dal momento che, se ogni opera di traduzione ha come sottinteso il problema della specificità del linguaggio e in definitiva della resa poetica, nel caso di Baudelaire tale problema è ingigantito a dismisura dalla tradizionale osticità del poeta francese a lasciarsi « cogliere ».

Questa è la ragione non ultima del moltiplicarsi delle traduzioni italiane intorno a Baudelaire, chè se a tutti son note le difficoltà dell'impresa, è proprio il desiderio di battere strade dove altri si sono cimentati con scarso successo che spinge gli studiosi a intensificare gli sforzi e ad affinare le armi letterarie.

Tenuto conto di queste premesse, dobbiamo essere grati all'editore Feltrinelli per la pubblicazione di questi « Fiori del male » tradotti da quella nota figura di

Cabalmoretti
decorazioni
NUOVA SEDE :
VIALE DELLA REPUBBLICA 2
TELEFONO 23407

critico e filologo che è Luigi De Nardis, cui tra l'altro andiamo debitori d'una pregevole traduzione dell'opera mallarméiana.

E ciò non soltanto per una ragione di carattere, per così dire, pratico e divulgativo — il prezzo del libro, eccezionalmente modesto, lo rende alla portata di tutti — ma anche e soprattutto per motivi di carattere letterario: se infatti la traduzione di De Nardis ha tutti i crismi per essere considerata un punto fermo nel quadro delle traduzioni baudeleriane, altrettanta importanza essa riveste dal punto di vista metodologico. « Un'opera di traduzione, scrive De Nardis nella prefazione all'opera, è prima di tutto una manifestazione di fedeltà da parte del traduttore alla propria lingua, alla propria modernità, alla tradizione poetica su cui si è educato e in cui vive; la fedeltà agli originali, nel clima di violazione ed offesa che il tradurre comporta necessariamente, è di altra natura, è di natura critica... ».

Per questa via il De Nardis respinge il concetto di fedeltà inteso in senso meramente esteriore, come può essere la riproduzione della versificazione degli originali e la ricerca della loro stessa struttura metrica. Il concetto di fedeltà assume un significato ben più intimo; se si può parlare di obbedienza, è obbedienza a una legge interna, quale è in Baudelaire quella dell'aspirazione ad « una regola, ad una misura espressiva, sia nel linguaggio poetico, sia nel numerus ».

Ed è proprio nelle preoccupazioni relative alla scelta del metro e del linguaggio atto ad esprimere lo spirito baudeleriano, che il moderno concetto di traduzione propugnato dal De Nardis mostra l'insopprimibilità del momento critico.

Vediamo di portare un esempio di questa sussunzione, diremmo propedeuticità, del momento critico rispetto a quello più eminentemente poetico, sì che i due momenti possano ben considerarsi come tempi diversi di quello stesso organismo che è la traduzione. Se sottofondo della poesia baudeleriana è il dolore, e tale dolore non si risolve solamente in un movimento di purificazione, di ascesa verso l'alto, ma penetrando alla radice delle cose, sovente le intorbida donando loro un aspetto di « fiori - malsani », è evidente che il porsi in questa dimensione critica fa rigettare come inautentica la scelta d'una versificazione classica, per esempio di stampo carducciano, così aulica e sicura e di conseguenza inadatta ad esprimere le sfumature, le ambiguità, le « imperfezioni » della poesia baudeleriana.

E' questo il motivo del volgersi denardisiano verso la misura leopardiana, circolante nelle più riposte pieghe di questa traduzione e capace di abbinare i caratteri dell' efficacia e della suggestività Mezzo linguistico migliore non poteva esservi per la resa d'un poeta come Baudelaire tanto pertinacemente « cercato » quanto sistematicamente « alterato ». E non possiamo non esserne grati a De Nardis che con la sua decennale fatica ci ha dato un esempio di chiarezza metodologica e di efficacia poetica.

UMBERTO ARTIOLI

" Poesie per chi non legge poesia ,, di H. M. Henzensberger (Feltrinelli)

E' del 1957 la pubblicazione in Germania di Verteidigung der Wölfe (difesa dei lupi) e in quell'anno, supponiamo, la critica tedesca si sentì liberata da un incubo: l' enorme presente di Bertolt Brecht.

Il processo evolutivo della cultura era, evidentemente, ricominciato ed H. M. Henzensberger fu proposto come l'unico erede valido del poeta di Madre Coraggio alla attenzione dei lettori. La traduzione di Fortini e della Leiser, il binomio brechtiano di Einaudi, ci dà, in un certo modo, conferma della accezione di Henzensberger nella prospettiva critica che si diceva, anche da noi.

