IL PORTICO

RIVISTA DI CULTURA | MANTOVA | DICEMBRE 1965 | 350 LIRE
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE IV GRUPPO

6

Roberto Pedersoli

Giorgio Lukács | **TEATRO E AMBIENTE**

Gino Baratta | **ROCCO SCOTELLARO**

Sandro Badiali e Carlo Prandi
Ernesto De Martino

PROPOSTE DI POESIA TECNOLOGICA
Lamberto Pignotti | *Eugenio Miccini* | *Luciano Ori*
Lucia Marcucci | *G. B. Nazzaro* | *Guido Costantini*
Antonio Russo

Pietro Bonfiglioli
NOVE DISEGNI DI CUNIBERTI

Mario Baroni | **MUSICA A VENEZIA**

Fernando Trebbi
Visconti, Buñuel, Godard, Rogosin

Renzo Margonari | *Tre mostre di pittura*
Interventi di SOLMI, VENTUROLI, LAMBERTINI, CONTINI

Licinio Manenti

Laboratorio
Riparazioni Radio TV

VENDITA TELEVISORI
E APPARECCHI RADIO

"Radio Marelli"
"Radio Allocchio Bacchini"

SUZZARA (Mantova)
telefono 51.480

Fanny

MANTOVA

Piazza 80° Fanteria, 19
Tel. 22.585

Visitate la
mostra permanente del mobile

della Ditta

Fratelli Marastoni

SUZZARA

VIALE VIRGILIO - TEL. 51.605

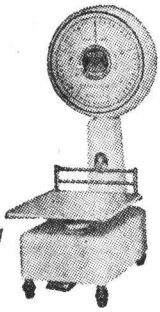
LAVORAZIONE PROPRIA DI
MOBILI DI LUSSO E NORMALI
CAMERE DA LETTO
SALOTTI - TINELLI
CUCINE AMERICANE E SVEDESI
POLTRONE - DIVANI

CONSEGNA A DOMICILIO OVUNQUE

MASSIMA GARANZIA

Interpellateci !

Guido Modena



ELETTRODOMESTICI

Bilance - Frullini
Tostini - Affettatrici
Tutto per la casa

Mantova
CORSO UMBERTO I N. 63
Telefoni 23.786 - 26 593

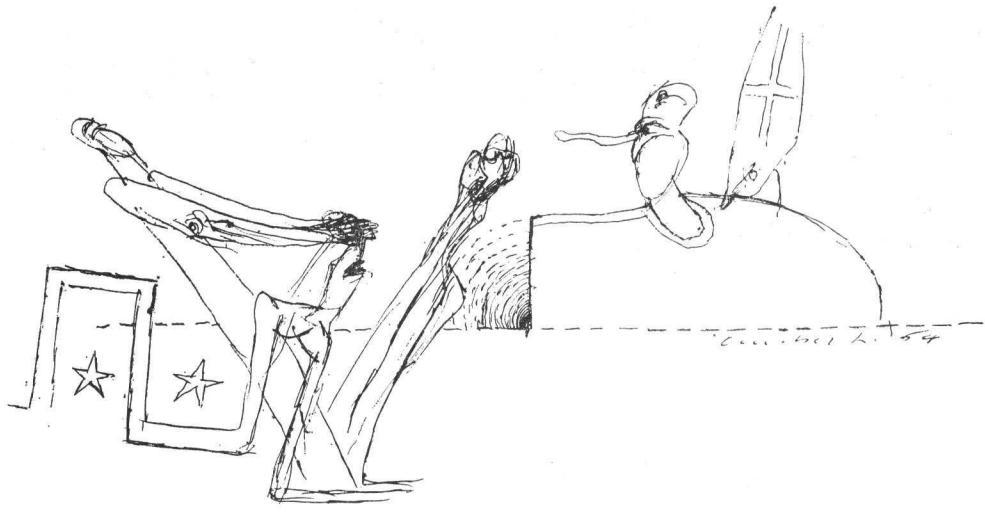
Giovetti

il vostro fotografo

Studenti

BEVETE
Coca-Cola
marchio reg.

Deposito: **PORTO MANTOVANO Strada Cisa 95 A - Telefono 39.186**



Persuasi e Persuasori - 1964

IL PORTICO | 6

Rivista di cultura

Direzione e redazione
Mantova - viale Parilla 14 - tel. 25028
C/C Postale n. 17/12375

Comitato di redazione
Umberto Artioli
Vladimiro Bertazzoni
Renzo Margonari
Fernando Trebbi

Direttore responsabile
Mario Artioli

Registrato presso il Tribunale di Mantova il 28-9-1964 col N. 106

Agenzia pubblicitaria
L. F. Corso Libertà, 8 - Tel. 26502 - MN

Gli abbonamenti si ricevono a mezzo vaglia presso la redazione: 4 numeri lire 1200
Abbonamento sostenitore lire 10.000

SOMMARIO

Giorgio Lukàcs
Teatro e Ambiente . . . . pag. 3

Gino Baratta
Nota sulla poesia di Rocco Scotellaro pag. 6

Sandro Badiali - Carlo Prandi
Ernesto De Martino: 1. L'Itinerario etnologico e storico-religioso . . pag. 14
Proposte di Poesia Tecnologica . . pag. 22

G. Baratta - U. Artioli
Due ipotesi di lettura . . . . pag. 22

Luciano Ori . . . . . pag. 27
Eugenio Miccini . . . . . pag. 29
Lucia Marcucci . . . . . pag. 30
Gian Battista Nazzaro . . . . pag. 30
Guido Costantini . . . . . pag. 31
Antonio Russo . . . . . pag. 32

Pietro Bonfiglioli
Per nove disegni di Achille Cuniberti pag. 35

Mario Baroni
Musica contemporanea a Venezia . pag. 38

Fernando Trebbi
Visconti, Bunuel, Godard, Rogosin e gli altri. . . . . pag. 46

Renzo Margonari
Tre mostre di pittura contemporanea pag. 60
"Il presente contestato" . . . pag. 61
Due interventi sulla biennale di San S. Marino . . . . . pag. 63
Arezzo o la continuità della specie, S. Marino o la conferma . . . pag. 66

Giovanni Jervis
Ricordo di Ernesto De Martino . pag. 73
Recensioni e Schede . . . . pag. 74

Giorgio Lukács

Teatro e Ambiente

L'arte scenica trasforma i destini in immagini. Ma le immagini sceniche che vedemmo ieri e che vediamo ancor oggi non riescono quasi mai a comunicarci i destini espressi da Shakespeare. Che cos'è, in fin dei conti, l'arte scenica? La maniera in cui un regista intelligente trasforma una nuda struttura verbale in immagini visive. Sta di fatto però che i destini da rappresentare sono già contenuti per intero nel dialogo di Shakespeare. L'azione scenica nella maggior parte dei casi non è che una riproduzione inadeguata, o addirittura una distruzione e falsificazione arbitraria, di quel che è già stato reso pienamente dalle parole.

Le parole del dialogo comunicano le tensioni esistenti nel rapporto fra umanità e società (la società è ambiente e strumento del destino dell'umanità), e tale tensione le rende immagini. L'arte scenica della tragedia greca non consiste nella riproduzione di palazzi marmorei. Consiste piuttosto nell'aspirazione del cittadino greco all'individualità, ossia ad uscire dalla sua vita in quanto cittadino della *polis*, e nello stesso tempo nella sua incapacità interiore a superare i confini della vita della *polis*. Di qui nasce l'arte scenica di cui parliamo, il paesaggio spirituale della tragedia greca. Ancora repressa nell'opera di Eschilo, in cui la vendetta tragica è ricacciata per ordine divino e dentro l'ambito della *polis*, raggiunge la tensione massima in Sofocle, nella cui opera la transizione dalla moralità della *polis* all'etica individuale porta ad un singolarissimo equilibrio tragico di azione e psiche, di personalità e società. Ne risultano un'autosufficienza e una complessa struttura interna che non si ritroveranno più se non in Shakespeare.

* * *

L'arte scenica del teatro borghese moderno è esattamente il contrario. La società ha acquistato un enorme potere sul piano pratico; ha perduto la caratteristiche nette e definite che aveva nella *polis* e nel Medio Evo; si presenta come ambiente, come una forza aliena e inevitabile di fronte all'umanità. L'io interiore dell'umanità è vincolato da tale ambiente e insieme va alla deriva in esso; vuole almeno liberarsi dalla conseguente alienazione. L'immagine scenica diviene così per la prima volta un'entità indipendente. Ha una esistenza separata dal dialogo, benchè solo entro tale ambiente il dialogo possa aver luogo. Questa arte scenica ha radici profonde nella vita sociale dell'era borghese; come disse Fredrich Hebbel più di un secolo fa, essa esprime « le spaventose limitazioni di una esistenza unilaterale ». Il tema della distorsione e dell'alienazione della personalità umana nell'ambiente sociale borghese, e della lotta comica tragica e tragicomica contro di esso domina tutto il teatro da Hebbel e Ostrovskij fino a Cecov e O' Neill. É perciò logico che chi pratica tale tipo di teatro tenda a creare una scena di ambiente, che non cessa di essere ambiente anche quando sia stato raffinato soggettivamente fino a divenire atmosfera.

Fra questi due estremi l'arte scenica di Shakespeare è il grande *tertium quid*. Essa riuscì a mantenere le forme popolari esteriori del Medio Evo pur usandole come mezzo di espressione artistica delle nuove grandi tragedie rinascimentali basate sul conflitto fra l'individualità e il senso sociale. La posizione affatto singolare che Shakespeare occupa fra i suoi contemporanei dipende da una parte dal suo rifiuto di attenuare la vitalità popolare delle sue scene con l'introdurre una qualsiasi forma di classicismo, e dall'altra dalla sua capacità di realizzare, in un clima tragico e teso, la fondamentale armonia dell'interdipendenza etica fra elemento personale e elemento sociale. Il Rinascimento seguì due princìpi nella sua concezione dell'essere umano. Per la prima volta nella storia assunse come valore supremo l'auto-realizza-

zione dell'uomo sulla terra. Contemporaneamente produsse quell'atteggiamento particolare dell'uomo nei confronti del mondo, della natura e della società, che in seguito divenne la base del trattamento differenziale nella divisione del lavoro. Ciò si manifesta nel modo in cui Machiavelli tiene distinta l'etica e l'azione politica, e nel modo in cui Galilei concepisce la natura come un libro scritto con l'alfabeto della geometria. Eppure, nonostante tutto, il Rinascimento (e di ciò si rese ben conto Engels) era ancora lontano dalla divisione del lavoro come l'intendiamo oggi.

* * *

Quel che distingue Shakespeare è il modo in cui fa risaltare tale distacco. Mai prima o dopo di lui la totalità e l'indivisibilità dell'uomo sono state espresse così: l'inestirpabile supremazia dell'effettiva essenza umana su tutte le sue realizzazioni obiettive. Shakespeare conosceva Machiavelli e aveva imparato molto da lui: pur non concordando pienamente con lui, in tutti i suoi personaggi maggiori l'azione politica e il destino sociale sono assorbiti nella sostanza morale della loro individualità e ne fungono da attributo e modalità.

Tutto ciò comporta una *Weltanschauung* profonda e pregnante che si manifesta e si esprime nell'ambito di una tradizione popolare ininterrotta. L'arte scenica di Shakespeare (l'arte scenica in senso tecnico) è qualcosa che egli ha in comune con i suoi contemporanei. Ma per la maggior parte di questi ultimi essa non è che un mezzo teatrale convenzionale per realizzare le loro vicende e i loro personaggi; per Shakespeare invece è un'unità inscindibile di interiore ed esteriore. Per dimostrarlo in termini concreti occorrerebbe un grosso volume. Per dirla in termini generici, si tratta del contorno e del clima di una sequenza di scene che mutano rapidamente. Per Shakespeare il contorno del destino umano non è mai soltanto una linea imprecisa e illimitata (benchè possa essere anche questo), ma si compone di una serie di folgorazioni ciascuna delle quali sembra consumarsi irrevocabilmente in un istante; ha una progressione drammatica, uno sviluppo sfaccettato e contrastato che porta alla fine ad una nuova unità intensamente pregnante. Ciò si ripercuote scenicamente e stilisticamente sulle singole scene di cui si compone la tragedia e che sono spesso molto brevi. Soprattutto, ciascuna di tali scene ha un'individualità indistruttibile e separata, è un'entità completa in se stessa, alla quale la sua atmosfera particolare, il sapore del dialogo, la fluttuazioni interne dei moti psicologici impediscono di attribuire un'etichetta generica. (Si veda per contrasto lo sfondo uniforme della tragedia greca, e quella che si potrebbe chiamare l'unità di tono preconcetta che domina tutti i drammi borghesi). Nonostante le molte differenze, *L'anatra selvatica, Il giardino dei ciliegi* e *Una luna per i bastardi* sono simili sotto questo aspetto). L'unità drammatica che si trova nelle scene di Shakespeare è però qualcosa di deducibile, qualcosa di determinato dall'azione reciproca di individualità indipendenti e singolari.

Deriva dal contrasto fra breve e lungo, fra tono e azione; sono queste le forze estetiche che generano da tanta molteplicità l'unità finale. Al tempo stesso anche la coerenza interna di ciascuna scena è dinamica: è creata dal dialogo, e soltanto dal dialogo. Perfino cataclismi naturali, come la tempesta in *Re Lear*, con tutti i suoi particolari, acme e decrescendo, sono legati alle *dramatis personae*, a destini strettamente umani. E tuttavia non vanno affatto considerati come stati d'animo puramente soggettivi: è a questo punto che entra in gioco l'oggettività radicale e quasi brutale di Shakespeare.

Un'arte scenica di questo tipo si fonda sul rapporto dell'uomo con il mondo (in ultima analisi con la società), sul modo in cui, nella tragedia, persiste l'unità di sopravvivenza e perdizione, di conquista e sconfitta umana. Nel caso di Shakespeare lo scaricarsi della tensione è più sconvolgente e più esplosivo di quanto lo sia mai stato prima o dopo; ma è anche permeato da una ricca fede interiore nell'indistruttibilità terrena, anche se tragica, dell'essenza umana. La sua arte è stata spesso paragonata a quella di Mozart o di Raffaello, di Bach o di Michelangelo, di Beethoven o di Rembrandt. Tali confronti possono essere veri fino a un certo punto, ma non tengono conto della sua essenziale unicità. Poichè in Shakespeare si ha un'unità indivisibile di terrore e gaiezza, di maestà ed eleganza, di pittoresco e di linearità. E tale unità non è in primo luogo artistica, ma ha le sue radici nella concezione del mondo del poeta; la natura puramente terrena della conquista umana esclude necessariamente dal mondo esteriore ogni forma di teodicea, per tenue che sia, e permette all'umanità di dare un senso alla propria vita, per quanto tragico. Anche se Lessing non avesse fatto altro che indicare questa fondamentale affinità fra Sofocle e Shakespeare, si sarebbe dimostrato un grande critico.

* * *

Come è noto, la fama autentica di Shakespeare, drammaturgo di successo, si affermò piuttosto tardi. Fu l'era borghese ad acclamarlo per prima come scrittore di statura mondiale. Egli appare la personificazione della perduta età dell'oro in cui la personalità umana ha la sua piena realizzazione, in con-

trasto con un mondo in cui l'uomo è costretto a lottare disperatamente affinchè la sua essenza non si dissolva del tutto; una perduta età dell'oro che è al tempo stesso una lontana Utopia balenante nel futuro. Tale duplice fascino è irresistibile per il mondo borghese; si cerca continuamente di evocare nel grigio presente questo futuro svanito, e quasi sempre invano.

Il *Goetz von Berlichingen* di Goethe non fu tanto una resurrezione di Shakespeare quanto un'anticipazione dei romanzi di Walter Scott. E quasi tutti i tentativi fatti in seguito — per quanto diversi fra loro — sono falliti perchè si trasformava il mondo di Shakespeare, mosso dal dialogo, in un ambiente storico-sociale, che aveva talora meriti letterari e drammatici ma non raggiungeva quell'obbiettivo umano e letterario tanto ardentemente ambito. (Si parla qui naturalmente dei tentativi fatti con impegno, non delle molte imitazioni accademiche). In alcuni casi eccezionali si riuscì effettivamente a « sfondare ». Per esempio nella creazione dei personaggi del *Boris Godunov* di Puvskin e nell'arte scenica de *La morte di Danton* di Büchner. Sia Puvskin che Büchner riescono a fare del loro mondo stanco qualcosa di più di un semplice « ambiente ». In certe scene e in certi personaggio Puvskin si avvicina all'atmosfera in cui Shakesperare tratta il destino, mentre Büchner coglie qualcosa del ritmo shakespeariano nella sua concezione e organizzazione delle scene di vita popolare; intramezzando alle grandi argomentazioni ideologiche del suo protagonista scene di vita popolare parigina, senza riferimenti espliciti, egli fornì la precisa risposta sociale alle domande poste da quelle argomentazioni.

* * *

Non è certo una coincidenza il fatto che sia Puvskin che Büchner fossero dei rivoluzionari. Nè è puro caso che ai tempi nostri il solo tentativo autentico di arrivare a qualcosa di simile all'arte scenica di Shakespeare sia stato compiuto da Brecht, anch'egli un rivoluzionario. Naturalmente ci sono stati oppositori al teatro di ambiente; ma la loro opposizione è stata quasi sempre astratta e di breve durata sul piano estetico. Se non ci si rende conto che il teatro di ambiente si fonda sull'alienazione sociale dell'uomo, e non si è disposti ad ammettere che tale alienazione esiste, le varie forme di arte astratta si riducono a semplici esperimenti formali di ben poco significato per l'avvenire del teatro. (E, inversamente, qualsiasi tentativo, per quanto disperato, di lottare contro l'alienazione risulta necessariamente in forme drammatiche degne, anche se di tipo borghese). La fase iniziale e centrale dell'attività di Brecht sono profondamente influenzate sul piano scenico da uno spirito di opposizione astratta. Solo quando la lotta contro il nazismo lo costrinse a riconoscere che il problema centrale della creazione drammatica consisteva nel salvaguardare la sostanza della umanità contro le minacce interne ed esterne, cominciò a scomparire dalla sua opera la disparità fra individuo e sfondo, e quei personaggi la cui attività nel bene o nel male contava davvero cominciarono ad esprimere il loro essere e il loro destino dall'interno, ossia soltanto nel dialogo. Ne risultarono scene culminanti nettamente distinte da quelle migliori del teatro borghese: per esempio il duello fra le due madri nel *Il cerchio di gesso del Caucaso* e soprattutto la scena in cui la figlia muta di Madre Courage dà l'allarme col tamburo. Per quel che riguarda lo stile, Brecht deve la sua attuale influenza in tutto il mondo soprattutto alla sua fase centrale, astratta, benchè molti suoi elementi rimanessero anche nella sua ultima maniera. Ma la semplice esistenza di questo tentativo di « sfondare » (interrotto disgraziatamente dalla morte di Brecht) dimostra la straordinaria importanza di Shakespeare in funzione di efficacissimo antidoto letterario all'alienazione: Shakespeare può divenire oggi una forza effettiva e autenticamente rivoluzionaria per il rinnovo dell'espressione drammatica e la abolizione del teatro di ambiente.

GEORG LUKACS

Alcuni amici della nostra redazione hanno incontrato a Budapest il Prof. Giorgio Lukács e sono stati da lui invitati a tradurre questo articolo, recentemente scritto per il supplemento letterario del Times, che risultava non ancora comparso in Italia.

La traduzione del pezzo, per la quale ringraziamo il Prof. Giorgio Melchiori, vuole avere, anche, il valore di un omaggio da noi reso alla figura del grande filosofo ungherese.