Evidentemente i crtici tedeschi avevano fretta di superare *l'impasse* e Feltrinelli di pubblicare un libro di poesie, finalmente di successo (si pensi ai titolo!) se si è potuto, forse troppo facil-

mente, assumere la chiave brechtiana per penetrare in queste composizioni.

Nel 1963 H. M. Henzensberger ha pubblicato nel Verri (1) un lungo saggio nel quale tenta un discorso « totale » sulla poesia moderna da Baudelaire a Eluard e nel quale ad un certo punto si legge: « Quando il marxismo volgare parla di sovrastrutture, pensando al condizionamento economico, viene smentito dalla poesia stessa. Questa procede indubbiamente passo passo con i modi di produzione industriale prevalenti: ma come si cammina accanto ad un nemico. La poesia non è una merce: questa asserzione non è idealistica. La poesia moderna ha sempre cercato di sottrarsi alla legge del mercato. La poesia moderna è, *sic et simpliciter*, antimerce. Questo è sempre stato il significato sociale di tutte le teorie della *poesie pure*. Per questo esse difendono la poesia come tale contro ogni frettoloso *engagement* che la vorrebbe far oggetto di mercanteggio ideologico. Del resto, il contrasto tra torre d'avorio e agitprop non è di alcuna utilità alla poesia. E' un dibattito assurdo, simile al vuoto rincorrersi di due topi bianchi in gabbia che si danno la caccia sulla ruota. Antimerce, contrapposta « puramente » alla manipolazione, sono anche i *prodotti poetici finiti*, più che mai *engagee*, di Majakovskij. Allo stesso diritto si può affermare che le opere di Arp o di Eluard, sono già *poesie engagee* proprio perchè sono, semplicemente, poesia: non accettazione, ma denuncia dall'esserci di fatto ». E' chiaro, mi pare, che l'assunzione della poesia come antimerce definisce già l'area di poetica in cui si muove Henzensberger, ma non è altrettanto chiara la ragione per cui in virtù di questa poetica, ancora sufficientemente generica, egli identifichi Majakosvkij, Arp ed Eluard con l'etichetta di poeti autentici. Il rapporto tra *poesie pure* e *poesie engagee* è indubbiamente più ampio e complesso di quanto, frettolosamente, Henzensberger voglia farci credere.

Tra Saint-John Perse e Majakovskij c'è un tale baratro che nessuna poetica dell'antimerce può avvicinare, così tra Eluard e Benn ed altri molti. Proprio in questo tentativo di riassunzione totale Henzensberger si separa da Brecht. Molto più consapevolmente Brecht oppone alle generalizzazioni i « distinguo », si colloca in una zona di poesia « militante » alla quale pare che Henzensberger, a priori, rinunci, ma vedremo che non è così.

Certamente però, la lettura di Brecht, l'importanza della lettura di Brecht è tangibilmente presente nella poesia di Henzensberger, ma spogliata della sua « vis » principale: l'ideologia. Nel mondo contemporaneo, ancora così frantumato e diviso, le affermazioni di Henzensberger possono anche sembrare qualunquiste, prive come sono di un *background* ideologico sicuro, vuote come sono, in tanta sfogata violenza, di prospettive e di obiettivi se non genericamente riconoscibili nella lotta « ai potenti » (ma quali? E se tutti si corre il rischio dello scivolone di sapore anarchico), a una borghesia minuta della quale si nutre la Germania di oggi. La sua lunga rabbia, priva di punti di applicazione in divenire, si colora fortemente di velleitarismo.

Ma un discorso fortemente applicato alla poetica e da questa limitato, rischierebbe di portarci fuori strada, di non farci riconoscere l'importanza, in un clima così difficile per la poesia, oggi, di Henzensberger, così fortemente consapevole della « violenza segreta » del nostro tempo, così *engagee*, non nella parziale e pregiudicata accezione da lui stesso offertaci, ma nella sua ancora tutta viva potenzialità. La storia, la realtà da modificare, il mondo da costruire e non da subire, le speranze che qualcosa possa cambiare lo accomunano a tutta una schiera di poeti che « in parte più o meno altrove » giustificano la presenza della poesia nel mondo contemporaneo, non la vanificano e la rendono inoffensiva.

Ma leggiamo il libro:

Siano lodati i banditi. Alla violenza
voi li invitate, vi buttate sopra
il pigro letto
dell'obbedienza. Tra i guaiti ancora
mentite. Sbranati
volete essere. Voi
non lo mutate il mondo.