Gino Baratta

Nota sulla poesia di Rocco Scotellaro

Il mondo lucano che Levi dice *velato di veli neri, sanguigno e terrestre,* quella terra da G. Stolfi presentata *senza canti e leggende,* è innanzi tutto la terra di Scotellaro, di quel Rocco figlio non venduto di Francesca Armento. Si rileva questo possesso proprio in considerazione dell'affetto che, se non sempre si è tradotto in parola poetica autentica, s'è fatto ogni volta legame accorato, proprio perchè il poeta ha ritrovato nel *paesetto lucano* il mondo del focolare, delle scarpe di suola incerata, delle tomaie alte delle donne contadine, del cerogeno minuscolo sul lare. E quanto al poeta premessero queste istituzioni, lo si capisce dal fatto che le ripete nella scansione desolata proprio dei primi versi di *È fatto giorno* (1). Non tanto occorre insistere, a proposito di questi versi, su una conquista ottenuta per forza di stile, quanto sul fatto che sono quelle cose stesse ad urgere, a dare tensione al suo esercizio poetico: sono cose tanto patite e concrete, da ricusare una qualsiasi denominazione di *figurae* o di *topoi* retorici. Infatti nelle composizioni degli anni '40, '41, queste istituzioni stridono prepotenti nel verso ancora letterato, che si potrebbe documentare negli stilemi che più chiaramente tradiscono le letture frequenti, da Saba, a Sinisgalli, a Pavese, fino a quella che più d'ogni altra si ritrova nell'esercizio giovanile di Scotellaro: la lettura pascoliana cioè, che, più pericolosa ed affascinante, ha irretito, quasi, il poeta alle prime armi. L'esemplificazione si può produrre da composizioni ancora del '48:

Passeggiano i cieli sulla terra (2),

come del '41:

C'è una nebbia di mattina...

ad indicare il colorismo impressionistico e pure edonistico che si raddensa nella visione di *un paesetto lucano,* tanto aerea che sembra ricalcare il sintagma pascoliano del monastero *in mezzo alla montagna cerulea,* quando poi si tenga presente il motivo fonico della zirlio dei grilli, del suono del campano al collo, e quello dei *sottilissimi nastri d'argento* che nella misura ripete il pascoliano *finissimi sistri d'argento.* E se ciò non convincesse, ecco le foglie di mandorli, l'acqua sorgiva, le raganelle sentite *suonare il tempo nascosto tra le viole;* ed una più ricca raccolta di voci pascoliane, anche estrapolate dai versi, si può documentare: zecca, salma, cardi, lippa, gheppi. Lo spoglio linguistico dimostra l'esistenza di una flora e di una fauna comuni a Pascoli ed a Scotellaro.

È certamente importante rilevare ciò, per comprendere che fin dall'inizio Scotellaro è posto al bivio della scelta linguistica: o la suggestione del lessico peregrino, in diminutivo, di stampo pascoliano e tendente allo stile alto; o l'adozione di un lessico quotidiano, realistico nella soluzione regionale, ma tale da non essere mai compiaciuto e tutto tendente al dettato di tono medio; ossia: Scotellaro deve scegliere tra l'accensione lirica (propria anche del post-ermetismo) e lo sliricamento linguistico che dica la opacità tutta di un certo modo di vivere.

A chiarire come Scotellaro abbia proceduto nella seconda direzione, può essere utile sottolineare come *la gioia e il pianto* del mondo, nel Pascoli, esprimano una dimensione piccolo-borghese del sentimento, mentre il *tempo per il riso e il pianto* sia in Scotellaro più concretamente macerato, patito prima dall'uomo e mai inventato; ritrovato non solo in se stesso, ma in un intero popolo. Vogliamo insistere su tale concreta macerazione e consapevolezza umana, perchè solo in questa direzione Scotellaro supera il dubbio e l'esitazione della scelta, accogliendo dalle cose le parole più convincenti, cariche come sono di un peso umano non generico, ma storico, politico e perciò personale.

Parlare della *folla di stracci presa nel gorgo dei propri affanni* è già un toccare concretamente le cose, le persone, ed allora i diminutivi *paesetto, viuzze, capretta, casine im-*

bianchite dall'alba, non hanno il valore di una affettazione *borghesuccia* (3), nè il significato di una tenuità crepuscolare (4), ma quello dell'affetto reso più profondo dalla consapevolezza che tale mondo è in frantumi.

Che fin dai primi versi si incontri un mondo sgretolato, disintegrato rispetto agli istituti sociali progressisti, è confermato proprio dal fatto che gli uomini ricompaiono, uscendo dalla terra di Lucania, *con i panni e le scarpe e le facce* di sempre. Sono presenze che nella poesia non trovano nulla di perentorio o di violento. Più che di accusare, si tratta di constatare l'inconsapevole immobilismo contadino: e la constatazione è ribadita dall'invito a considerare, a vedere, che i contadini portano ancora le ghette di tela, *quelle stesse di una volta.*

Il senso delle prime composizioni di Scotellaro va quindi ritrovato nella scoperta dei gesti, delle parole, degli oggetti in una monotona iterazione, che non si può dire fermi lo scorrere storico degli accidenti, in quanto questi non hanno mai costituito storia. I contadini ed i pastori *suonano sempre le antiche zampogne* e dicono con il verso umile e dimesso di Scotellaro:

suoneremo la nostra zampogna
soffiando nella pelle della capra,
batteremo sul nostro tamburo
la pelle del tenero coniglio.

C'è effettivamente nelle prime poesie di Scotellaro un attacco di canto astioso, talvolta duro (mai però di stile alto) contro una realtà in cui nessuno è mai morto, in quanto nessun contadino ha mai cambiato toletta. Questo canto unitonale, pieno di rancore, è dato proprio dalla corposità imprescindibile delle « cose », di quelle istituzioni quotidiane che costringono Scotellaro a scegliere (oggettivandola) la realtà fatta di focolare, di greggi, di terra scarnita. A suffragio di ciò, basterebbe riportare quel ritratto di vecchia morta, tutto piedi, dal ventre gonfio di camomilla, o la pancia piena della sorella del poeta, chiusa e cupa nel pudore scontroso dei propri sentimenti, donna attonita alla propria sorte, resa quasi inconsapevole di sè come la cagna che riposa nella strada. La presenza plastica della terra lucana, degli uomini dal millenario destino maledetto convincono il poeta (e prima l'uomo Scotellaro) della necessità di un mutamento; ma fin dall'inizio si ha una parola poetica che, si direbbe, nasce disillusa, smagata. Scotellaro non è mai stato cantore epico: solo il mito di uno Scotellaro capostorno ambirebbe ad una siffatta immagine. In realtà si ha lo Scotellaro più autentico nella diseroicizzazione della sua persona e dei suoi personaggi. Se si dovesse rinunciare a tale direzione di studio, si rischierebbe di fare del nostro un ulteriore magico simbolo del Sud. Così possiamo continuare con l'affermare che l'accusa violenta dell'uomo, nel verso è rallentata e, a poco a poco, resa più umile, di tono medio, dalla stessa natura degli uomini e della terra; vogliamo dire che il concreto-sensibile della vita quotidiana umilia, rende più pacata e, perciò, storicamente più incisiva la stessa rivolta protestataria. Quanto scriviamo è confermato dai versi delle prime sezioni di *È fatto giorno.* È già palese il venir meno, il calare della tensione violenta nella metafora dei contadini in fuga, le cui ombre si allungano e scompaiono nella notte, o in quella *dei braccianti impiccioliti nel fascio dei fanali / che scappano nei campi come lepri.*

Ma più sintomatiche a dimostrare il progressivo instaurarsi del tono medio, come esito di consapevolezza e di disillusione umana (e più tardi di sconfitta politica) sono le vicende dell'amore e degli affetti, scanditi da un tempo e da una quotidianità illusori. Per quanto concerne l'amore, possiamo vederne la natura e la necessità nel fatto che si presenta inserito nella dimensione rigorosa delle « cose »: è l'amore cresciuto nella stalla vicina, amore di cui rimane l'odore di carne nel letto, infine sempre amore che permette solo di *stare caldi insieme.* La vera natura dell'amore è da vedersi in questo povero bisogno di caldo, di comunione tanto profonda da rendere lo sposo capace di vedere la faccia gialla della sposa dopo aver violato il segreto dei bianchi confetti. In questo senso l'amore è sempre, in germe, amore coniugale; il tono medio delle parole ci convince di questa sua qualità:

sperar salvezza è vano
a noi due poveri infelici
che ci siamo presi per mano.

C'è quindi il tono poetico derivato da un rancore represso: una frustrazione e umiliazione dell'affetto. Dopo la domanda:

vuoi quieta lasciarti prendere, amare?

dalla misura larga, quasi serena e cantante nell'invito, ai due non rimane altro che sapere di poter *insieme vivere e morire.* I gesti, i rumori quotidiani, il muoversi degli animali assistono all'amore, ne segnano il tempo, ne concludono la inamena vincenda; i muli che si muovono nel sonno, il fremito delle bestie per la biada, il raspare dei cavalli atterriti, l'asina nel sottoscala con i suoi brividi, fino alle galline che raschiano la terra, fino ai ferri dei muli sulle selci. Per le stesse ragioni la donna sarà sempre una reseda selvaggia prima, e poi sposa e madre, donna insomma che non tenta, perchè non se ne va, così come se n'è andata la donna straniera che ha ceduto così presto e per la quale il pastore, dopo, ha suonato così a lungo.

Una siffatta tematica di tono medio è indicata dalle poesie del primo Scotellaro; precedono quasi tutte il 1948. Da questo anno inizia l'esercizio poetico più duro e impietoso, accompagnato com'è da un impegno politico quotidiano, frantumato e sretoricizzato dalle richieste continue (giuste, e nel contempo snervanti) che gli abitanti di Tricarico rivolgono a Rocco.

Da una parte dunque una piccola politica che affatica il poeta ogni giorno; dall'altra la grande politica entro cui gli ideali della Resistenza subiscono una mortificante involuzione per il conservatorismo politico della classe dirigente; mentre parallelamente si ha l'inaridirsi dei contenuti della poesia dell'immediato dopo-guerra (5).

Scotellaro non è solo un testimone di tale svolta politica, è anche ostile accusatore di una classe dirigente che non manteneva promesse e calpestava nuovamente i diritti del Sud: ciononostante la situazione politico-culturale, unitamente alle incertezze ideologiche del poeta (che vanno ascritte alla sua formazione giovanile), incide ed è presente nel suo verso.

Gli affetti e l'esistenza stessa frustrati, che già abbiamo individuato come elementi connotativi della poesia precedente il '48, vengono d'ora in poi umiliati ulteriormente, in un soggettivismo autolesivo, costretti in una angustia sentimentale pari alla angustia politica in cui erano come cristallizzati. Parole dimesse, che traducono la corrosione dei sentimenti un tempo forti, testimoniano l'avvilimento della voglia di vivere:

M'hanno permesso la vita che meno.

Se prima del '48 la poesia di Scotellaro non aveva ancora del tutto rinunciato al tono violento, dopo questo anno l'esperienza politica ed umana determina una parola più spoglia, che presenta contenuti più diseredati. Le presenze sono più chiuse, più regionalmente fissate: il trainiere che portava il sale, gli sposi sterili che comprano il fratello di Rocco, i contadini che muoiono, così come il padre del poeta, *senza fare la pace col mondo*, e nella cui gola rimane la parola della rivolta. Presenze non gridate, ma come sgranate lentamente in un canto elegiaco, forse, ma mai prorompente come nella allocuzione di certi primi versi. Se le poesie prima del '48 presentano una realtà oggettivata dal poeta, cioè una realtà osservata e, diremmo, storicizzata dalla consapevolezza critico-politica, dopo questo anno egli non solo possiede la *chiave di magia*, senza cui non si può entrare nel mondo lucano, ma nella magia di questo mondo si immerge, ne ripete il cantilenare delle nenie, e, proprio in *I padri della terra se ci sentono cantare*, si rivela più nitidamente la fondamentale mancanza di coralità della sua poesia: Scotellaro comincia a rimanere solo come poeta, solo come capostorno.

Cantate, che cantate?
Non molestate i padri della terra.
Le tredici streghe dei paesi
si sono qui riunite nella sera.

Il canto d'ora in poi si risolve nell'amarezza per una situazione che permane immutata. E l'immobilità è suggerita dallo spegnersi della allocuzione del primo verso nella corrosione di una speranza, che subisce il morso del sarcasmo.

Scotellaro d'ora in poi sarà sempre più attirato dalle leggende e dalle tradizioni magiche della Lucania: le nenie, le lamentazioni, l'icasticità del proverbio e della formula di scongiuro, sono tutti elementi piegati alla costruzione del mito della terra e del paese (6). Il poeta prima del '48 aveva due vie ancora aperte: l'una l'avrebbe portato alla soluzione dialettale, ma oggettivata e storicizzata, del verso; l'altra l'avrebbe costretto alla soggettivazione del mondo magico. mediante l'illusoria redenzione di questo attraverso la complicazione lirica del primigenio sentimento del mondo e dell'uomo. Scotellaro s'illude di « scegliere » la seconda via, alla ricerca di una presunta maggiore autenticità.

La magia (in chiave ancora di ritardante post-ermetismo) è la pseudo-salvazione del poeta, così come *la narcosi del mezzo litro di vino* è la panacea di vita per il contadino. Ormai la presenza dei padri di cui *il broncio dura così a lungo* viene riferita alla situazione del padre dello stesso poeta cui, come s'è visto, *era rimasta nella gola la parola della rivolta.* Questo angolo morto della Lucania, di cui solo un ubriaco si sente padrone, è ancora l'angolo delle tredici streghe, della pupa della fattucchiera; e la stregoneria penetra fino ai *santi maligni.*

La rivolta è rimandata al giorno del giudizio:

Ci cacceranno domani dalla patria,
essi sapranno aspettare
il giorno del giudizio:
ognuno accuserà. Dirà la sua
anche la vecchia sbiancata dai lampi...

Intanto, fino al giorno del giudizio, non c'è che da ripetere monotonamente, senza ira nè impazienza:

noi siamo i deboli degli anni lontani...
noi siamo i figli dei padri ridotti in
[catene...
noi siamo le povere
pecore savie dei nostri padroni...

Sarà questo d'ora in poi il canto monocorde a cui la rivolta contadina si è ridotta: si comprano gli animali e si mettono in fila; si comprano gli uomini e si portano scortati a dormire all'addiaccio con le pecore.

Anche il fatto di sangue porta ad un esito di ripiegamento; lo dimostrano i versi che

Scotellaro scrive, *Per un giovane amico assassinato.*

La stessa struttura rievocativa è indizio di un cedimento che si fissa nella constatazione rassegnata. Il far parlare il giovane in prima persona porta al tono elegiaco e commosso, fino al verso lapidario

Così una falce ci fa nemici!
Così una falce taglia netto!

dal giro iterativo, ma già ieratico nella risonanza di un lontano scongiuro magico. I contadini di Scotellaro trovano dunque la forza della rivolta solo nel momento estremo della vita, quando la loro sarà *la faccia dei morti violenti.* Ma prima sono soli a gridare

... e col morbo, e la cattiva sorte
nessuno sarà con noi...
... oggi ancora e duemila anni
porteremo gli stessi panni

dove si riprende il motivo già noto dei *panni e le scarpe e le facce che avevamo,* e l'altro più insistente del padre che, fuggito in America, non ha nessuno, se cade, che lo rialzi. Dal tono medio di *Primo sciopero* (1947), tono medio necessitato da un avvilimento di coscienza politica,

Sperduti siamo in questo mezzogiorno
nella lunga mulattiera
coronata da agavi sempreverdi

il poeta perviene alla voce litaniante di certi versi di *Topi e condannati* (1948)

Poveri siamo e poveri siamo stati,
domani ci ficcano dentro, nell'inferno.

Ma Scotellaro ha avuto finora almeno questa schiavitù contadina di lamento accorato, ha avuto finora almeno la libertà contadina di tentare, e il tentativo politico ha assunto nella voce poetica il tono medio.

Se fino al 1948 la notazione paesistica era trascorsa da un impressionismo coloristico alla conquista di una monocromia grigia, afona ed umiliata, dal '49 in poi solo raramente la poesia di Scotellaro presenta una autenticità paesistica, e quando questa è raggiunta, l'esito si ottiene attraverso una certa aggressione al paesistico, attraverso la metafora che rileva in modo ambiguo e distorto, risentito e deformante gli aspetti del reale. Si possono vedere come esempi *La trebbiatura,* del '49, con le *case, madonne incagnate,* e *Notte in campagna,* in cui le *Pleiadi sono incenerite, l'Orsa è sgangherata, sull'orizzonte pulito.* In seguito, per il poeta lontano dal paese, la terra diverrà un *topos* retorico, carico di nostalgia, azzurrato di lontananza; il ricordo la caricherà di stereotipi, di istituzioni mitiche, perfette nella pretesa veristica (cfr. *Cena* del 1952). La terra diverrà spesso letteratura e si farà tutt'uno con la storia del poeta, con la canzone elegiaca dell'infanzia, nella quale la storia di Scotellaro sarà anche, confusa, la storia della madre e del padre. Se ci è permessa una formula vieta: la città è il male, la terra è il bene, l'innocenza; con le conseguenze che derivano dall'impostazione di questo sentimentale parallelo. Il tono medio aveva coinciso con l'autenticità poetica, nonostante l'incertezza prima, e la frustrazione politica poi.

Dal '49 il *topos* dell'io, e l'autobiografia sono l'ultima possibilità di canto. Si assiste dunque ad una riduzione ulteriore: dalla dimensione di respiro regionale (con il linguaggio e gli istituti a quella inerenti), all'immersione del poeta nella corrente mitico-magica, fino alla sillabazione più privata e gelosa dell'esperienza personale.

In ciò sembra aver avuto ragione P. P. Pasolini, quando, anche a proposito di Scotellaro scrisse: « .. attraverso il crollo e lo stato spregevole del mondo esterno, è la propria persona, con la sua allegria e la sua angoscia, a presentarsi come l'unico valore superstite (7)». A meglio chiarire e per non lasciare una conclusione non documentata, possiamo dire che la persona, *unico valore superstite,* costringe la poesia di Scotellaro a divaricarsi in due ben precise direzioni: quella del canto nostalgico per l'infanzia, per il padre e la terra; e quella dell'amarezza, piena di un rancore impotente. Seguire queste due direzioni, ci permetterà di concludere con le già trascritte parole di P. P. Pasolini.

Il motivo autobiografico dell'infanzia era già stato miticamente sviluppato nella poesia che si conclude col 1948, comprendendo anche questo anno. Il *topos* della infanzia senza storia è affondato nella nebulosità del sogno della madre che vede le guerre del figlio nella strada,

irta di unghie nere e di spade;
la strada ch'era il campo della lippa
e l'imbuto delle grida rissose
di noi monelli più figli alle pietre. (1947)

L'immagine di un tempo amorosamente revocato si fa, nello stesso anno, più concreta, ma, nel contempo, un po' generalizzata: si riferisce ad un modello di ragazzo del sud, tra il selvatico e lo scontroso:

Hai rovesciato l'uova calde dei nidi,
hai stretto nel pugno il ventre delle [passere
spezzasti i nervi alle foglie velluto
per sfilare l'iniziale di Gesù.

Ma subito l'anno successivo, l'immagine si tipicizza ulteriormente. Quanta responsabilità hanno in ciò i Levi, i Rossellini, i Visconti, i De Sica? L'infanzia appartiene ora al mito di un intero Sud.

Ed ho sputato vino
con altri bambini dalla testa grossa...
... crescemmo a frotte in ogni vicinato
fiori di delinquenti
piedi nella guazza.

Fino a questo punto, pur con le riserve espresse, il motivo dell'infanzia e della presenza dell'io è reso autentico e, spesso, convincente dalla scelta linguistica regionale: il sacco di grano duro, il mucchio delle mandorle abbattute, le trazzere, le mascalcie, le lettiere al sole, la strada vaccaglia, la méta della paglia, le focagne, i pirastri lucenti; sono gli istituti che delimitano lo spazio e il tempo della mitologica infanzia.

Dal '49 in poi il verso del poeta si caratterizza attraverso i frequenti chimismi lirici, intessuti da una grammatica notevolmente mutata rispetto a quella che aveva dato struttura alle poesie degli anni precedenti (8). Si presentano soluzioni stilistiche fatte più rare, stupefatte: come

Vestiti all'alba, l'aria ti accoglie,
il sole viene dopo, tu sei pronta.

o tutte raccolte nella privatezza di certa repentina sensazione: come le seguenti:

... i fiori sono ancora nelle foglie
e la scorza è lenta a respirare.

Mi prese la tua luce dai cespugli
la notte mi avrebbe sommerso...

o ancora compiaciute delle suggestioni di costume e di tradizione:

È cigliato nello stipo il grano
del sepolcro per Gesù bendato...

o, infine, le immagini si fissano nella incantata ed apparentemente semplice volontà descrittiva:

Le chiome degli alberi a marzo
sono mani perlate di giovani.
... Non si cresce, lo sapete, in amore:
È sempre per giovani e vecchi uno sforzo.

È evidente come la sintassi poetica ora sia strumento di evasione linguistica, mezzo di disimpegno e surrettizia liberazione da quei contenuti urgenti che avevano dato tensione al verso precedente di Scotellaro. Il *climax* lirico, già indicato dalle frequenti soluzioni, si alza progressivamente e si fa più privato attraverso le complicazioni psicologistiche, che sono dunque ulteriori indizi della conclusiva evasione cui tende la poesia dell'ultimo Scotellaro.

Ed è interessante sottolineare che la trama di tali complicazioni è tessuta sul rapporto madre-figlio.

La casa è tua ora che te ne vai...
... Muorimi, mamma mia, che ti vorrò
[più bene...
Mamma, tu sola sei vera.
E non muori, perchè sei sicura.

Ormai la madre è solo la madre di Rocco Scotellaro, ed il colloquio avviene esclusivamente tra l'io (del poeta) e il tu (della madre, non più, quasi, donna lucana). La conclusione di un tale provvisorio colloquio è da vedersi in certe parole rassegnate e lamentose del poeta:

Oggi è secco il mio cuore
Sono scontento
stanotte mi addormento senza amore.

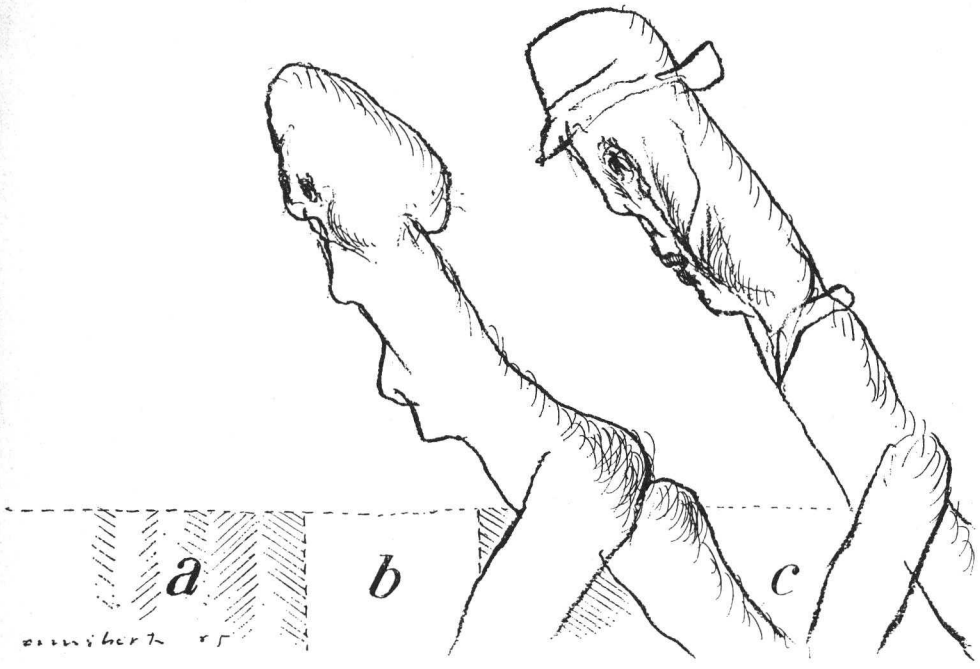
Se si tengono presenti dunque i chimismi lirici e le complicatezze psicologiche su accennate, si comprende meglio come il motivo dell'infanzia mitica si generalizzi nel motivo autobiografico, che si presenta entro un tono patetico e commiserativo. Anzi, si può dire senza alcun dubbio, che la nozione del tempo, che risulta dal tessuto poetico entro cui l'autobiografia si svolge, non può che risolversi come circolarità: cioè non si ha nozione di tempo storico, ma nozione di tempo mitico, immobile, costruito di corsi e ricorsi che necessariamente si concludono in inamovibile circolarità. Questa infatti ha investito prima il mondo contadino, in seguito la vicenda autobiografica di Rocco; infine ha persuaso il mito personale a farsi uno col mito paterno: il padre, ossia l'alter-ego di Scotellaro: l'America, Patterson, per il padre; il nord, Torino, per il figlio. Ecco la conclusione:

Ho imparato, in più di te,
che i fatti maturano da soli
e so che saranno disgrazie
inevitabili...

E qui si legga chiaramente; per dire, poi, che i fatti non maturano mai da soli, pena il fatalismo magico, la privatezza della parola, o il ripiegamento accorato nel mito di una terra che non è più vera, ma esotica e troppo affettuosamente cantata, come ben si può vedere in *Passaggio alla città*, dove la nostalgia della terra fa dimenticare al poeta che quella è tutta amara e lo costringe a caricare *la terra gialla e rapata* di suggestioni, che rendono più ideali del necessario le presenze, che da Scotellaro stesso avevamo imparato concrete e radicate nel senso dell'umano:

terra gialla e rapata
che sei la donna che ha partorito,
e i fratelli miei e le case dove stanno
e i sentieri dove vanno come rondini
e le donne e mamma mia,
addio, come posso dirvi addio?

Al verso salmodiante nella enumerazione, al nostalgico *topos* del ritorno, preferiamo l'amarezza e l'aspro risentimento di un'altra enumerazione: sono i personaggi dell'infrastoria che troviamo in *Domenica*. Le vittime di una involuzione e di una malacoscienza, sono i poveri e gli amanti poveri, le *puttane che pure il giorno di Natale e di Pasqua / salgono le scale tirandosi le code di seta, e lavano i membri. / E tutti gli uomini e le donne, i giovani e i vecchi / che non se la sentono oggi di battere le mani.*



Adamo ed Eva nella lottizzazione - 1965

(1) Mondadori - giugno 1954; II ed., dicembre 1954.

(2) Significativo a questo proposito il rifiuto da parte del poeta di accogliere nella raccolta composizione come *L'acqua piovana* (*Comunità*, Anno IV, 1950, n. 6, p. 63).

(3) E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Milano, 1965, p. 21.

(4) N. TEDESCO, *Rocco Scotellaro poeta « crepuscolare »*, in *Letterature moderne*, Anno IX, n. 5, Bologna, 1959, pp. 650-660.

(5) G. TROMBATORE, *Scrittori del nostro tempo*, Palermo, 1959, pp. 179-181.

(6) Uno sguardo ad una qualsiasi raccolta di poesia popolare lucana mette in evidenza i legami di tono e di contenuto tra le nuove composizioni di Scotellaro ed il sostrato folcloristico della sua terra. Si citano qui come particolarmente significativi, per il parallelismo con il nostro, alcuni versi di canti popolari:

Sto a questo mondo come non ci stessi,
mi hanno messo nel libro degli spersi.

Quanta fatica avevi a queste tue mani
babbo mio!

Li riportiamo da E. DE MARTINO, *Vita e morte dei contadini lucani*, in *Comunità*, Anno VII, 1953, n. 18.

(7) P. P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Milano, 1960, p. 328.

(8) Nella II edizione di *È fatto giorno*, Carlo Levi promise di pubblicare *al più presto la raccolta completa* dell'opera di R. Scotellaro. Invece, ancora oggi, le poesie inedite, i frammenti, e, soprattutto, le varianti sono chiuse in un cassetto. Non ci si può dunque che rifare alla raccolta che il poeta aveva preparato nel 1952. Non si sa d'altra parte come interpretare la nota di Levi, quando questi scrive che la raccolta *rispetta sostanzialmente* le intenzioni e i tagli di Scotellaro. Non riusciamo cioè ad allontanare la maliziosa ipotesi di una edizione anche parzialmente (ed affettuosamente) riveduta dallo stesso Levi.

La collazione dei testi poetici pubblicati sulle Riviste *Botteghe oscure* (II, 1948) *Il ponte* (aprile 1949), *Comunità* (1950, n. 6) e degli stessi dell'edizione Mondadori del 1954, ci ha permesso di rilevare notevoli e sostanziali varianti che vanno dalla soppressione di interi gruppi di versi, alla variante più stilisticamente incisiva nel senso di una direzione più chiusa che Scotellaro ha perseguito. Si veda, per esempio, da *Botteghe oscure*:

Per una donna che se ne va.

Più che una donna
d'una donna che se ne va...
Nemmeno questa pioggia triste
nemmeno il rantolo che non si sente
del pastore solitario nei lentischi
e non i fischi del vento
nella brughiera, da dove si parlano
le nostre anime stracciate.
Più vorticoso è il mio malanno
della foglia sbattuta dell'autunno.
Se tu non m'avessi guardato
alta come sei passandomi vicino
oggi non soffrirei le fitte al cuore.
Se tu fossi oltre passata nella folla,
oh il cane vagabondo
non baciava la sua piaga con la lingua.
Se non ti fossi arresa così presto,
preso dal gioco dell'ombra
— e tu guardavi forse cadere
le stelle nelle tue terre lontane —
oh il pastore non avrebbe
suonato così a lungo.
Perchè si chiudono tra noi i cancelli
volano ciechi ancora i pipistrelli

e si confronti con la lezione di *È fatto giorno*: *Per una donna straniera che se ne va.*

Se tu non m'avessi neanche guardato,
alta come sei passandomi vicina,
oggi non soffrirei le fitte al cuore.
Se tu fossi oltre passata nella folla,
oh il cane vagabondo,
non baciava la sua piaga con la lingua.
Se non ti fossi arresa così presto
presa dal gioco dell'ombra,
oh il pastore non avrebbe
suonato così a lungo.

L'eliminazione della prima parte toglie certe gravezze romantiche e una particolare stereotipia dell'invenzione nel raggiungimento di un tessuto di immagini meno sbavato e più asciutto. Anche due versi della seconda parte vengono tolti, in quanto verosimilmente appartenenti all'economia della prima.

Inoltre il fatto che con la nuova concordanza l'aggettivo *presa* si riferisca alla donna, può spiegare anche l'aggiunta dell'aggettivo *straniera* al titolo; non è donna lucana e perciò può smarrirsi scherzosa nell'ombra.

I mutamenti rilevabili non sono soltanto questi vistosamente massicci; talvolta si presentano più sottili e tali da incidere profondamente sulla struttura sintattica dei versi. In *Sempre nuova è l'alba* (*Botteghe oscure*) aveva scritto:

che l'ilare tempo della sera
s'acquieti al nostro vento disperato

mentre nella raccolta:

che all'ilare tempo della sera
s'acquieti il nostro vento disperato.

Nella lezione ultima muore il vento disperato degli uomini, non più la sera. Ciò soprattutto verrebbe a confermare la nostra linea di lettura. Allo stesso modo ne *Il Ponte* troviamo per *Al sopportico delle Api il primo amore*

Al sopportico delle Api
affisse ai muri
sono le nostre iniziali, grandi così!
Hanno il colore della paglia bruciata
fingono le nostre immagini di sera.

Diversamente nella raccolta

Al sopportico delle Api
affisse ai muri le nostre iniziali
col colore della paglia bruciata...

dove la scomparsa dell'uso verbale *sono*

e *hanno* determina una maggiore concentrazione lirica. Un ulteriore esempio di questo genere (*Botteghe oscure*) conferma una progressiva eliminazione della discorsività e, per contrario, un accentuarsi della liricità. Eccolo:

Era la cavalcata della Bruna
Afflitti ulivi
sui tufi di Matera.
Rami contorti alle scalate,
le nostre mosse giovanili al vento
sono gli amari poemi
delle morte stagioni

che diviene:

Afflitti ulivi
Sui tufi di Matera.
O gli amari poemi
delle morte stagioni!

È vero che l'ultima lezione chiarisce le incertezze sintattiche della precedente stesura, ma le chiarisce nella direzione che diverrà tipica nelle ultime poesie di Scotellaro: pensiamo a versi come: *Lo scoglio di Positano*, con quella sigla finale: *Come ti voglio amare / fin che dura lo scoglio e la paura*: sigla ricercata, preziosa; ancora ci riferiamo a poesie come *Il porto del Granatello*: *Pescatore / che ti muovi alla festa del vento / la pesca non è ricca / se povero è l'amore*: qui Scotellaro ha fatto del purismo intorno al canto popolare. La lunga nota trova la sua ragione d'essere proprio nel fatto che tende a togliere la probabile impressione di una lettura aprioristica; s'accorda ancora con quanto F. Fortini scriveva nel *Menabò n. 2* « mi pare che la sua (di Scotellaro) sia poesia dello squilibrio doloroso fra persuasione e speranza, da una parte, e paura delle cose stesse che si sperano; poesia della coscienza di essere inferiori alla storia e alle nostre medesime promesse ».

Carlmoretti

decorazioni

Nuova Sede:

Viale della Repubblica n. 2

Telefono 23.407

mantova

dal 1923 **Russo** *veste Mantova elegante*

TESSUTI NOVITÀ

RUSSO

MANTOVA - Corso Umberto I, 9 - Tel. 21.604

Sandro Badiali
Carlo Prandi

Ernesto De Martino:

1. L'Itinerario etnologico e storico - religioso

La morte di Ernesto De Martino, avvenuta il 6 maggio di quest'anno, non ha interessato l'opinione pubblica, informata appena dalla schematica notizia offerta da qualche giornale. Nemmeno ha scosso la cultura ufficiale se, per quel che ci consta distratta com'è di fronte ai problemi etnologici e storico-religiosi, non ha ancora tentato su qualche rivista di normale diffusione una valutazione sia pure sommaria dell'opera di questo studioso, illustre per i risultati raggiunti nell'ambito dei suoi specifici interessi, esemplare per l'innovatrice metodologia con cui ha condotto le sue indagini (1). Metodologia per gran parte estranea all'area culturale italiana nel suo complesso e che nel concreto svolgersi della ricerca si poneva già oltre quell'insoluta alternativa tra *le due culture* per la quale il problema proposto dalla traduzione di un modesto libro inglese ha posto gli intellettuali del nostro paese di fronte alla improrogabile necessità di rompere il bozzolo degli schemi pseudoumanistici o scientisti entro cui si coltivano da tanto tempo gli orti conclusi dell'intellighentsia nazionale.

Interdisciplinarità

Sotto questo profilo E. De Martino era uno scienziato *moderno* nel senso più ampio del termine: egli aveva superato le strettoie di una concezione unilaterale delle scienze, quale poteva provenirgli dalla formazione universitaria, senza per questo lasciarsi imprigionare dal clima imperante nella cultura dei suoi anni giovanili, estranea, se non ostile a riconoscere alle scienze una loro specifica funzione nello sviluppo della cultura e della civiltà. Formatosi nell'ambiente culturale napoletano dominato da Croce, egli aveva saputa mantenere un equilibrio aperto alle sollecitazioni più feconde del suo tempo, cogliendo, già negli anni quaranta, colle sue prime pubblicazioni, l'elemento fondamentale che soltanto oggi la cultura, almeno in Italia, sta scoprendo a fatica come condizione della propria sopravvivenza. Ci riferiamo anzitutto alla funzione integrante e dialettica, e quindi al di là di qualsiasi processo *riduttivo*, che le singole dimensioni del sapere svolgono nella formazione della cultura stessa e, di conseguenza, al valore che molte discipline (psicologia del profondo, sociologia, analisi strutturale, ecc.), per non dire mondi culturali extraeuropei — finora trascurati o sottovalutati per un persistente pregiudizio etnocentrico (*) (2) — rappresentano ai fini di una più ampia comprensione dei fatti umani e dei fenomeni storici.

Irrazionalismo ed Etnologia

Le ragioni che avevano portato De Martino ad interessarsi di etnologia e di storia religiosa non si inserivano in una tradizione che avesse a sua volta prodotto una scuola: l'Italia postunitaria ha avuto delle velleità coloniali, mai, se non per pochi anni, delle vere e proprie colonie. Le è quindi mancato il terreno che, per altre nazioni ha costituito la condizione non determinante, ma propizia per lo sviluppo delle scienze etnologiche e antropologiche. I Frazer, i Malinowski, i Lévy-Bruhl e tanti altri erano i prodotti di società che, nei modi propri del colonialismo classico, avevano fatto i conti con le civiltà « barbare » dell'Africa e dell'Australia o con le grandi tradizioni religiose e culturali dell'Asia. I conti li avevano fatti a loro modo, per la verità, alternando distruzioni e massacri con la creazione del mito del *buon selvaggio*, restando comunque chiusi in un concetto di

(1) Fa eccezione un commosso ricordo di Cesare Cases comparso nei *Quaderni piacentini* (n. 23-24 - maggio-agosto 1965).

(2) I vocaboli contrassegnati da asterisco si trovano, in ordine alfabetico, esplicati nel glossarietto posto in appendice.

verità e di cultura che solo dalla civiltà occidentale doveva discendere ai colonizzati. Gli intermediari di questo processo, anche quando si è trattato di manifestazioni di autentica santità — come nel caso della maggior parte dei missionari — o di completa dedizione — pensiamo ad Albert Schweitzer, recentemente scomparso — mantenevano con i popoli di colore un tipo di rapporto sostanzialmente paternalistico, convinti di dovere e *potere* offrire ogni valore civile e religioso sulla base di quel modello « occidentale » ed europeocentrico entro il quale erano stati educati. La situazione politica, l'ambiente, la stessa atmosfera in cui De Martino veniva maturando una decisione piuttosto insolita rispetto alle prevalenti direzioni della cultura italiana del suo tempo, erano di natura del tutto diversa, diremmo anzi che proprio il fatto di essere la decisione per un indirizzo diversamente orientato rispetto alle dominanti indicazioni crociane (a parte alcune personalità isolate seppure assai notevoli come Pettazzoni o Bonaiuti) lo ponevano in certo senso in una posizione di vantaggio rispetto agli studiosi e alle scuole di altri paesi. Se da una parte infatti egli aveva dietro di sè il vuoto, o quasi, nel campo degli studi cui si stava iniziando e si trovava nella obbiettiva difficoltà di compiere quelle ampie indagini sul campo che costituiscono il merito dei grandi etnologi delle scuole evoluzionistiche e storico-culturali, dall'altra il contatto con gli ambienti antifascisti e il senso di crisi della civiltà diffuso nell'Occidente durante gli anni dell'anteguerra (Huizinga ne è stato uno dei teorici di maggior rilievo), uniti ad una severa formazione storicistica, maturavano in lui una serie di interrogativi precisi e razionali sulle oscure prospettive di quei momenti cruciali.

La crisi non era per lui occasione di lamento e di rinuncia, ma stimolo a vedere più a fondo, a oltrepassare lo steccato entro cui si dibattevano gran parte degli etnologi europei, intenti più a dar nuova esca all'irrazionalismo dilagante, per trasferirlo nelle indagini sulle società cosiddette *di natura*, che a giudicarlo secondo una direttiva che non rifiutasse lo strumento essenziale della ragione.