Nell'elogio della violenza, di un sarcasmo che Brecht conobbe bene, è reperibile uno degli obiettivi di Henzensberger, così raramente precisi. E poi:

La differenza tra assassini e vittime
è graduale:
chi è innocente, se vuole impedire
l'assassinio, assassini.
La saggezza, costrutta una capanna
a riparo dal vento, nascosto
dietro le spalle il colpevole
è come lui colpevole.

Dove pare annunciarsi una metodologia della violenza, apertamente coraggiosa, nella sua drammaticità.

Ma ci sono in Henzensberger momenti meno tesi, meno sfogati, di una più matura riflessione (egli ha solamente poco più di trent'anni), dove anche l'andamento del verso si placa, ammorbida le sue punte acuminate, uno di questi è quella bellissima composizione « Nel libro di lettura per le classi superiori »:

Non leggere odi, figlio mio, leggi gli orari.
Sono più esatti. Svolgi le carte di
[navigazione
prima che sia tardi. Vigila, non cantare.
Viene il giorno che torneranno a
[inchiodar liste
sulla porta e a chi dice di no dipinger
[sul petto
qualcosa di uncinato. Impara ad andare
senza essere conosciuto, impara più di
[me:
a cambiar quartiere, passaporto, faccia.
Fai pratica di tradimento al minuto,
di sporca quotidiana salvezza. Le
[encicliche
sono utili per accendere il fuoco
e i manifesti per incartare burro e sale
a chi è senza difesa. Rabbia e pazienza
[ci vogliono
per soffiare nei polmoni del potere
la fine polvere mortale, macinata
da chi ha molto imparato,
da chi è esatto, da te.

E' molto per una stagione poetica come la nostra così spersa e delusa, pur nelle sue dinamitarde proposte, è molto, dicevo, incontrare H. M. Henzensberger così onesto e forse, anche così patetico.

« Rabbia e pazienza ci vogliono » per riprendere un cammino che, in Italia, la poesia pare abbia smarrito o che insegue per modi e strade lontani dalla chiarezza e dai lettori: rabbia, pazienza e « poeti ».

MARIO ARTIOLI

1 - H.M.H. « Il linguaggio mondiale della poesia moderna, in « Il Verri », ottobre '63, n. 10, p. 34.

NUOVA COMMISSIONARIA

LANCIA

Ditta F.lli VILLANI

MANTOVA

Viale Risorgimento n. 1 - Tel. 29470
Piazza 80° Fanteria - Tel. 28269

Speciali condizioni di pagamento

PER I VOSTRI ACQUISTI INTERPELLATECI

Vetture

FULVIA	*Freni a disco* *Trazione anteriore*
FLAVIA *Freni a disco* *Trazione ant.*	*Coupé Pinin Farina* *Convertibile Vignale* *Sport Zagato*
FLAMINIA	
FLAMINIA Spyder *FLAMINIA Gran Turismo* *FLAMINIA Coupè*	*Freni a disco*