I dittatori fascisti «sciamanizzavano» (*) e la loro corsa alla guerra ricacciava i valori faticosamente conquistati durante secoli di storia in un pozzo che per la sua cupa profondità sembrava rievocare le tenebre dell'orda primitiva. In un'atmosfera così propizia all'insorgere dei profetismi — da Spengler ad Ortega y Gasset la loro area si era notevolmente allargata — Ernesto De Martino nella sua prima opera pubblicata nel 1941: *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, prendeva decisamente posizione e dal dato incontestabile della crisi partiva per porre in causa la civiltà occidentale non tanto e non solo considerata in se stessa nel suo complesso quanto in rapporto a quei mondi le cui presunte caratteristiche dominanti (cannibalismo, ferocia disumana, sfrenata libidine, in una parola *barbarie*) sembravano riemergere ora in Occidente per essere poste frettolosamente a sigillo della sua prossima fine. Si trattava quindi di cogliere valori o disvalori nei loro contesti e nei loro rapporti, ma da un punto di vista più alto che comprendesse il passato e il presente della storia umana entro un nesso significante di dimensioni e di esperienze cui doveva presiedere un lucido senso della storia. Ma pure lo stesso senso della storia era posto in causa: esso non doveva più comprendere soltanto la *dinamica* dei popoli di cultura, ma anche l'apparente *immobilità* di quei popoli che non ci si era ancora risolti a sollevare dal mortificante livello della « natura ». Al mosaico mancavano delle tessere senza le quali non era completamente decifrabile: queste tessere erano appunto rappresentate dal mondo primitivo. Ce lo spiega De Martino stesso in una pagina del suo primo volume: « La nostra civiltà è in crisi: un mondo accenna ad andare in pezzi, un altro si annunzia. Naturalmente, come accade nelle epoche di crisi, variamente si atteggiano le speranze e variamente si configura il *quid maius* che sta per nascere. Tuttavia una cosa è certa: ciascuno deve scegliere il proprio posto di combattimento, e assumere le proprie responsabilità. Potrà essere lecito sbagliare nel giudizio: non giudicare, non è lecito. Potrà essere lecito agire male: non operare, non è lecito. Ciò posto, quale è il compito dello storico? Tale compito è sempre stato, ed ora più che mai deve essere, l'allargamento dell'autocoscienza per rischiarare l'azione. E l'autocoscienza storiografica si allarga non solo rischiarando gli istituti della nostra civiltà, non solo riportando alla consapevolezza il vero essere del nostro patrimonio culturale, ma altresì imparando a distinguere la nostra civiltà dalle altre, anche da quelle più lontane. Lo storico, per la parte che gli spetta nel dramma, e per il compito che egli è proprio, risponde all'appello dei tempi offrendo il suo contributo, e cioè una maggiore potenza di individuazione, preparatrice di una maggiore potenza di azione. Inoltre, certe forme recentissime di prassi politico-religiosa, certe disposizioni d'animo strane, certi appelli a esperienze ineffabili (si pensi al *Gemüt* (*) che stringe in unità sentimentale il suolo e la razza, la razza e il sangue) non si spiegano abbastanza con la storia del secolo decimonono, e, in generale, con la storia della civiltà nostra. Non si spiegano del tutto con tale storia la « bramosia di lontane esperienze ataviche» in un Möser (*), in un Wagner o in

un Bachofen (*), non si rischiarano completamente, per una mente aperta soltanto ad esperienze europee, la vibrazione di accento che molti dotti tedeschi conferiscono al prefisso *ur* (*)... La verità è che nel compiere la nostra opera di determinazione dei fili che si dispongono nell'ordito di certe disposizioni d'animo moderne, non siamo in possesso di tutti i fili, e quindi l'ordito non riesce, o almeno non riesce completamente. E il filo che manca è appunto quello del mondo primitivo, di quel mondo che oggi dà più che mai segni di presenza, simile a tradizione quasi inaridita che rinverdisca, simile a linguaggio liturgico obliato che ritorni in piena evidenza alla memoria ». Questa pagina è stata ricordata dal De Martino stesso, allo scopo di proseguirne il discorso, in un articolo dal titolo *Promesse e minacce dell'etnologia*, raccolto poi nel libro *Furore Simbolo Valore* edito nel 1962. Lasciamo ancora alla sua lucida prosa il compito di illustrarci i motivi centrali del suo itinerario: « Erano quelli gli anni in cui Hitler sciamanizzava in Germania e in Europa, ed ancora lontano era il giorno in cui le rovine del palazzo della Cancelleria avrebbero composto per queso atroce sciamano (*) europeo la bara di fuoco in cui egli tentava di seppellire il genere umano: ed erano anche gli anni in cui una piccola parte della gioventù italiana cercava asilo nelle severe e serene stanze di Palazzo Filomarino per risillabare il discorso elementarmente umano altrove impossibile, talora persino nella propria famiglia. I nostri padri ci avevano insegnato che l'Europa aveva decisamente imboccato la via regia del progresso e della ragione, e che nulla poteva ormai mettere in pericolo le conquiste culturali accumulate in quasi duemila anni di storia europea: ma ora « il lato oscuro dell'anima » riacquistava signoria e sembrava ricongiungersi col non abbastanza esorcizzato « mondo primitivo ». Percorrendo la via delle *regressioni* nevrotiche della sua clientela viennese, il dott. Freud aveva creduto di scoprire alcune *concordanze* fra queste regressioni e gli istituti culturali delle civiltà etnologiche, e sulla base di altre concordanze fra i simboli della vita onirica, le fantasie degli psicotici (*) e le figure del mito, Jung aveva creduto di poter edificare la sua teoria degli archetipi (*) dell'inconscio collettivo. Quale che fosse il giudizio da dare su queste teorie psicanalitiche, esse documentavano almeno questo, che l'esorcismo solenne della ragione tradizionale non era riuscito appieno, e che per la civiltà moderna le cifrate profondità dell'anima tornavano come problema, in uno con le cifrate civiltà del nostro pianeta. Questo era, in quegli anni, il corso delle mie riflessioni: e mi sembrò che a rinnovare l'esorcismo fallito potesse concorrere una nuova etnologia, concepita come conquista di una ragione più ampia ed efficace della ragione tradizionale, maturatasi attraverso

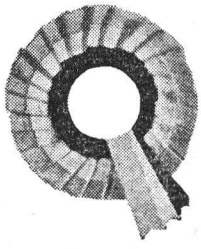
INNOCENTI
AUSTIN-MORRIS

COMMISSIONARIA PER MANTOVA E PROVINCIA

A. MINGHETTI & C.

Lambretta

Assistenza
Ricambi originali



Mantova - Via Vittorino da Feltre, 63 - Telef. 28.632

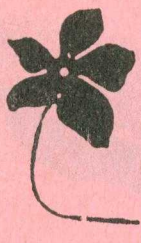
Violetta

MANTOVA - Corso Umberto I. n. 18

Telefono 22015



Mode
Confezioni
Maglierie



LEGATORIA LIBRI

Bruno Dalledonne

Premiata alla Mostra Nazionale dell'Artigianato

V

VASTO ASSORTIMENTO

Cornici

Mantova - Via Cappello, 18

AUTOSCUOLA

BERTONI BRUNO

VIA A. MARIO, 2 (dietro UPIM) - TEL. 27.679

UNICA IN ITALIA ATTREZZATA PER LA GUIDA SIMULATA

SIM - L - CAR

(guidare senza pericolo)

Succursali: **Quistello - Goito - Bozzolo**
Castel D'Ario - Moglia

MOGLIOTTI
VINI

di rag. Giuseppe Mogliotti

MANTOVA
Piazza Broletto, 8 - tel. 26.365
DEPOSITO:
Viale G. Maletti, 4 - tel. 26.480

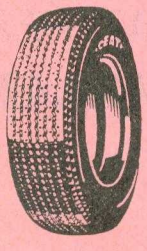
INGROSSO
DETTAGLIO

---

il pneumatico

S.p.A.

COPERTURE E CAMERE PER TUTTE LE VETTURE ITALIANE ED ESTERE



COPERTURE E CAMERE PER TRATTORI - AUTOCARRI INDUSTRIALI E MOTOCICLI

MANTOVA - Piazza d'Arco, 7
TELEFONO 20.583

Al Bignè d'oro

da LUGLI

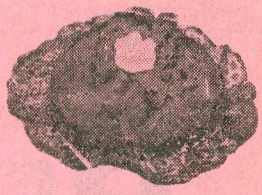
dove la pasticceria è arte

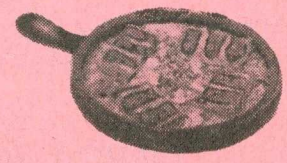
Specialità regionali:



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

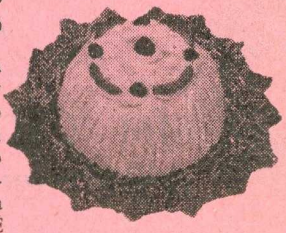
Pappa di Mantova
Crema bianca chantilly e chantilly al cioccolato





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. 28.228

una storia essenzialmente *interna* della civiltà occidentale, dal Rinascimento all'illuminismo, dalla ragione illuministica a quella storicistica. Si trattava di provare e riprovare la ragione storica dell'Occidente attraverso l'esperimento desueto con l'etnos (*) e di comprendere meglio le autentiche civiltà dell'etnos distinguendole da quel primitivismo contesto di sermon prisco e di bugia moderna, che operava in modo immediato e incontrollato nel costume e nella vita morale della nostra civiltà; si trattava di liberarsi, attraverso la scienza dell'etnos, dai cosiddetti « etnocentrismi occidentali » e dalle loro inconsapevoli proiezioni sia nelle civiltà dell'etnos sia nella « natura umana in generale »; si trattava di analizzare le condizioni storiche in cui, nelle civiltà primitive, erano maturate esperienze e risposte culturali diverse dalle nostre, e di chiarire come quelle esperienze e quelle risposte, lasciate rigerminare nelle condizioni della civiltà moderna, perdevano la loro autenticità e maturavano in conflitti e in contraddizioni che, in ultima istanza, avrebbero condotto la civiltà moderna alla catastrofe. Ma soprattutto si trattava di una presa di coscienza culturale che, nel momento stesso in cui si apriva alla comprensione delle civiltà cosiddette primitive, poneva in causa la stessa determinazione borghese della civiltà occidentale, la sottoponeva a verifica, ne misurava i limiti interni di origine e di sviluppo: ma tutto ciò nell'intento di guadagnare una migliore fedeltà al carattere e al destino della civiltà occidentale, ed evitando la falsa pietà storica dell'irrazionalismo variamente abdicante, gli smarrimenti di un relativismo senza prospettiva e le sospensioni pseudo-oggettivistiche di un neutralismo che tradiva la morte di ogni capacità di scelta e della stessa volontà di storia.

Il primo frutto di questo corso di pensieri fu il mio *Mondo magico* ».

Ma perchè proprio il *mondo magico?* Non aveva forse affermato il Frazer nel suo ottimismo di borghese dell'età vittoriana che la magia era « una totalmente erronea interpretazione della natura » e che come tale, pur con tutte le sue suggestioni, essa si poneva agli antipodi di quella civiltà di cui la borghesia europea del suo tempo si sentiva la più autentica rappresentante? E se proprio nel clima del dopoguerra, dominato da forze centrifughe di varia natura, si imponeva un ritorno alla ragione, quale significato poteva avere l'immersione nel mondo magico se non come tentativo di rivederne le intime strutture alla luce di una completa revisione dei tradizionali parametri di giudizio? La magia ha accompagnato la storia europea dal Medioevo ai nostri giorni; i suoi scontri ed ibridismi con la cultura dotta, la sua lotta continua con le istituzioni ecclesiastiche che hanno cercato in ogni occasione di esorcizzarla con qualsiasi mezzo, non esclusi il rogo e la persecuzione — quando non era possibile catturarla sostituendone i contenuti o le finalità — venivano ora interpretati sulla base degli stimoli gramsciani in modo nuovo. Inquadrata nel grande scontro tra cultura di élite e cultura delle classi subalterne, tra religione ufficiale e religione popolare la magia assumeva un nuovo significato e una nuova dignità. Occorreva quindi riprendere la questione, rimetterla in discussione e tentarne una indagine unitaria alla luce di diverse e più articolate componenti. Questo appunto si proponeva Ernesto De Martino col primo dei suoi volumi dedicato al tema che più lo interessava da vicino.

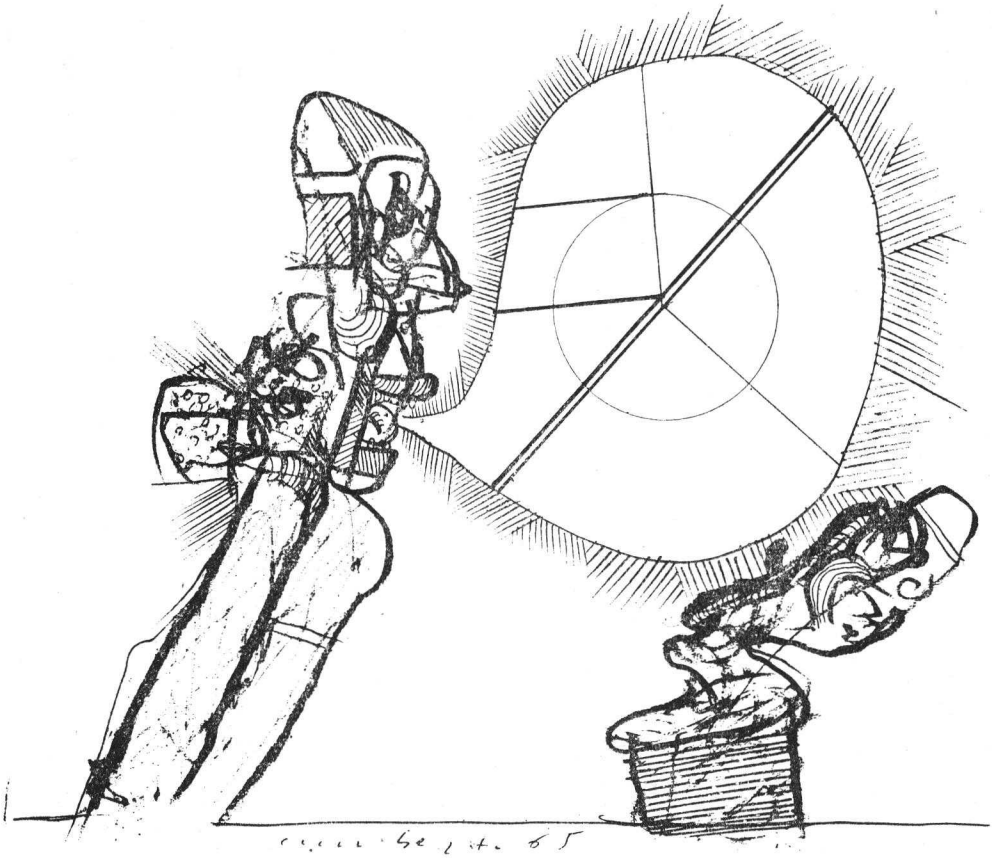
Il mondo magico

Il Mondo Magico, che porta il sottotitolo assai significativo *Prolegomeni a una storia del magismo,* apriva nel 1948 la famosa « collana viola » della casa editrice Einaudi dedicata agli studi religiosi, etnologici e psicologici, che doveva assumere una posizione di particolare rilievo nella cultura italiana in seguito all'immissione rapida in essa di opere già divenute classiche e largamente note e « circolanti » nella cultura europea — per esempio le opere di Kerényi, Lévy-Bruhl, Malinowski, Frobenius, Volhard ed il celebre *Ramo d'oro* di Sir James Frazer escono in poco più di due anni per il fervido impulso di Cesare Pavese che dalle riflessioni sul mito era giunto agli interessi per le culture primitive. In questa fondamentale opera De Martino pone le basi metodologiche per la fondazione di una « etnologia storicista », aperta cioè ad un reale incremento della consapevolezza storiografica in generale e intesa come valido contributo alla formazione di un moderno umanesimo in cui, mediante quei problemi che l'Autore stesso chiama *unificanti,* vengano spezzati i limiti imposti dalle viete partizioni accademiche e dal tenace influsso delle frantumazioni positivistiche (civiltà scomparse e civiltà viventi, le prime da ricostruire mediante tecniche filologiche o archeologiche, le seconde invece indagate *sul campo;* specializzazioni che distinguevano l'Oriente Vicino dal Medio e dall'Estremo, infine il folclore riservato all'Occidente). L'opera si articola in tre ampi capitoli, nel primo, *Il problema dei poteri magici,* viene affrontato il problema pregiudiziale da cui dipende in ultima analisi l'orientamento di tutta la ricerca e che di solito viene eluso, assumendosi come ovvio presupposto la totale irrealtà di ogni pretesa magica. Invece proprio l'*ovvietà* di tale presupposto risulta, ad una

più accorta analisi, un intreccio di gravissimi problemi, tralasciati e occultati da una pigrizia mentale così stranamente tenace da costituire già di per se stessa un problema. Nel problema infatti della realtà dei poteri magici si dà come *ovvio* il concetto di realtà, mentre nel corso dell'indagine ci si rende conto che con tale problema viene posta in questione non solo la qualità di tali poteri, ma anche il nostro stesso concetto di realtà, quindi non solo il soggetto del giudizio (*i poteri magici*) ma anche la stessa categoria giudicante (*il concetto di realtà*). Nel secondo capitolo, *Il dramma storico del mondo magico*, viene individuato il nucleo del dramma esistenziale magico nella volontà di esserci come *presenza* davanti al rischio di non esserci, intesa come creazione di un insieme di valori e di strutture che garantiscano l'individuo e il gruppo di fronte ai problemi e alle difficoltà dell'esistenza. Il fraintendimento e la svalutazione di tutto quanto è connesso con la magia sono in ultima analisi riconducibili, secondo De Martino, ad un limite caratteristico della moderna consapevolezza storiografica: l'ipostasi (*) metafisica della presenza decisa e garantita del nostro mondo culturale, vale a dire la presenza a noi *data* che non viene riconosciuta nella storicità della sua formazione, bensì proiettata acriticamente — come un ente in sè valido — in qualsiasi possibile cultura. Ecco allora che la magia, non è più falsa scienza e tecnica abortiva come per Frazer, si configura invece entro il mondo primitivo come un grande dramma soteriologico (*) collettivo in cui lo stregone, vero e proprio *Cristo magico*, si fa mediatore per tutta la comunità dell'esserci nel mondo come riscatto dal rischio di non esserci. E quindi, per concludere con le parole eccezionalmente pregnanti e lucide dello stesso Autore, « ... i poteri magici, lungi dall'essere espressione di una indiscriminata coinonia (*), sono piuttosto da intendersi per entro il dramma di una presenza esposta al rischio di non esserci, e che è in atto di difendersi da questo rischio: una situazione esistenziale storicamente determinata, da cui rampollano forma di realtà che sono estranee a una situazione storica in cui la presenza sta garantita in cospetto di un mondo allontanato e ricevuto come *dato*. Per Hegel la magia consta ancora di « superstizioni » e di «aberrazioni di menti deboli»: ma questa antitesi fittizia fra « cultura » e « magia » (o anche fra libertà e magia, fra storia e magia) deriva appunto da una persistente limitazione dell' orizzonte storiografico, per cui si riconosce alla cultura, alla libertà e alla storia solo il dominio dei valori tradizionali dello « Spirito ». Hegel non sembra rendersi conto che anche la semplice e umile presenza, che sembra accompagnarci senza dramma nell'agone quotidiano per i valori dello « Spirito », anche l'esserci può diventare problema culturale, centro di storia e argomento di libertà. Senza dubbio la liberazione che si compie attraverso la magia è assai elementare, ma se l'umanità non se la fosse mai guadagnata, non le sarebbe mai stato possibile porre l'accento sulla liberazione che oggi l'affatica, la *reale* liberazione dello « Spirito ». E la lotta moderna contro ogni forma di *alienazione* dei prodotti del lavoro umano presuppone come condizione storica l'umana fatica per salvare la base elementare di questa lotta, *la presenza che sta garantita nel mondo* ».

La magia nel Sud

Acquisito così mediante l'allargamento dell'orizzonte storiografico il concetto fondamentale della presenza decisa e garantita non come entità metafisica ma come bene storico e quindi revocabile in situazioni in cui gli individui vengano sottoposti a tensioni traumatiche di particolare intensità, come forti sofferenze e privazioni, guerre, carestie, lutti e simili, De Martino nella successiva poderosa opera, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: Dal lamento pagano al pianto di Maria* (che vinse il Premio Viareggio nel 1958) porta in maggiore profondità l'analisi del concetto di perdita della presenza, valendosi anche dei contributi della moderna psicopatologia, e prospetta la soluzione del problema storico-religioso del lamento funebre antico nelle sue complesse relazioni col pianto rituale legato al nume che scompare e che ritorna nel quadro delle civiltà euromediterranee. Non essendo la crisi del cordoglio che un caso particolare della crisi della presenza, il lamento funebre si configura come una tecnica rituale che nella plasmazione culturale del *saper piangere* media e porta a risoluzione la crisi scatenata dall'evento luttuoso che altrimenti rischierebbe di travolgere la persona in una disperazione irrelata e irrisolvente. Partendo da una seria di esplorazioni etnografiche condotte dal 1950 al '57 sulla bassa magia cerimoniale lucana, in *Sud e Magia* (Premio Crotone 1959) De Martino cerca di ricostruire attraverso il documento folclorico-religioso l'intricata serie di conflitti, di contraddizioni, di compromessi, di formazioni intermedie di raccordo fra la vita culturale di vertice e le sue forme popolari più basse, in cui vengono accuratamente messe in rilievo le accentuazioni magiche del cattolicesimo meridionale, la non partecipazione dell'illuminismo napoletano alla polemica esplicita e impegnata contro i tratti magici e ritualistici della religione confessionale e la



Dialogo 1965

elaborazione (da parte di alcuni illuministi napoletani alla fine del '700 — soprattutto di Nicola Valletta con la sua famosissima *Cicalata sul fascino, volgarmente detto jettatura* del 1787) della ideologia della jettatura come compromesso oscillante tra il serio e il faceto, tra l'antica cupa fascinazione medievale e il razionalismo settecentesco. In appendice al volume compare una breve notizia dal titolo *Intorno al tarantolismo pugliese*, in cui è dato scorgere *in nuce* l'interesse dell'Autore verso quel fenomeno culturale che formerà oggetto dell'indagine successiva compiuta nella penisola salentina nel giugno del 1959. I risultati sono esposti nel volume intitolato *La Terra del Rimorso*, che sul catalogo de *Il Saggiatore* edito nella primavera del '62 l'Autore stesso presentava, insieme ad altri volumi di contenuto etnologico, entro una prospettiva nella quale il problema etnografico, invece di essere trasferito nelle regioni tradizionalmente note come sedi delle civiltà « primitive », veniva interpretato come una nuova dimensione della « questione meridionale ». I motivi prossimi del problema erano costituiti dall'incontro diretto dell'Autore con le plebi meridionali in veste di commissario politico del partito socialista; i motivi remoti erano rappresentati dalla questione ancora irrisolta dei modi e delle ragioni per cui la religione del Sud si era venuta strutturando, se così si può dire, secondo forme che la distinguevano dal comune comportamento religioso riscontrabile nell'Italia centro-settentrionale.

Il tarantismo — prendiamo liberamente da un'intervista concessa a *L'Espresso* nel settembre del '61 — è l'effetto del morso di un mitico ragno avvelenatore, la taranta, curato mediante il simbolismo della musica, della danza e dei colori. Esso è un nesso culturale di crisi, di cure e di guarigione, che, nelle condizioni date, assolve un'effettiva funzione riequilibratice e reintegratrice. Nel passato il fenomeno era stato *ridotto* alle sue componenti psicopatologiche senza coglierne gli aspetti culturali che in modo inconscio facevano da sfondo alla crisi.

Ernesto De Martino, proprio per poterlo studiare in tutta la sua complessità, decise di compiere un'indagine « sul campo » valendosi della collaborazione di quattro giovani specialisti, rispettivamente in psichiatria, psicologia, etnomusicologia (*) e antropologia culturale, coadiuvati da un'assistente sociale cui spettava il compito di stabilire i contatti con i tarantati ed i loro familiari.

Generalmente il ciclo del tarantismo si svolge nel modo seguente: il soggetto (nella maggior parte dei casi una donna) sente di esser stato *pizzicato* in giovane età durante il periodo della mietitura. Dopo questo primo morso, annualmente la crisi si ripete e la sua manifestazione è assai complessa, perchè vista esteriormente potrebbe essere interpretata come un tipico attacco isterico. Il tarantato si sente stimolato al ballo e questo stimolo può durare diversi giorni. Normalmente il soggetto attribuisce il sorgere di questa tendenza ad un ragno che cambia dimensioni e colore e che si manifesta nelle circostanze più imprevedibili. La cura della crisi viene effettuata dai familiari secondo un procedimento, di antica tradizione, consistente nella esecuzione da parte di una orchestrina che suona senza sosta, di motivi e di ritmi *elettivi*, tendenti cioè a guidare i movimenti inizialmente scomposti del tarantato entro un rituale che dia loro significato e potere risolvente. La cura può essere effettuata in due tempi distinti: nella prima fase — domiciliare — la danza del tarantato si svolge sopra un lenzuolo disteso sul pavimento — « il perimetro cerimoniale » — con l'ausilio, come si è già detto, dell'orchestra e inoltre di nastri di colori diversi che esercitano una particolare azione sulla psiche del tarantato. In alcuni casi la crisi si risolve per mezzo della sola cura domiciliare, in altri casi invece si rende necessario il suo completamento in un luogo sacro. Tipico è il caso della cappella di San Paolo a Galatina (provincia di Lecce) nella quale ogni anno alla fine di giugno si recano tarantati di ogni età per essere curati sotto la protezione del Santo.

Dopo una significativa casistica rilevata in una zona sufficientemente ampia — il Salento — De Martino allarga l'indagine comparando il fenomeno ad altri che, pur in orizzonti storici e culturali diversi, manifestano analogie forse riconducibili, secondo una suggestiva ipotesi demartiniana, ad un arcaico complesso mitico-rituale protomediterraneo.

Ma in quale rapporto le sue ricerche si ponevano rispetto alla più generale storia del meridione e quale significato pratico esse assumevano? Lasciamo la risposta allo stesso Autore: « Molto probabilmente si dirà che, da un punto di vista pratico, queste ricerche di storia religiosa del Sud sono inutili perchè si tratta di fenomeni che scompariranno da sè in breve volger di tempo, travolti dalla civiltà moderna. Ma troppe cose, nel nostro Sud, muoiono « da sè », senza che la coscienza e la ragione ne traggano alcun merito operativo, e troppe invece sopravvivono senza che la coscienza e la ragione ne avvertano in termini di trasformazione le pungenti contraddizioni. Io credo che il significato pratico di ricerche di questo genere sia nella presa di coscienza che ne deriva, e nella nuova sensibilità meridionalistica che ne risulta ».

Glossario

archetipi (dell' inconscio collettivo): nella psicologia analitica di Jung, immagini primordiali collettive, rappresentazioni nell'*inconscio* di esperienze comuni all'intera razza umana.

Bachofen, Johann Jakob: storico svizzero del diritto e della cultura (1815-1887), considerato — per la sua opera più celebre *Das Mutterrecht, eine Untersuchung über die Gynäkokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* (Stuttgart 1861: Il matriarcato, ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nella sua natura religiosa e giuridica) — uno dei fondatori dell'etnologia giuridica.

coinonia: grecismo, corrispondente al latino *communio*, intima fusione, compartecipazione.

etnocentrismo: la tendenza ad esaltare la superiorità del gruppo (spec. nazionale o etnico) a cui si appartiene e a giudicare gli estranei, spesso in modo offensivo, secondo i criteri valutativi del proprio gruppo. Definito in *Man and His Works* (New York 1948) da Herskovits — l'antropologo culturale che ha articolato nella maniera più esplicita la tesi del relativismo culturale — come « il punto di vista secondo cui il proprio modo di vita deve essere preferito a qualsiasi altro ». Si può ritenere il corrispondente, per le relazioni etniche o nazionali, dell'*egocentrismo* nelle relazioni personali, o anche definire, per usare le chiare ed aspre parole di De Martino, come « quel crudo colonialismo mentale che è l'equivalente conoscitivo del colonialismo politico ».

etnomusicologia: la scienza che studia la musica dei popoli extraeuropei e del mondo popolare occidentale.

etnos: il complesso dei caratteri che contraddistinguono la cultura di un particolare gruppo etnico.

Gemüt: in generale la parte interiore (psichico-spirituale) del nostro essere, in particolare la facoltà di sentire, contrapposta allo spirito (*Geiste*), la facoltà di pensare; facoltà sensitiva o affettiva dell'anima, cuore, sentimenti, disposizione d'animo.

ipòstasi: ipostatizzazione; l'intendere un concetto come se fosse un ente reale, anziché un atto mentale o un dato astratto.

Möser, Justus: scrittore tedesco (1720-1794), amico di Goethe e di Herder, coi quali pubblicò i *Blätter von deutscher Art und Kunst;* partendo dal suo vivo interesse per le tradizioni e gli usi popolari elaborò una concezione dell'arte e della storia accentuatamente nazionale che ebbe un'influenza assai notevole sulla storiografia a lui contemporanea e romantica.

psicotico: relativo a *psicosi* o *disordine psicotico*, cioè una malattia mentale caratterizzata da un « certo grado di dissociazione della personalità e da incapacità a controllare e valutare correttamente la realtà esterna ». Le principali sue forme sono la psicosi maniaco-depressiva, schizofrenica e paranoica.

sciamano: presso alcuni popoli della Siberia e dell'Asia centro-orientale, un individuo dotato di facoltà particolari, spesso paranormali, che mediante speciali tecniche di estasi si pone come intermediario tra l'uomo e gli spiriti. Da qui *sciamanizzare*: agire come uno sciamano, in stato di particolare esaltazione psichica.

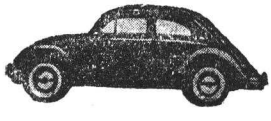
soteriologico: relativo alla « salvezza », ossia alla redenzione dal peccato e dal male (tema comune, nel suo significato metastorico, a molte religioni).

ur...: prefisso che, preposto a sostantivi, aggettivi e avverbi, indica « l'origine dai tempi più remoti », primitivo, primordiale, antichissimo; p. es. *Uradel* « antichissima aristocrazia »; *uralt* « antichissimo »; *Urstamm* «nucleo etnico originario ».

CONCESSIONARIA PER MANTOVA E PROVINCIA

FILIPPINI - AUTO

VENDITA
RICAMBI



ASSISTENZA

Via Montanara e Curtatone, 58 - Tel. 29696 - 29697 - MANTOVA

Proposte di Poesia Tecnologica

Due ipotesi di lettura

Armando Plebe recentemente in *Angelus novus* (N. 3), con un tono tra il risentito e l'ironico, ha elencato l'avanguardia geometrica, l'avanguardia viscerale, l'avanguardia fenomenologica, l'avanguardia semantica, l'avanguardia giornalistica. Dovrei aggiungere dunque anche un'avanguardia tecnologica?

L'inchiesta condotta da *Dopotutto* (Letteratura N. 73) sembrerebbe fornircene l'occasione... e aggiungerei magari volentieri una ulteriore aggettivazione discriminante. Preferisco, però, tuttavia eliminare la distinzione tra avanguardia e retroguardia e parlare semplicemente di poesia tecnologica come fatto di cultura. Perciò vorrei fissare l'attenzione su alcuni punti.

Anzitutto, mi sembra che la proposta della poesia tecnologica non implichi la scelta fra monolinguismo e plurilinguismo: una tale scelta, se mai c'è stata, ha trovato risposta nella soluzione naturalistica o realistica. Perciò, mi pare che prima di un problema linguistico si tratti di un problema sociale, ideologico, politico. Oggi un mondo borghese — della cui dissoluzione siamo tutti facili profeti — impone i propri moduli alla collettività sociale: il più significativo di questi moduli è un linguaggio cristallizzato che tende ad autonomizzarsi rispetto al parlante stesso, fin quasi a paralizzarlo. Nella sua realtà opaca questo linguaggio tende a disporsi di fronte all'uomo con la dimensione senza alternativa, che lo ipnotizza. Insomma l'azione è propria dello slogan, la passività invece connota l'uomo. C'è una stanza dei bottoni anche per le invenzioni linguistiche che alla collettività pervengono dall'alto, piene di carica suggestiva e magica. Il triangolo industriale, o, comunque, il mondo borghese sacralizza le invenzioni linguistiche, le divulga in tono assiomatico.

Le forze progressive non ignorano il mondo borghese: anzi instaurano il rapporto necessario con quello, solo per esorcizzarne le formule magiche. La dissacrazione, infatti, è possibile oggi solo mediante l'oggettivazione critica del « dissacrando ».

In tal senso la poesia tecnologica considera il « mito » tecnologico, lo innalza apparentemente a idolo solo per rivelarne la necessaria umanizzazione. Il linguaggio tecnologico è alla base della sintassi poetica solo per volontà del poeta che si rifiuta di feticizzarlo. Perciò il rapporto linguaggio cristallizzato e poeta non è casuale: è anzi regolato da scelte che sono operate con una filologia, che diremmo, del presente. Cioè il poeta si oggettiva di fronte all'universo linguistico, lo smonta, lo analizza; sceglie nel nuovo linguaggio il termine o i termini più semanticamente mistificanti. La scelta non avviene perciò entro la comodità superficiale del quotidiano, ma nel super-strato linguistico entro cui si fissano sublimate, quasi incontrovertibili, le invenzioni apparentemente più autentiche del linguaggio stesso. Sono invenzioni operate dopo uno studio cavilloso dei gusti e delle preferenze illusorie del consumatore: la psicologia della propaganda, la statistica, la persuasione occulta (raggiunta con le più raffinate tecniche della psicologia della forma) metafisicizzano gli slogan, che divengono così forze operanti. Dunque, da tale superstrato linguistico la poetica tecnologica trae la direzione della scelta linguistica.

Dorfles parla di una dissacrazione operata mediante l'ironia, Pignotti sottolinea questo aspetto ironizzante e lo propone come garanzia di immunità di se stessi di fronte al mito.

La poesia tecnologica è inoltre poesia utile, diverrà « elemento costitutivo di una futura cultura democratica ». Si è parlato della opportunità di proporre poesia visiva sui grandi tabelloni pubblicitari delle autostrade. Mi piacerebbe ricordare l'opportunità di diffondere la poesia tecnologica come offerta di alta coscienza e di oggettivazione critica rispetto all'oggetto: proporre e divulgare il disincanto. Del resto la tattica di Pignotti non consiste forse nel distribuire in un'area larghissima i testi dissacranti? Si è detto, alcuni giorni fa, della difficoltà di reperire il materiale poetico per un dibattito redazionale; a mio parere sarebbe più esatto parlare di intrinseca necessità che i testi siano sparsi, diffusi anche nelle riviste delle ultime provincie. In volume, la poesia tecnologica viene soffocata, condannata ad isterilirsi, privata della sua funzionalità. Se la poesia tecnologica non è tanto «poesia-poesia», quando «poesia-saggio, poesia-documento», dovrebbe, con un estremo atto di coscienza, essere inserita nelle scritte al neon, divulgata nella sua intenzione corrosiva, a guisa della segnaletica stradale.

Diverrebbe in tal modo un simbolo di cui si conosce ogni struttura: i cittadini umanizzerebbero l'oggetto-nome e si ritroverebbero come depositari essi stessi della facoltà mitopoietica.

Si è usato il termine « cittadini » per il fatto che la poesia tecnologica può manifestarsi come suggestione disalienante solo in particolari e precisi contesti sociali. È legata infatti ad un tipo preciso di produzione industriale, ad un certo tipo di propaganda commerciale, ad un tipo ben preciso di consumatore di prodotti, che la pubblicità ha costretto a prendere in considerazione. Un'ultima osservazione: gli oggetti-nomi (bevete Coca-Cola; il re dei sott'aceti, spiacenti ragazzi... a scuola... ma prima alla Upim) si offrono illesi nella assiomaticità; la funzione ironizzante li rende ambigui, cioè potenzialmente spodestabili e disponibili a vari livelli fruitivi: da qui l'allargamento da una presunta funzione elitaria ad una funzione di massa.

GINO BARATTA

Apocalittici o integrati? L'alternativa affacciata da Eco mi pare ritorni con particolare emergenza a proposito di quella « poetica tecnologica », che il gruppo fiorentino facente capo a Pignotti e Miccini, da tempo si perita di sostenere. Perchè, a nostro parere, se è perfettamente legittimo quel che ha fatto Baratta, vale a dire un discorso impiantato sul vivo della produzione concreta del « Gruppo '70 » — le cui effettive capacità di rottura sono ritrovate nella demistificazione operata a livello di quel super-strato linguistico su cui convergono le tecniche della « persuasione occulta » — è anche vero che il discorso, chiuso in questi termini, sembra un po' soffocato.

In effetti Baratta, se ha insistito molto bene, a proposito dei rapporti fra arte e tecnologia, sul momento della dissacrazione del linguaggio tecnologico operata dalla neo-avanguardia (uso questo termine unicamente come punto di riferimento), è tuttavia finito col dare univoco rilievo a una particolare accezione (o significato) di questa operazione, quella riguardante la corrosione di quelle formule linguistiche

che il sistema immette giorno per giorno nel linguaggio quotidiano tramite la capillarità dei sistemi di comunicazione, e che tendono a porsi, rispetto al singolo, come forze meramente disalienanti.

Ora non c'è dubbio che uno degli obiettivi che i componenti il « Gruppo '70 » si sono posti sia anche questo, anzi che esso acquisti un particolare rilievo proprio per le sue possibilità d'incidenza nei confronti del sistema, ulteriore passo verso « quella cultura veramente democratica » cui allude Pignotti.

Ma quando Pignotti e Miccini portano avanti le loro istanze per una « poetica tecnologica » alludono anche ad altro: altro che, se può ancora non trasparire compiutamente dalla produzione poetica sin qui offerta, è tuttavia oggetto di discussione, di dibattito e dimostra in ogni caso la volontà (e la consapevolezza) di volere portare avanti un discorso che vorrebbe essere di rottura.

Questo « altro », che per me costituisce poi il leit-motiv dell'arte tecnologica, è in sostanza il postulato, sostenuto in sede di poetica, di un rapporto diretto fra operazione estetica e società tecnologica, o, sempre per citare Pignotti, tra operazione estetica e società di massa.

Ora la novità non consiste tanto in questa semplice dichiarazione di contenuti. In fondo, per fare un esempio, scrittori appartenenti alla più recente narrativa, come è il caso di un Ottieri o di un Volponi, tanto per fare qualche nome, hanno da tempo fissato la loro zona di operatività proprio sul particolare clima in cui viene a situarsi il rapporto soggetto-oggetto nel quadro dell'odierna civiltà della macchina.

Si potrebbe obiettare che il paragone non è perfettamente calzante in quanto il Gruppo '70 lavora soprattuto sui moduli linguistici della società tecnologica, più che sui contenuti della medesima; e questa è stata anche la linea di difesa assunta da Pignotti nei confronti delle accuse di « contenutismo » mossegli da Barilli. Ma Pignotti ha anche affermato che l'arte tecnologica deve « far suoi sia la problematica che i moduli della società tecnologica »: non ci pare quindi che la sostanza del discorso, una volta che ci si soffermi alla delimitazione dell'area di operatività, muti gran che.

Insomma, se il lavoro del Gruppo '70 si limitasse a un'operazione linguistica volta a rinsanguare le fila d'una tradizione aulicheggiante ed esausta, col far leva sui moduli tecnologici come medium fra poesia e senso comune, fra scienza e letteratura — tramite quel processo che oggi va sotto il nome di « decontestualizzazione » — non mi pare si avrebbe il diritto di parlare di rovesciamento della tradizione, di eversione dei valori o che altro dir si voglia. In fondo un'operazione del genere non è affatto nuova, se si pensa che in termini non dissimili già si esprimeva Gadda sin dal 1929: si tratterebbe più che altro di un'apertura della lingua letteraria verso nuove zone di disponibilità, semplice allargamento della tradizione, dunque.

Invece il discorso di Pignotti non si ferma qui. Quando egli parla di poetica tecnologica, ne parla come dell'unica possibilità di fare poesia in una società che tende inevitabilmente a costituirsi come società di massa. L'unica possibilità di sopravvivenza che ha la poesia in una società di massa, sostiene Pignotti, è quella di accettare il condizionamento posto dalle strutture di tale tipo di società. E di rimbalzo Miccini « All'istituto letterario non rimane che l'intelligenza col nemico o perire ». È a questo punto, dunque, che torna in ballo l'alternativa di Eco: fra l'essere « apocalittica » o « integrata » la neo-avanguardia, il Gruppo '70, non ha dubbi e decisamente sceglie la via dell'integrazione come l'unica oggi possibile,

lasciando implicita, dietro le ragioni di tale scelta, la polemica nei confronti della tradizione umanistica, rea di essere ancorata a una nozione élitaria — e quindi falsamente umanistica — di uomo.

E sin qui personalmente mi sento d'accordo. Che il processo in atto di democratizzazione della cultura debba prima di tutto saldare i conti con la vecchia concezione aristocratica dell'arte, che in altre parole si debba operare per la costruzione di una nuova antropologia, è cosa per me del tutto pacifica.

Quello che piuttosto mi lascia perplesso, sono i modi con cui si ritiene di poter giungere a tale sovvertimento. E ciò non tanto per la preoccupazione — peraltro legittima — che l'assunzione di una poetica tecnologica comporti il rischio d'una feticizzazione del dato tecnologico, sino al punto di giungerne a una trascrizione meccanica e passiva. In fondo le prove sin qui date da un Pignotti o da un Miccini testimoniano dello sforzo costante di umanizzazione in chiave ironico-demistificante del dato tecnologico stesso.