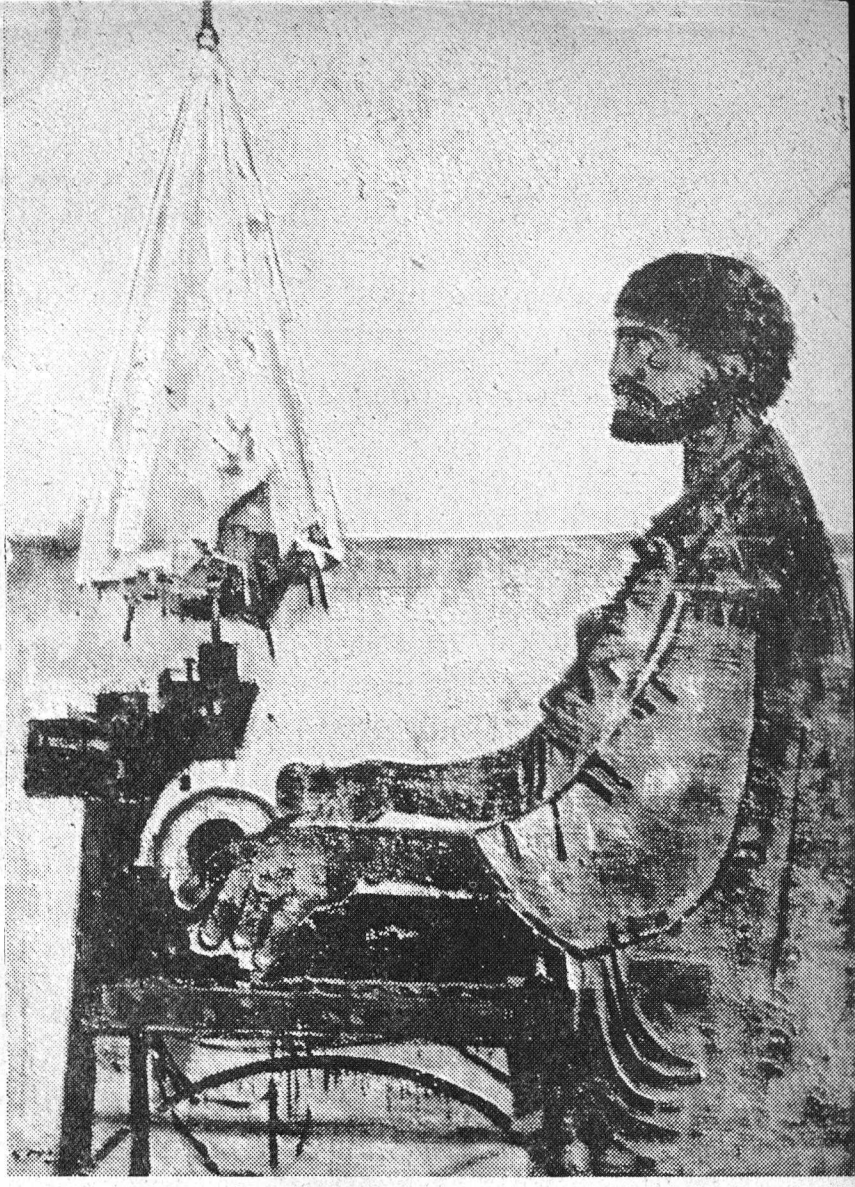
Autocarri

FLAVIA super jolly

Furgone	Q.li	15
Camioncino	»	15
Esagamma	»	72
Esadelta	»	50
Esadelta	»	74

Officina - Lavaggio - Posteggio - Posto per 200 macchine

XVII PREMIO SUZZARA



Federico Righi
L'ARROTINO

Bruno Canova **COMPOSIZIONE**



CASSA di RISPARMIO di VERONA VICENZA BELLUNO

Fondata nel 1825

Istituto Interprovinciale con Direzione Generale e Sede Centrale in Verona

Direzione Compartimentale dell' Istituto di Credito Fondiario delle Venezie e dell' Istituto Federale delle Casse di Risparmio delle Venezie per l'esercizio del credito fondiario e del credito agrario

SEDI PROVINCIALI

VERONA - VICENZA - BELLUNO - MANTOVA

Ricevitorie Provinciali di Verona, Vicenza, Belluno, Mantova

230 Esattorie Comunali nelle quattro Provincie

1300 Tesorerie di Comuni, Enti e Consorzi

DEPOSITI: 145 MILIARDI

PATRIMONIO: 6 MILIARDI

DIPENDENZE N. 117

SEDE DI MANTOVA

CORSO VITTORIO EMANUELE, 26

Telefoni; 24.2.61 - 24.2.62 - 25.6.73

Dipendenze in Provincia di Mantova

OSTIGLIA	telefono	9
POGGIO RUSCO	telefono	11.02
QUISTELLO	telefono	12.03

Uffici di Esattoria, Tesoreria e Ricevitoria

MANTOVA - Via Arrivabene n. 28-bis - telefoni: 27.4.00 - 21.7.61 - 24.4.93

OSTIGLIA - telefono 9

TUTTE LE OPERAZIONI ED I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO E FONDIARIO

SERVIZIO ESTERO IN QUALITÀ DI "BANCA AGENTE,,

CASSETTE DI SICUREZZA

LIBRERIA CANCELLERIA

LA RUSSA

Depositario esclusivo Casa Editrice
Dott. Antonino Giuffrè - Milano

MANTOVA
Via Bellalancia n. 7
Tel. 21.255

Ricordate presso lo

"Stivalverde,,

VIA ROMA N. 22 - TEL. 22.702
MANTOVA

Le calzature delle migliori marche
A PREZZI DI ASSOLUTA CONCORRENZA



Numero unico in attesa di registrazione per una periodicità trimestrale
Stampa: Ind. grafica " L' Artistica ,, di C. Gobbi - Mantova - Viale Fiume, 6