Quel che non mi quadra è che la via verso la democratizzazione della cultura e dell'arte debba necessariamente passare per i mass-media, nel senso di un'adeguazione dell'esercizio stesso dell'arte alle strutture (e quindi anche alle leggi) della società industriale. Ora è evidente, come sostiene Pignotti, che un messaggio veicolato attraverso la televisione, o la radio, o un grosso editore, acquista capacità d'incidenza maggiori di un altro a circolazione più limitata. Ma un conto è assumere le comunicazioni di massa come veicolazioni privilegiate per la diffusione del prodotto artistico (in questo caso i mass-media resterebbero un « poi », uno « strumento » rispetto all'opera d'arte) e un altro è produrre *per* i mass-media, condizionare l'opera d'arte alle esigenze della società industriale, il che significa operare in vista del « massimo consumo » per il « massimo profitto ».

In effetti, come giustamente ha rilevato Toti, una volta accettato il condizionamento industriale, anche ai prodotti culturali occorre di subire la legge del « massimo dei consumi », intesa come ricerca di un livellamento del prodotto sul filo del minimo comun denominatore culturale di massa. Ma è proprio qui il punto: si comincia col dire di voler combattere contro una concezione della cultura come privilegio, il che equivale a un combattere contro quella divisione della cultura che ha poi il suo fondamento nella divisione del lavoro; si finisce di fatto coll'avallare lo « status quo » accettando, e torno a citare Toti, « la situazione culturale di classe come campo d'azione permanente e riducendo l'operazione spirituale a livello del minimo comun denominatore industrializzato di massa ».

Sicchè, se Pignotti può in buona fede dire: « Io lavoro per la democratizzazione della cultura », il rischio che si corre mi pare sia quello di mantenere in piedi la vecchia gerarchia: da un lato una cultura elitaria, aristocratica e classista per eccellenza; dall'altro un sottoprodotto culturale che rimane tale in quanto strutturalmente condizionato dal « minimo dei livelli ».

Dico questo senza nulla togliere all'interesse con cui personalmente seguo gli esperimenti condotti dal « Gruppo '70 » in generale e da Pignotti in particolare. Del resto mi sono già detto d'accordo con il giudizio di Baratta sul loro valore sociologico-culturale. Quello condotto dal « Gruppo '70 » resta un tentativo interessante, che per molti aspetti merita d'essere seguito e approfondito. Ma la sua tesi centrale, quella secondo cui la sopravvivenza e la valorizzazione dell'arte sono legati a una sua integrazione nella società di massa nel senso proposto da Pignotti e Miccini, mi lascia in atteggiamento piuttosto dubbioso e critico.

UMBERTO ARTIOLI

Lamberto Pignotti

Cercano di riempire con le creazioni della loro nostalgica fantasia il vuoto che li circonda

Si muoveva in un mondo fatuo, vuoto, pieno di noia. Era a contatto perenne con gente per la quale contano solo le automobili, i vestiti, le cravatte, le scarpe, la gita al mare, il sesso. E ancora: l'aspetto fisico, la capacità atletica, la forza. E la preoccupazione di apparire sempre in forma, di farsi vedere dagli altri che si muovono nello stesso mondo, duri, freddi, disincantati, menefreghisti.
Ma soprattutto duri. Ecco un esempio. Immaginate
un recipiente largo un metro e mezzo, lungo un metro e mezzo e alto tre metri
colmo di acqua gelata.
Egli viene immerso nel liquido ghiacciato
con la parte superiore del corpo che fuoriesce dall'acqua.
A quest'altezza sono fissati radiatori a forte temperatura.
Calore in alto, gelo in basso. Per ore.
Oppure: l'uomo viene legato alla parete con le mani dietro la schiena.
I piedi toccano il muro, la testa è spinta in avanti.
Il corpo dell'uomo fa triangolo.
Al collo è tirato un peso che tira giù la testa.
Contro il corpo a pochi centimetri di distanza
una tavola obliqua con chiodi affilati.
Chi non resiste e si lascia andare
si infila le punte dei chiodi nella carne.
Oppure, ancora, il sistema Attilio Regolo:
l'uomo viene chiuso in un barile
e il barile viene fatto rotolare, avanti e indietro, avanti e indietro, a sfasciaossa...
« Ciao, Marcella », disse Andrea.
Erano contenti. Tutto era a posto, tutto era come doveva essere.
Loro avevano bisogno di ordine, di sapere di ritrovare ogni giorno gli stessi volti, le stesse persone, lo stesso equilibrio.
« Mi mangerei un bue », disse Andrea.
Ti facevano mangiare pesce salato e poi ti mettevano nudo al sole rovente.
Qualche volta ti circondavano con altoparlanti ad alta frequenza.
Trasmettevano musiche febbrili e chiassose; i nervi si tendevano come corde di archi.
Un mio amico venne chiuso in un armadio di ferro sepolto per metà nella terra sotto il sole.
Quando la ferraglia fu rovente la coprirono di sabbia.
Per non farti bruciare, dicevano.

Poi sopra all'armadio lanciavano getti d'acqua.
La sabbia si trasformava in fango e colava dentro l'armadio dai buchi che vi erano stati aperti.
Per farti respirare, naturalmente.
E ancora: ti appendevano a un albero a testa in giù;
ti facevano correre con la maschera antigas incollata al viso.
Cercano di riempire con le creazioni della loro nostalgica fantasia il vuoto che li circonda
ma il loro interminabile cicaleggio rivela solo l'assoluta mancanza di significato di ogni parola.
Nei dialoghi costruiti con estrema precisione la lingua è quasi distrutta dall'interno.
Un tocchettino leggero, rituale.
« Sì? », diceva, anzi farfugliava Marcella.
« Io vado », diceva Andrea.
« Va bene, caro », diceva lei.
« Mi prendo l'ombrello... non si sa mai », diceva lui.
« E' sempre meglio ».
« Tu dici? »
« Proprio così ».
« Ciao, amore »
Lui tornava indietro: « Non c'è acqua, stamattina ».
« Pazienza ».
« Ciao ». E se ne andava.
Tenta bensì l'evasione, appigliandosi a ciò che di più santo possiede:
l'amore per Marcella. Ma ella non sa rispondergli:
sotto la morsa del dolore si raggelano anche i sentimenti più puri e cessa ogni forma di dialogo. Ma resta ugualmente innegabile che si tratta di un giochetto pochissimo divertente.
Non appena si comincia a farlo funzionare ci si accorge di avere messo il dito in un ingranaggio che si tirerà dietro l'intero braccio e che starà poco ad impadronirsi di tutto il resto.

(1962 - 64)

Luciano Ori

La vigilia

Dietro le quinte del campionato
E' FINITO IL BOOM
DEL CALCIO-SPETTACOLO
il tifo è in declino
le società introducono l'austerità
nei propri bilanci
siamo alla vigilia della crisi?

L'enigma Messico

NON FATE ONDE
qualcuno ha sturato la fogna
LA PESTE HA INVASO IL MESSICO
sindacalisti di Stato
e pistoleros trafficanti -

Los pistoleros
los pistoleros
los caciques
los señores de horca y cuchillo -

... mentre capitali stranieri
continuano a invadere il Paese
... mentre Vallejo e gli altri
dirigenti operai ferrovieri
continuano a imputridire nelle carceri
... mentre a Chihuahua due
milioni di ettari di latifondi
aspettano di essere divisi
tra i peones
... mentre centinaia di Jaramillo
anonimi vengono immolati
... mentre nel campo un albero segna
il luogo della scuola
e il suolo arido e polveroso
è tutto il mobilio dei ragazzi
... mentre nella Calzada de Guadalupe
messicani ebbri di misticismo
fanno chilometri in ginocchio
NO PASA NADA -

gli indios
e il razzismo indigenista
la lunga guerra d'indipendenza
stampa popolare
verità e mito della
Rivoluzione Messicana -

seconda tappa
della rivoluzione messicana
I VIOLINI RIVOLUZIONARI
DEL VECCHIO MESSICO -
la via messicana al socialismo è aperta
LA RIVOLUZIONE DIPINTA
SCENDERA' DAI MURALI.

Eugenio Miccini

Per gli anni 70

Alle sfilate d'alta moda
primavera-estate, nessuna
rivoluzione. Anche i sarti italiani,
come quelli francesi, preferiscono
raffinare una linea ben definita
e l'effetto generale
è apparso eccellente. I tessuti
sono stati i veri protagonisti
della manifestazione: in particolare
la lana double-face in colori
molto primaverili;
dal bianco al beige
al giallo e bianco.

Tessuto banale, colore fuori stagione,
linea risoluta (invece)
la poesia per gli anni settanta.

La super avanguardia

Viviamo in tempi stretti
lavoriamo sui tempi lunghi
da qui all'eternità.
Per risolvere i vostri dilemmi
c'è avanguardia e avanguardia
fate il confronto oggi stesso.
Similia similibus curantur
contro il logorio dell'avanguardia moderna
la superavanguardia fa sempre bene.

Lucia Marcucci

E' senz'altro possibile
rivedere le conclusioni ottimistiche.
(senza che nessuno se ne accorga)
Non c'è via di scampo.
Quanto dura questo « lungo andare »?
Il « disoccupato tecnologico » nel frattempo soccombe.
Lasciamo scoperta la distanza
riduciamo il legame,
molte spesso ce ne dimentichiamo.
Dimostrare il moto cominciando a camminare
è un facile e sano esercizio.

Considerato il grave stato delle piazze e dei salotti
chi osa proporre una discussione?
Rilevato che nel periodo invernale
il coraggio manca anche negli interlocutori
viene subito il pensiero che non si possa
procedere oltre
e viene la voglia di chiamare i carabinieri.
Certi possono guardare stupefatti.
(fra un cocktail e una cena
l'intolleranza celebra i suoi trionfi)
Possono tuttavia disputarsi il CUOIO
il COTONE
e il dominio dei mari.

Gian Battista Nazzaro

dal "Rapporto sul vuoto,,

(e cioè l'analisi del reale
per così dire dichiaratamente scientifico
di una certa comprensione dei motivi
nell'aumento delle potenze globali
alla base del piano in circostanze sfavorevoli
per possibilità ancora più eccitanti
sostituendo gli oggetti alle situazioni
ai metodi incoscienti
in autorevoli pubblicazioni specializzate
come dunque cioè la realtà diminuisca la presa
nei contesti di vaste strutture

biologiche o le parti essenziali
dei propri contesti
la realtà cioè impegnata nell'ultima
appostazione dei casi sui mezzi
in un bilancio alla moda assai gradevole
che potrebbe comunque causare
danni incalcolabili al momento
di decidere sulla base qualitativa
dei ritorni)
(a questo punto si potrebbero annodare
i casi e i mezzi al linguaggio
senonchè il sistema che si applica tuttora
è il totale delle somme percepite
in posizioni diverse di fronte
al problema del tutto compreso
un numero ambiguo di tendenze
ad applicare i connessi
delle varie istituzioni
enti istituti
incombenti su tutti i problemi
per cui il senso comune degli oggetti
smarrisce il senso comune
nelle relazioni della pratica costante
come infatti gli studiosi impegnati
nelle ricerche di distinzioni precise
tendono a far credere
pur di definire in qualche modo
il loro aspetto)

Guido Costantini

Dagli appunti casuali e sulla casualità

Ore 19,30. Lunedì prossimo: cosa dirò
del grande saggio-pazzo-perduto, il vecchio Benn?
Randagio nei « giorni dorati ».
La testa di Omero, la testa di Virgilio ciascuna con la sua vittoria.
Per lui: bolle di sapone (LUX): « nella LUCE come un'ombra »!
Questo non è che un
gioco di parole: roba di pessimo gusto.
(Registrare questa frase negli appunti, prego).
Anche da un quaderno di appunti grosse questioni possono fiorire:

« Grandi, crudeli inumani pensieri sorgevano in Rönne.
In una luce incerta egli vedeva la creazione in luminosità
e veli argentei, diffusi come dopo i nubifragi ».

Che altro potremmo scovare di più lirico-espressivo?
I rami capillari dei nervi hanno disteso una rete nel cosmo;
i musi dei satelliti in fiamme
vi piombano con « sidereo silenzio », mentre - dicono -
altri astronauti russi volteggiano in orbita
fuori dall'orbita verso dio infinito nero tenebra.

Oggi proiettano cadaveri spaziali (pag. 25)

A pg. 27 trovo il tuo nome. Camminavi a grandi passi
in Place Pigall. Henry Miller, credo.
(Per l'esattezza: lui parlava dello square da Furstemberg: « Nel mezzo
quattro alberi neri che non hanno ancora incominciato a fiorire.
Alberi intellettuali nutriti dai selci. Come i versi di T.S. Eliot »).

E questo fu tutto!

Ora si riprende a incollare manifesti:
I vivaci colori degli ombrelloni
sono stati ideati PER VOI, SIGNORA (un diavolo rosso
vi passeggia sopra!)

E poi: « si mise a scrivere sul quaderno senza sapere
quello che scriveva, terrorizzato dalle parole che alla fine lo
guardavano e non potevano più essere dimenticate ».
E' un puro caso (o) strano: ora leggo:
« Noi produrremo quando la *casualità* della nostra conversazione
ci avrà condotto una serie di assiomi adottati secondo un umore comune
« pronunziate: 'umoreu' perchè infine la cosa è 'humoristic').
Insomma: qualcosa sopravvanza con vivacità. Reagiamo
con due teste quattro occhi
mani, verità, trasformazioni di verità.
Nere dita antropodi battono i tasti
neri
nella notte
in cui il dramma si svolge.

E allora? Mettiamo un tigre nel motore!

Antonio Russo

il problema della distensione è avviato
ma si è capito che per una calma-calma
ci vuole una camomilla-camomilla
tre settimane di discussioni liberano
tutto il loro naturale potere calmante
perchè sono composte di parole tubolari
senza aggiunta di altre scorie

Ditta Erminio Bodini

RICCO ASSORTIMENTO
CAMERE DA LETTO
SALE DA PRANZO E SALOTTI
TINELLI - ANTICAMERE
LANE E MATERASSI

MANTOVA

Negozio di vendita:
Piazza L. B. Alberti, 32 - Tel. 23.200
Abitazione:
Vicolo Nazione, 1 - Tel. 23.708

CARTOLIBRERIA "BIANCA"

INGROSSO - DETTAGLIO

★

Ufficio
Propaganda Libreria

★

MANTOVA - Telefono 23.872

VIA XX SETTEMBRE N. 22 - 22/a
VICOLO CHIAVICHETTE, N. 2 - 2/a

Organizzazione

ALESSANDRO VITTADELLO

confezioni

ELEGANZA - CONVENIENZA
BUON GUSTO - GARANZIA

4 qualità in un solo nome

VITTADELLO



MANTOVA - Corso Umberto I - telefono 26.382
Piazza Cavallotti - telefono 26.372

IDRAS

DI **BERGONZI** S.A.S.

SEDE: **MANTOVA** - PIAZZA DEI MILLE - TEL. 28.544

C.C.I.A. n. 87947

TUTTO

per il bagno

e il

riscaldamento

FILIALI:

Cremona
Via Dante, 120 - Tel. 24.757
C.C.I.A. n. 69884

Reggio E.
Viale Dei Mille, 18 - Tel. 39.685
C.C.I.A. n. 82582

Modena
Via Borelli, 28 - Tel. 30.073
C.C.I.A. n. 106092

Brescia
Via Cremona, 189 - Tel. 56.393
C.C.I.A. n. 147568

SELF-SERVICE è una parola americana
che da alcune stagioni
le donne italiane hanno imparato
a identificare con operazioni
che promettono sollievo e benessere
alle borsette affaticate dal costo della vita
e che la reclam consiglia
quale rimedio contro i disturbi finanziari
tuttavia si invitano le donne
che non si ritengono malate alla borsetta
e che quindi non pensano di essere
interessate a questo discorso
a rispondere all'appello lanciato

LAMBERTO PIGNOTTI: è nato nel 1926 a Firenze dove si è laureato e tuttora vive. Poeta, critico letterario e artistico e pubblicista, collabora regolarmente alla *Nazione* di Firenze, al supplemento letterario di *Paese Sera* di Roma ed a una rassegna culturale della RAI.

Ha pubblicato: *Significare* - Leonardi, Bologna 1957; *Elegia* - Quartiere, Firenze 1958; *Come stanno le cose* - Il Critone, Lecce 1959; *L'uomo di qualità* - « Il Menabò » Einaudi, Torino 1961; *Nozione di un uomo* - Mondadori, Milano 1964; *Storia antica* - Ist. stat. d'arte, Urbino 1964 (con tre acqueforti di G. Guerrechi); *Poesia della Poesia* - (antologia di 11 poeti del Gruppo 70 illustrata da Roberto Malquori in 11 esemplari originali) - Sampietro, Bologna 1965; *Le nudità provocanti* - Sampietro, Bologna 1965.

Le sue poesie sono comprese in alcune antologie fra cui quella di *Gruppo 63* (Feltrinelli), quella di Cesare Vivaldi dedicata alla *Poesia satirica italiana* (Guanda) e nella *Antologia della poesia visiva* da lui curata per l'editore Sampietro e nell'ant. in microsolco *Fantascienza e Poesia* (Ist. int. disco).

È tra i fondatori-redattori delle riviste *Quartiere, Protocolli, Dopotutto.* Collabora alle migliori riviste letterarie e artistiche italiane e straniere.

Ha vinto con raccolte di poesie: *Premio Firenze* 1958; *Premio Del Duca* 1961; *Premio Alte Ceccato* 1965.

Con altri scrittori, pittori, musicisti e studiosi d'arte d'avanguardia, ha dato vita, nel maggio 1963, al *Gruppo '70* e fa parte fin dalla sua costituzione, nell'ottobre del 1963, dal *Gruppo '63.*

Ha esperienza di poesia visiva, spettacolare e auditiva.

EUGENIO MICCINI: Nato nel 1925 a Firenze dove insegna e lavora presso una casa editrice. Collabora con saggi critici e con poesie a varie riviste: *Nuova corrente, Quartiere, Il Ponte, Marcatrè, Tempo Presente, La Battana, Letteratura, Leader,* ecc. Redige insieme a Lamberto Pignotti *Dopotutto* in *Letteratura.* Ha fondato con altri il *Gruppo '70* e fa parte del *Gruppo '63.*

Ha pubblicato: *Senza più verità* - Leonardi, Bologna 1959; *Dolore dell'assenza - Quartiere,* Firenze 1961; *Tre componimenti* - Einaudi *Menabò,* Torino 1963; *Sonetto minore* - Vallecchi, Firenze 1964.

Ha vinto il *Premio Firenze* di poesia nel 1961. Nel 1964 un suo lavoro teatrale: *Poesie e no* (II parte) è stato allestito dal Piccolo Teatro di Livorno. È compreso nell'antologia della *Poesia Satirica Italiana* di Vivaldi (Guanda '64) e nell'antologia della *Poesia Visiva* a cura di L. Pignotti (Sampietro ed. 1965) e in *Poesia della Poesia,* antologia di 11 poeti del *Gruppo '70,* illustrata da Roberto Malquori in 11 esemplari.

LUCIANO ORI: È nato nel 1928 a Firenze, dove vive. Pittore e poeta; fa parte del *Gruppo '70.* Coi suoi lavori ha aderito alla poetica tecnologica; ha esperienze di poesia visiva. Ha collaborato a *Dopotutto* ed è compreso nell'*Antologia della poesia visiva,* curata da Lamberto Pignotti (Editore Sampietro, Bologna, 1965).

LUCIA MARCUCCI: È nata a Firenze; vive a Livorno. Dopo un'esperienza di scultura è passata alla poesia, aderendo alla poetica tecnologica. Fa parte del *Gruppo '70* ed ha esposto manifesti di poesia nella mostra di poesia del *Gruppo '63* a Napoli. Suoi manifesti sono apparsi anche nella rivista italo-jugoslava *La Battana;* è collaboratrice di *Dopotutto.* Sue poesie visive sono incluse nell'*Antologia della poesia visiva,* curata da Lamberto Pignotti per l'ed. Sampietro (Bologna 1965).

GUIDO COSTANTINI: È nato a Trieste nel 1817. Ha collaborato a giornali e riviste con scritti di critica letteraria e poesie. Nella collana « Secondo Novecento » dell'Editore Rebellato è uscito un suo volume intitolato *Distinzione di merito* (1965).

G. BATTISTA NAZZARO: È nato a Montesarchio (Benevento) il 2 ottobre 1933 da padre muratore e madre casalinga. Ha conseguito l'abilitazione Magistrale e il diploma di Assistente Sociale. Si considera essenzialmente un autodidatta. Dal 1959 insegna a Napoli dove risiede normalmente. Attualmente sta scrivendo un romanzo dal titolo provvisorio « La Situazione ».

ANTONIO RUSSO: Nato a Bagheria (Palermo) il 4 aprile 1936. Risiede a Napoli.



Adamo e i persuasori - 1963

Pietro Bonfiglioli

Per nove disegni di Pier Achille Cuniberti

Per un artista come Pier Achille Cuniberti, che incomincia sempre a raccontare le sue storie dal principio, appunto il principio è una questione di sostanza. Non una sostanza cosmologica, ovviamente (per quanto Cuniberti ami Klee, non può credere al *continuum* arte-natura come «immagine allegorica della creazione»; ma certo antropologica: una sostanza di contenuti umani o figure di significato. Nessun atteggiamento demiurgico in questa pratica spicciola della creazione, che è poi soltanto un modo di raccontare, un *ex abrupto* con cui si entra immediatamente nel fatto Il Dio di Cuniberti è un essere maldestro e l'uomo che esce dalle sue mani è sempre una figura sbagliata, imperfetta.

A dire il vero, ci sono stati dei tentativi anteriori al principio. Prima dell'uomo sono stati creati i cani; anche i cavalli e gli elefanti bianchi; perfino personaggi quasi umani, allungati e piegati ad arco come figure di Chagall; ma tutti molto simili ai cani, nello stesso modo in cui i cani erano simili a loro. Senza troppi moralismi esopiani o allegorismi favolistici Cuniberti si provava a mettere in piedi la vita, su quattro o due gambe, anche cinque o sei, ma sempre inceppate, disossate, flosce. Dietro la vita c'era allora l'informe: matasse colorate e prive di contorno, grovigli di pastelli mossi da una mano infantile, quasi incapace di controllare il *feed-back* Di quando in quando erano emerse dalle matasse teste farsesche e cattive di personaggi « importanti », che tenevano discorsi incomprensibili e incomunicabili. Ma non era ancora il loro momento. Prima bisognava provare coi cani.

Voglio dire che, nella crisi dell'informale, alla vocazione di narratore di fiabe e storie propria di Cuniberti la figura non poteva offrirsi che al livello immediatamente più basso di quello umano, e nel genere comico; meglio, umoristico. Su questo piano era ancora possibile sentire la felicità di creare: « Lo scopo di un quadro — leggeva Cuniberti nel suo Klee — è sempre quello di renderci felici ». Studiare la psicologia dei cani, dare il nome ai cani, fu allora un'impresa difficile e divertente; di gusto un po' inglese, come scrisse Andrea Emiliani; benchè senza aspirazioni metafisiche; prossima, piuttosto, ai modi narrativi del disegno infantile, dei *cartoons* e dei *comics;* per di più in un momento in cui non era ancora diffusa in Italia la moda del figurativo popolare (alla quale, peraltro, Cuniberti resterà estraneo, non assumendo egli mai gli elementi del *cartoon* nella loro oggettualità visiva massificata). Ma Emiliani non poteva sapere che l'immaginazione favolistica e animalistica preparava il dispiegarsi di una immaginazione sociologica: le storie di Adamo.

A questo punto il problema non era più quello di descrivere, psicologizzare, spiare le mosse e i tic della figura animata, ma piuttosto di *significare,* cioè di rappresentare l'uomo in un circuito comunicativo, in cui gesti, comportamenti, parole acquistano il loro proprio significato d'uso. Detto altrimenti, si trattava di raggiungere quell'unità di significazione che nei *comics* è spezzata fra figura e fumetto, tra immagine visiva e immagine verbale, sì che parole e figure sono in essi reciprocamente didascaliche ed esornative (Cuniberti direbbe « persuasive » e non comunicative) e i significati non sono mai — se non pesa troppo una citazione di Marx in questo contesto — « la realtà immediata del pensiero », prassi comunicativa.

Ecco, Cuniberti ricomincia di qui, dal foglio bianco e dall'economia del disegno, a un livello di significati zero. Nessuna convenzione di linguaggio figurativo, realisticamente motivato, può aiutarlo. L'esperienza informale gli ha distrutto il rapporto fra i segni e le cose: i segni non gli appaiono più all'interno di una funzione simbolica primaria o naturale, di una mimesi, ma come prodotti comunicativi, strumenti di un rapporto sociale, la cui forma si è fatta

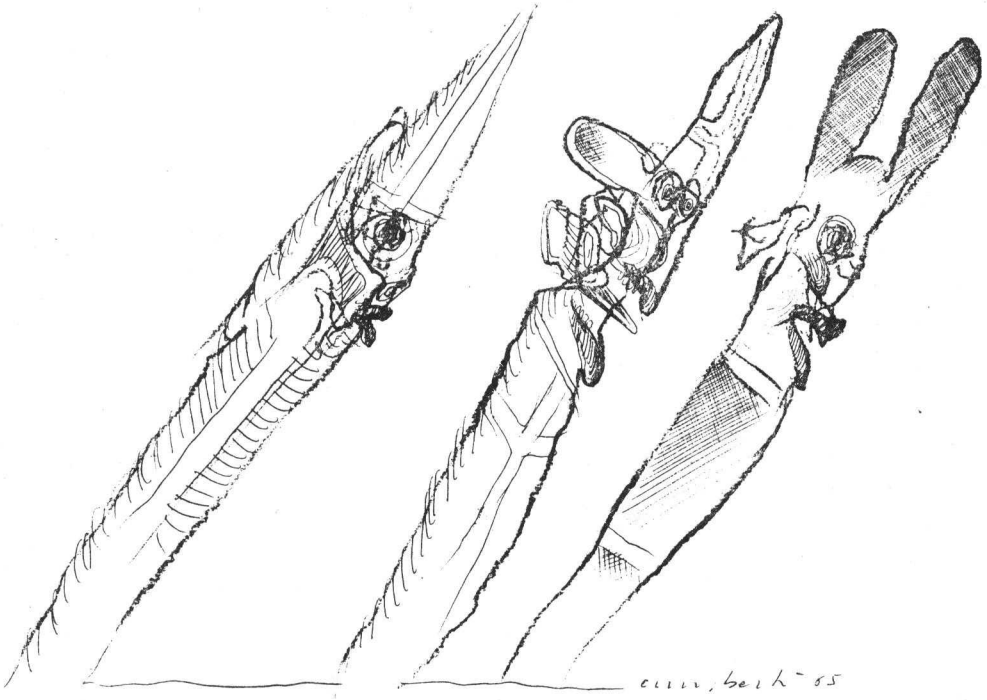
a sua volta sostanza di una semiologia arbitraria. Adamo è il protagonista passivo di questo mondo segnico. Capta con stupore riverente e talvolta con diffidenza i significati immessi nel circuito comunicativo comune; riceve e ripete messaggi, non li produce. I suoi antagonisti, attivi e aggressivi, sono i « persuasori » (« uomini di fede », vescovi e politici, Very Important Persons, generali, funzionari, maestri, ragionieri), vale a dire i *padroni delle parole*, che strutturano messaggi apparentemente lucidi, a sensi univoci, obbligati. I « persuasori » hanno bisogno di Adamo come mero veicolo della comunicazione; perciò esercitano su di lui la coazione dei « valori »: contenuti generalissimi e astratti, ridotti a lettere dell'alfabeto, che, nonostante la neutralità algebrica della loro forma grafica, esercitano una funzione conativa, di fronte alla quale Adamo si piega all'indietro, subisce o — unica sua difesa — finge di non capire, ondeggia volubilmente da un punto A a un punto B sul proprio piedistallo a dondolo; ma non può sfuggire ai « persuasori », che lo stringono nel cerchio delle loro lingue allungate e lambenti, allargate a fumetto, dentro a cui campeggia la maiuscola A tipografica del suo nome semplificato e razionalizzato (l'AAA degli annunci pubblicitari sui quotidiani).

Le storie di Adamo e la conseguente contrazione dell'interesse attorno al protagonista umano, al personaggio, presuppongono la soluzione di un preciso problema formale: la collocazione dei protagonisti come definite figure di contenuto nel foglio bianco, vale a dire in uno spazio non predeterminato da convenzioni ottiche. Così Adamo può nascere solo dal basso, dal margine inferiore del foglio, che ritaglia orizzontalmente, fuori dal mondo dei simboli convenuti, uno schermo di significati virtuali. Da questa linea orizzontale, come dalla ribalta di un teatrino dei pupi, Adamo si leva con una sua verticabilità pencolante, in forma allungata, birillo, fallo o totem, archetipo ironizzato a volte da alcuni attributi borghesi: il cappello a cencio, il colletto bianco, la cravatta. La parte inferiore del corpo affonda spesso fuori dalla linea di emergenza, quasi a significare che il supporto che lo sorregge (la mano del burattinaio?) non appartiene alla sua figura inalberata ma impacciata e torpida, come ha scritto con esatta aderenza formale Renato Barilli.

Simile a lui, Eva lo precede e insieme nella « lottizzazione », in un mondo di riquadri geometrici contrassegnati da lettere dell'alfabeto. Il mondo esterno si riproduce quindi dentro al foglio nelle forme di una *metafora sociologica*, che da una parte tende ad assolutizzare il personaggio liberandolo dal particolarismo aneddotico e dal vignettismo descrittivo di uno Steinberg, a cui la fantasia grafica di Cuniberti deve pur molto; dall'altra parte istituisce un conflitto tra i personaggi, nella loro bassa naturalità subliminale (sado-masochistica), e le linee geometriche, prefigurate dal foglio rettangolare o proiettate ortogonalmente nel foglio stesso, come riquadri della « lottizzazione », come piedistalli che sostengono a volte la volontà di potenza dei personaggi « importanti » e spesso come elementi tecnologici che l'autore deriva dalla sua travolgente forza inventiva di impaginatore e di pubblicitario (si veda qui la sottile astrazione grafica di uno sportello d'automobile, al cui interno Adamo automobilista regge il volante con una sua rigida e ridicola incapacità di integrarsi). Ma ciò che importa sottolineare è che, entrando nella « lottizzazione », Adamo entra in un circuito di messaggi da decifrare, di idee trasmesse e reificate, di segni imperativi. Subito la metafora sociologica si specializza come *metafora della comunicazione*, nella quale le suggestioni figurative offerte dai *comics* trovano la loro adeguata funzionalità. Il conflitto tra geometrizzazione tecnologica e natura umana si precisa così come conflitto fra le idee chiare e distinte dei « persuasori » e le idee confuse di Adamo. I « persuasori », uomini crociati e di comando, crostacei fusiformi, fanno corpo con le proprie assise e insegne, e portano sulla testa di ciclostomi o di ingranaggi contorti i copricapi solenni e grotteschi della loro milizia di vescovi, generali e cosmonauti.

Cosiffatti, muovono incontro ad Adamo e lo assalgono coi fumetti geometrizzanti che escono dalle loro bocche, suscitando sul suo capo non più che un gomitolo confuso di mezze idee. Ma le idee dei « persuasori » non sono, in realtà, meno incerte di quelle di Adamo: la loro lucidità razionale è chiusa in fumetti tremolanti e si esaurisce nella chiarezza tattica di una missione oratoria ed esortativa, che è quanto dire nella funzione pratica del mito. In questo modo il dialogo fra Adamo e i « persuasori » è un dialogo fra sordi. Di qui la sua penosa comicità. La comunicazione si rovescia nel suo contrario e diventa pura trasmissione, a cui Adamo può solo opporre la propria sordità di mediocre eroe della sopravvivenza.

A questo punto morto potrebbe arrestarsi l'ironico autobiografismo delle storie di Adamo. Ma non si può ignorare che Cuniberti sta preparando nelle sue tele un interessante sviluppo metafisico-surreale della



Religiosi 1965

vicenda, un modo di svolgere il racconto senza vuoti e di articolarlo in più complessi rapporti spaziali.

Per ora è possibile tentare una conclusione provvisoria. Le storie di Adamo si prestano facilmente a due interpretazioni deformanti: quella di una pungente aneddotica dell'integrazione, ironizzata dal punto di vista dell'umanesimo perenne, cioè della Natura Umana resistente sotto la Natura Artificiale della civiltà tecnologica; e quella di un anarchismo borghese da *white collars*, che oppone la figura simbolica dell'uomo comune, il « ragioniere » con i suoi estri crepuscolari e le sue manie, alle tradizionali proiezioni allegoriche del potere: il prete, il politicante, il generale. Su queste due strade, che di fatto coincidono mescolando sullo stesso piano con ingenuità maliziosa satira e nostalgia, pietà e cattiveria, favola e realtà, genuino e artificiale, contestazione e integrazione, Cuniberti potrebbe svolgere il ruolo, pur rispettabile, di un Maccari post-*informel*. Ma l'interpretazione che qui si è proposta delle storie di Adamo come metafora sociologica della comunicazione (una interpretazione che va provata sulle opere pittoriche più costruite della serie oltre l'occasione offerta da questi nove disegni), pur non trascurando la spinta anarchica e quella umanitaria, è fondata sulla persuasione che l'artista sappia scoprire e personalizzare in racconto la struttura nello stesso tempo più astratta e più reale della società borghese: il sistema della comunicazione mercificata.

Cuniberti non ha voluto essere il sorprendente e fantasioso vignettista che già era. Ora è impegnato a ridurre maggiormente le determinazioni sociologiche, ad astrarre di più, non per ripiegare nel favoloso ma proprio per essere più concreto. La sua strada lo conduce a un uso conflittuale del linguaggio artistico come espressione diretta e personale, in termini narrativi, della comunicazione in quanto sistema o modello.

Mario Baroni

MUSICA CONTEMPORANEA A VENEZIA

Pubblico scarso alle manifestazioni più « impegnate » del XXVIII festival di musica contemporanea a Venezia, e formato per lo più di giornalisti, di compositori, di pochi altri sparsi amici, di qualche curioso; pochi dissensi, applausi cordiali, raramente entusiastici, sempre troppo uniformi per essere significativi: la solita festa in famiglia, sempre disorientante, tale da poter addirittura indurre nel dubbio sulla liceità di tenere in piedi e finanziare pubblicamente manifestazioni cui viene meno la loro funzione di spettacolo, proprio per mancanza di spettatori.

Sono strane istituzioni in cui sembra che alla carenza d'interesse pubblico supplisca la presenza dell'interesse privato di una cerchia alquanto ristretta di compositori, di esecutori, di estimatori che proprio per la sua esiguità non può non dar luogo a quell'atmosfera un po' chiusa, da corporazione degli alchimisti, nella quale è difficile eludere i sottili pericoli del privilegio e della fazione.

In realtà il discorso sulla liceità sarebbe quanto mai coerente se purtroppo non si riferisse addirittura alle sorti di tutta quanta la musica dei nostri giorni; se, dunque, l'interesse di quei pochi non fosse anche interesse generale, essendo appunto quei pochi i principali produttori e consumatori della musica d'oggi: è evidente che se alla collettività la musica d'oggi non interessa, non per questo essa deve avere obbiettivamente e realmente perso tutto il suo interesse e la sua importanza di primario fatto di cultura.

Ma quali sono, dunque, le ragioni di questo divorzio fra il pubblico e la musica e della conseguente abnorme comparsa di questi chiusi, sparuti gruppi di pionieri?

Non è la prima volta che, proprio sul *Portico*, ci poniamo questa domanda in cui ci sembrano convivere i nodi più intricati della situazione musicale di oggi.

A parte le difficoltà obiettive della produzione e del commercio del prodotto musicale tipico, cioè del pezzo sinfonico, per l'esecuzione del quale la macchina organizzativa (orchestra, teatro, direttore, ecc.) necessita di un apparato enorme e poco mobile, il cui costo è sempre sproporzionato rispetto al limitato consumo (anche la più grossa compagnia teatrale dispone di un pubblico potenziale assai più vasto), le quali difficoltà rappresentano una specie di ingombrante, anacronistica appendice nel corpo di una società che si è evoluta e che richiederebbe altri, ben più idonei mezzi di comunicazione; e a parte la ben nota situazione culturale italiana in cui la musica vivacchia come una Cenerentola rispetto alle altre arti, diremmo che il centro focale del problema sta proprio nel seno stesso del prodotto musicale di oggi, nell'instabile sostanza del suo stesso linguaggio. La musica dei nostri giorni non dà risultati acquisiti, dà esperimenti: dopo la scomparsa della generazione dei « grandi », Bartók, Hindemith, Prokefiev, Schoenberg, Berg, Webern, il linguaggio musicale è entrato in fase sperimentale, in una situazione fluida e senza punti d'appoggio, più di fronte all'avvenire che al passato: gli stessi sopravvissuti delle generazioni più anziane, Strawinski ad esempio, per non citare che un nome, sono presi in questa strana morsa, che ha ristretto enormemente lo spazio vitale concesso dalla tradizione e ha dilatato a dismisura la prospettiva ancora nebbiosa delle soluzioni potenziali: e questo è accaduto per la musica in maniera molto più netta e perentoria che non per le altre arti.

Il problema che ora ha di fronte il compositore, non è quello di « dire » ma quello di « come dire », non quello dell'espressione, ma quello del linguaggio, proprio perchè si è interrotta una tradizione.

Non è la prima volta che nella storia della musica europea si assiste a questa specie di spostamento dell'obbiettivo: talune musiche medioevali, nei secoli del passaggio dalla monodia all'epoca polifonica, possiedono caratteri singolarmente simili; anche allora si

assistette alla rottura netta di un'antica raffinatissima tradizione: quella del canto ecclesiastico gregoriano; anche allora, di fronte all'incertezza delle « cose da dire » si preferì sperimentare nella concretezza del linguaggio, tentare con mano incerta e con risultati spesso intellettualisticamente rozzi, le prime accozzaglie contrappuntistiche; anche allora si dovette ricorrere a nuovi metodi di scrittura (la diastemazia, la mensurazione) che fino ad oggi, ma forse ancora per poco, sono rimaste fondamentali; anche allora, infine, a questa rivoluzione del linguaggio musicale corrisposero altrettanto fondamentali mutamenti della struttura sociale; evidentemente l'alba e il tramonto della civiltà borghese producono reazioni analoghe.

L'unica differenza è questa: che allora il tempo scorreva assai più lento: il passaggio avvenne in quattro o cinque secoli: solo in pieno Quattrocento si può dire che l'arte del contrappunto abbia raggiunto un livello di compiuta e armoniosa perfezione di mezzi tecnici. Ai tempi nostri, in meno di cinquant'anni non solo siamo passati dalla fase del linguaggio tradizionale a quella del linguaggio sperimentale, ma è stata necessaria la ricerca stessa di nuovi strumenti per la produzione del suono.

Se dunque al compositore di oggi, come all'antico discantista, non interessa tanto ciò che deve dire, quanto come deve esprimersi, è chiaro che questa ricerca, nonostante il dilagare dei programmi che in certi ambienti dell'avanguardia tenderebbero a dimostrare il contrario, non può avere il suo fine in se stessa: essa non è che il sintomo di una generale incertezza sul modo di enucleare, precisare e tradurre in immagini sonore certe nuove caratteristiche di una situazione interiore che la crisi dei valori europei di origine borghese e umanistica, sta lentamente portando in evidenza.

È spiegabile dunque per un doppio ordine di motivi come tale evoluzione del linguaggio stenti a trovare rispondenza nel pubblico: prima di tutto perchè le ragioni di questi rivolgimenti sfuggono ancora alla coscienza comune che è sempre scarsamente reattiva, che crea essa stessa, nello svolgersi dell'attività quotidiana, le condizioni del proprio mutamento interiore, ma che rifiuta di prenderne coscienza fintanto che esse non si siano storicizzate, che riconosce, insomma il nuovo che la circonda e che maneggia quotidianamente, solo quando questo offra consolidate garanzie di non essere più tale; in secondo luogo occorre aggiungere che l'interpretazione che di questa situazione dà la musica d'oggi, è tutt'altro che sicura, è, come s'è detto, in fase sperimentale ed è anzi spesso intorbidata dal gusto della ricerca intesa come gioco gratuito e fine a se stesso, o dell'isolamento perseguito come punto di merito; è chiaro dunque che chi non è personalmente interessato alla costruzione di queste nuove verità sonore esige raggiungimenti e non tentativi ed è anzi portato a ironizzare, a coglierne unicamente i più facili aspetti deteriori: vedi, ad esempio, a proposito di arti figurative, le vignette cretine della *Domenica del Corriere* o i frequenti riferimenti dei cinegiornali, con l'immancabile commento della voce di Corrado.

Se dunque Venezia o manifestazioni consimili hanno perso il loro tradizionale carattere di spettacolo e son divenute delle specie di Cape Kennedy della scienza musicale aventi appunto la funzione di sperimentare l'efficienza di nuove « sonde » sonore, non per questo le loro responsabilità sono diminuite o i loro compiti hanno perso d'importanza; anzi, diremmo che la consapevolezza di un certo maggior margine di manovra concesso dall'assenza di un vero e proprio pubblico di media qualificazione, dovrebbe indurre a raddoppiare la vigilanza al fine di evitare i pericoli di quel sospetto d'inutile spreco o di consumo privato di fondi pubblici a cui s'è inizialmente accennato.

È inevitabile, naturalmente, che non tutti i missili che si lanciano raggiungano puntualmente il bersaglio, ma occorre assolutamente far sì che il numero dei fiaschi non superi di troppo i limiti del lecito: solo il criterio di scelta delle opere può far sorgere perplessità sulla manifestazione o giustificarne invece l'esistenza: con questo, naturalmente, non si vuol dire che ogni anno i bravi musicisti debbano sfornare un numero tale di capolavori da saturarne il Festival: le scelte possono anche essere di altro tipo, ad esempio di linguaggio o di prestigio, oltre che di valore; oltre a opere di qualsiasi tendenza che s'impongono per qualità, che non ripetano il già detto, si potrebbero cioè includerne altre che, indipendentemente dal valore, si qualificassero per certe caratteristiche del linguaggio, come seriamente sperimentali; oppure opere nuove di compositori illustri.

Non si può dire che quest'anno mancassero affatto le scelte di questo tipo, ma germogliavano in una selva d' incomprensibili compagnie che rischiavano di soffocarne la vita: citiamo a titolo di esempio il concerto dell'Orchestra da camera di Zurigo, o il concerto del flautista Gazzelloni o l' immaturo « Canto di Empedocle » del giovane Marcello Panni: l' indubbio prestigio degli esecutori non giustificava certo l' inclusione nel programma di musiche dignitose quanto si vuole, ma quasi tutte sostanzialmente insignificanti. Ed è chiaro pure che esibizioni come quella di Michelangeli nel concerto di Ravel

o del Coro della Filarmonica Romana in pagine di scontata notorietà (« Noces » di Strawinski o « Cori di Michelangelo » di Dallapiccola) possono anche entusiasmare, ma non possono dare il tono a manifestazioni che dovrebbero fungere da barometro e da bussola.

Naturalmente ci rendiamo conto delle difficoltà alle quali accenna Mario Labroca nell'introduzione all'opuscolo illustrativo pubblicato dall'Ente Autonomo della Biennale di Venezia: tutti gli Enti lirici e sinfonici italiani, non esclusa la benemerita istituzione veneziana, vivono, com'è noto, da anni in un'incredibile alternativa di speranze e delusioni, sotto la spada di Damocle governativa che ora lesina, ora concede, che adotta criteri di opinabile giustizia distributiva, che sempre comunque costringe gli organi direttivi di queste istituzioni a svolgere il loro lavoro in condizioni provvisorie e instabili, in attesa di una legge che regoli e stabilizzi finalmente questa antica questione; la quale legge, tra parentesi, secondo le promesse doveva essere già entrata in vigore da alcuni mesi, ma per chissà quali imperscrutabili ragioni, è ancor oggi di là da venire.

Ultima vittima di quest'assurda imperizia è stata la manifestazione veneziana, che ha dovuto essere riorganizzata da cima a fondo, quaranta giorni prima dell'inizio delle prove.

Ciò non toglie che resti valido il discorso fatto prima, il quale non aveva la pretesa di distribuire delle responsabilità, ma di rendersi ragione di certi fatti.

*

Limitiamoci dunque a ciò che abbiamo sentito d'interessante e cerchiamo di trarne quelche conclusione, soprattutto per quanto riguarda il capitolo degli esperimenti.

Osserviamo anzitutto che non si trattava solo di nuovi tipi di linguaggio, ma in qualche caso di nuovi tipi di contatto con il pubblico: la deliberata rottura con la tradizione musicale occidentale, la valorizzazione di esperienze sonore di civiltà lontane dalla nostra, le scoperte etnografiche o scientifiche, autorizzano a un larghissimo margine di libertà, a sperimentare appunto anche nel senso del rapporto fra l'oggetto musica ed il soggetto ascoltatore, con tentativi simili a quelli intrapresi nel campo del romanzo o del teatro.

Non molto, a dire il vero, si è sentito a Venezia a questo proposito, ma possiamo citare anzitutto due composizioni: gli « Esercizi » di Ivan Vandor e le « Deux pièces de chair » di Sylvano Bussotti. Secondo le dichiarazioni dell'autore, la prima delle due, composta per un organico di ventitrè strumenti a fiato e delle durata di circa venti minuti, « consta di esercizi progressivi di concentrazione »: di questa alquanto sibillina presentazione abbiamo avuto la chiave solo in sede di audizione: non si trattava di concentrazioni di materiale sonoro o simili, ma di una sorta di non meglio specificata concentrazione che l'audizione del brano doveva infondere negli spettatori: a giudicare dai risultati non diremmo che l'ardita freccia abbia colpito nel segno; si trattava in sostanza di brevissime, unicellulari figurazioni ritmico-timbriche, spesso del resto sapientemente costruite, il cui potere « concentratore » doveva nascere dalla loro ossessiva iterazione: l'ultima di queste figurazioni venne ripetuta sempre uguale a se stessa, per decine di volte, in parecchi buoni minuti di torturante stillicidio. Se non andiamo errati, la quale possibilità siamo modestamente ben lungi dall'escludere, ci pare che questa concentrazione dovesse essere (sia detto senza ombra d'ironia) di tipo vagamente ipnotico; che l'autore, abbia cercato di utilizzare, anzichè il consueto potere allusivo della musica, un altro potere che essa indubbiamente possiede, cioè quello dell'antico « incantus ». Resta ancora da vedere il perchè una platea dovrebbe sottoporsi a queste atroci ninnenanne, a queste specie di operazioni di fachirismo, che avrebbero senso piuttosto in sede medica o rituale. Registriamo tuttavia il tentativo che, pur nell'ingenua inadeguatezza dei mezzi, va inserito in quella serie di assai più complessa e ricca di motivi, la volontà di coinvolgere il pubblico era tuttavia molto meno scoperta e dotata di più agguerrite armi: si trattava in sostanza, di atteggiamenti provocatori: la cantante che gira per il palcoscenico, ficca la testa nel pianoforte, il testo ridotto a fonemi variamente sibilati, tossiti, grattugiati, sputati: repertorio non nuovo di certa poetica « inutilistica ». Qual è però il significato generale di questi gesti di provocazione? Il loro contenuto simbolico sembra alludere al concetto stesso di arte di cui esse dovrebbero rappresentare una specie di dissacrazione: lo spettatore che s'illude di entrare nel consueto tempio, di abbeverarsi e nutrirsi alla mensa dell'ideale, non solo viene privato del cibo prediletto, ma viene insultato e violentato in ciò che egli crede di avere di sacro; se l'arte dei nostri giorni è tutta essenzialmente realistica, cioè tende a demolire il mito umanistico della bellezza, questi tipi di spettacolo sono caratterizzati, in questo senso, da una specie di feroce accanimento: sono come rigurgiti di violenza che non si limitano a rappresentare, ma dilagano in una sorta di azione.

Ora, i casi sono due: o lo spettatore si ribella, e allora s'instaura veramente quel nuovo rapporto dinamico di compartecipazione a cui prima s'è fatto cenno; oppure ac-

cetta il tutto semplicemente come spettacolo, ridimensiona la portata di quel tanto di « azione » e il rapporto torna ad essere quello ricettivo consueto. Nella prima ipotesi, tuttavia, che per il momento è quella che c'interessa, lo spettatore offeso non tollera niente, anzi si convince ancor più delle proprie ragioni e torna a casa non diverso da prima, per chiudersi in camera e rimetter il disco della «Passione secondo San Matteo». La via della provocazione ci sembra dunque affatto sterile dal punto di vista dell'instaurazione di un nuovo rapporto oggetto-soggetto, che possa realmente sostituire od anche ampliare l'antico.

Naturalmente questo discorso non riguarda la sostanza delle musiche « provocatorie » in generale e della composizione di Bussotti in particolare, ma quella delle possibilità di sviluppo di questo loro aspetto sperimentale. In un certo senso potrebbero esser comprese in questo tipo di categorie sperimentali anche « Fabula rasa » di Fritsch e « Fassung » di Von Biel, che costituivano la prima parte del concerto di musica elettronica dello Studio della Westdeutscher Rundfunk di Colonia, composizioni registrate e ritrasmesse da quattro o cinque gruppi di altoparlanti variamente dislocati in sala. In questo caso, tuttavia, l'instaurazione di un nuovo tipo di rapporto fra suono e orecchio non era voluta ma derivava automaticamente dalla natura stessa delle composizioni: in mancanza di esecutori diretti il rapporto diveniva ancor più impersonale di quello che passa fra l'autore di un libro e il lettore, privo com'era, sia di quella partecipazione umana che lega il pubblico all'esecutore e al suono vivo, sia di quella intimità che si stabilisce fra l'occhio e la pagina nel chiuso di quattro pareti. Diremmo inoltre che l'effetto di questa stereofonia incombente nella vastità di uno spazio ben bene illuminato dalle luci di sala, non solo scoraggiava qualsiasi forma di partecipazione, ma diluiva le possibilità stesse della normale attenzione.

Teniamo conto anche di questo nuovo gusto del distacco, di questa specie di musica sotto vetro che non tende a infrangere la consueta abitudine ricettiva, ma tende anzi a trasformarla addirittura in una sorta di passività, non senza sentirci tuttavia dubbiosi sulle possibilità di reale utilizzazione e sviluppo di simile tipo di rapporto.

In tutti questi tentativi, non s'è visto dunque niente più che la volontà di infrangere certi limiti, di avviarsi per qualche strada nuova, ma la loro fragilità sta nella carenza degli stessi presupposti logici che potrebbero giustificare l'evoluzione suddetta, nell'assenza di una motivazione qualsiasi per la quale potrebbe essere fruttifero abbandonare il modo di procedere consueto, nella mancanza di quella geniale coerenza con cui ad esempio Brecht ha operato in questo stesso senso in campo teatrale.

*

Resta ancora da parlare dei veri e propri esperimenti di linguaggio: divideremo a tal fine il materiale sonoro in due categorie: quello ottenuto con strumenti tradizionali e quello ottenuto con strumenti elettronici; e cominceremo dal primo tipo. Il quale è caratterizzato da una progressiva tendenza a maneggiare gli strumenti musicali con procedimenti contro natura, cioè contro la loro natura; il perchè di questo sistematico invertimento, di questa febbre di perversione, è presto detto: ci si serve degli stumenti non più per produrre il suono, ma per distruggerlo: se si preferisce battere il violino col pomo dell'arco e strofinarlo col legno o suonare il pianoforte con le braccia o col coperchio della tastiera e se queste ricerche stanno divenendo sistematiche, è chiaro che non solo si tende a snaturare l'essenza di questi strumenti, cioè il loro suono, ma a toglier di mezzo il suono in assoluto e a sostituirlo con il rumore: e se suoni ancora si odono, ciò non avviene perchè sia necessario ai compositori, ma perchè gli strumenti hanno poche possibilità di produrre rumori. Tanto varrebbe allora servirsi di coperchi o di culi di bottiglia? In realtà è proprio questa la contraddizione con cui deve fare i conti l'avanguardia musicale: di trovarsi fra le mani strumenti che ormai stanno esaurendo la loro funzione storica, e d'altra parte di non aver inventato ancora che cosa possa stabilmente sostituirli, perchè un violino battuto risuonerà sempre più nobilmente di un coperchio battuto e quest'antica nobiltà è tuttora indispensabile: di fronte a tutti i rumori possibili, quelli degli strumenti rimangono i più ricchi di significato e di carica umana. Questo spiega appunto il perchè delle elucubrazioni a cui sono costretti i compositori da cinquant'anni in qua: dalla dodecafonia, ai sistemi poliseriali dei successori di Webern, alle varie tecniche aleatorie di oggi, si vanno escogitando metodi sempre più perfezionati per piegare il suono ad annullare se stesso.

Fra tutti gli esempi veneziani, il più significativo, da questo punto di vista, è il « Divertimento II » per archi di Franco Donatoni: la composizione « utilizza » la trama di un precedente Quartetto del 1958, nel senso che ciascun elemento di quello germina una miriade di figurazioni il cui compito, come ben dice Luigi Pestalozza, « è chiaramente quello di sfregiare l'originaria fiducia espressiva negli archi, ovvero di operare all'interno della strutturazione formale precostituita, la distruzione di ogni ipotetica forma »: il risul-

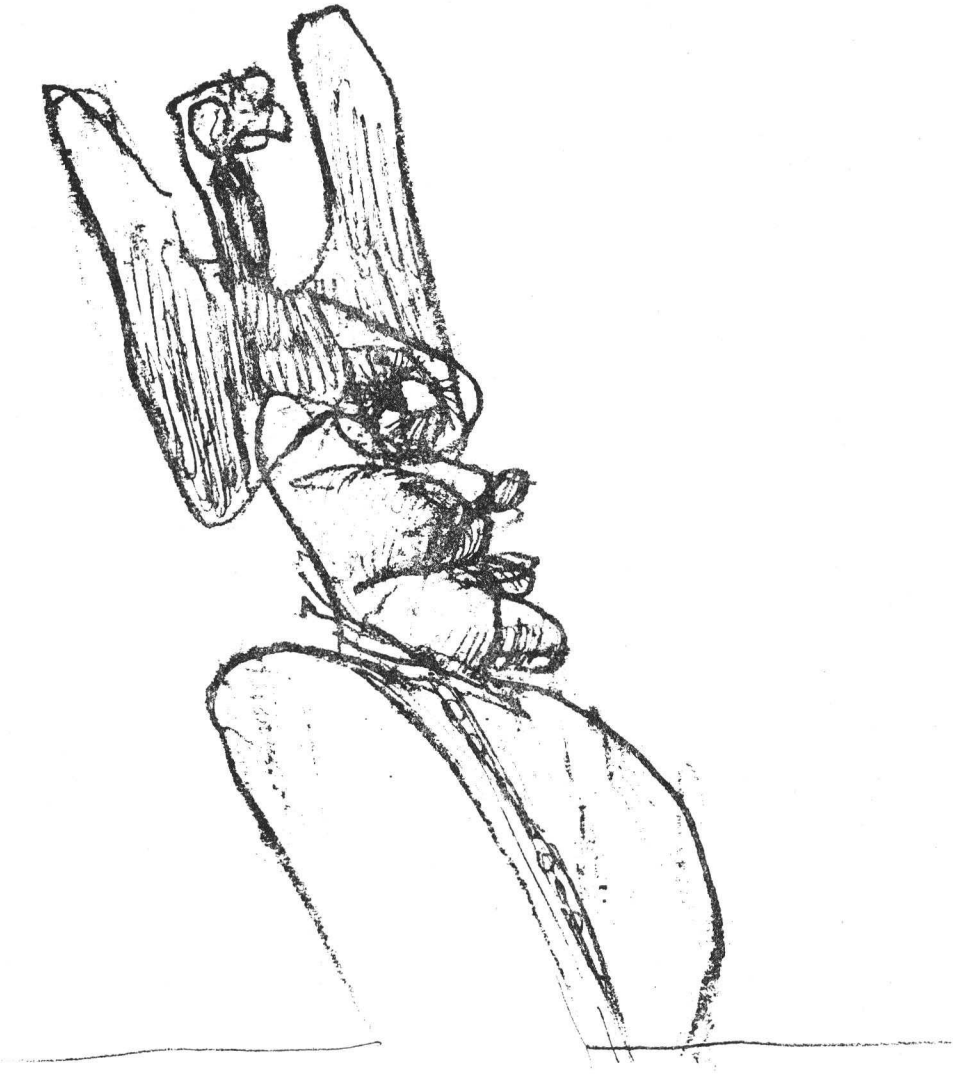
tato è quello di una indistinta, mortale polvere sonora, senza rilievi e senza utilità. In realtà, lo sforzo di annullare il suono servendosi del suono stesso è una contraddizione in termini e tentare l'assurdo non può non generare una sfiducia il cui simbolo è appunto la riduzione della tecnica compositiva a un sapientissimo calcolo di probabilità, a una statistica che equivale all'astenersi dal dire e al costruire senza scopo. Quello toccato da Donatoni è un punto estremo che non apre altre vie, ma ha il merito di chiuderle tutte: dietro a lui si trovano ancora molti altri che credono più o meno nel suono, ma che sono avviati anch'essi verso la sua distruzione: Malipiero, Vlad, Huber, Petrassi, Castiglioni, Bussotti, i migliori fra gli autori eseguiti a Venezia, dicevano certamente più di quanto non dicesse Donatoni, ma forse erano meno coerenti di quel tragico zero sonoro che rappresenta in un certo senso un punto di convergenza e insieme un ammonimento.

A questo punto, infatti, è chiaro che le strade non sono che due: o si torna consapevolmente, al livello dei compromessi col suono, e si continua a servirsi degli strumenti tradizionali almeno fintantochè si possa riuscire a spremerne qualche cosa, oppure si trovano strumenti nuovi, capaci della produzione di rumori significativi; la quale soluzione è evidentemente l'unica suscettibile di sviluppo: ed è quella appunto che propone la musica elettronica.

Anche in questo campo d'altra parte, i problemi non sono pochi nè semplici: primo fra tutti, elementare, ma tale da condizionare ancora per lungo tempo la situazione, è quello dell'agevole possibilità dell'uso degli strumenti elettronici, che evidentemente non si trovano nel negozio all'angolo, ma implicano l'esistenza di attrezzature che solo qualche centro d'interesse pubblico può fornire. Ma non è questa la sola difficoltà: altre ne esistono, non meno gravi. Vorremmo ad esempio dissipare un equivoco fondamentale che ci pare di aver rilevato nei due autori citati (Johannes Fritsch e Michael Von Biel), confrontando le loro dichiarazioni con l'ascolto diretto delle rispettive composizioni. Afferma il primo, nell'introduzione alla sua « Fabula Rasa », pubblicata nel citato opuscolo edito dalla Biennale: « Il principio dominante della composizione è la più severa conseguenza nell'impiego di certi modi o di certi mezzi. Il risultato di tale conseguenza è la scoperta di nuovi suoni. Dal sempre uguale cresce l'estraneo... Inaudibili impulsi all'interno di un congegno diventano strimpellature, fracasso, sirene»: l'impiego selezionato e ordinato di certi tipi d'impulso avrebbe dovuto dunque assicurare una logica struttura formale della composizione; ma evidentemente quella di « Fabula rasa » era solo un'illusione di struttura formale: era struttura in quanto erano stati adottati procedimenti tecnici scelti con un certo ordine, ma non era «forma» poichè tali procedimenti non davano luogo a una serie similmente ordinata di sensazioni auditive; anche Von Biel ribadisce lo stesso equivoco quando parla dei metodi di lavoro impiegati: « di una determinata struttura iniziale è stato dato un decorso dinamico caratteristico. Per mezzo di processi di lavoro statistici, si formano dei collettivi di tale struttura di partenza, i quali ricevono nuovamente il medesimo decorso dinamico della struttura fondamentale » secondo un procedimento che permette perciò di « riordinare sempre l'originalità individualità dinamica ». Anche qui si tratta di un ordine del tutto astratto che è stato illusorio cercar di sentire riprodotto nella concreta veste sonora. Da parte di questi due ricercatori si è lavorato insomma con metodi statistici assai simili a quelli adottati ad esempio da Donatoni o da altri rappresentanti della musica « aleatoria », senza tener conto di una circostanza fondamentale: che in quel caso l'affidarsi alle combinazioni matematiche ha lo scopo preciso di affermare la propria sfiducia nella logica del suono e nella sua stessa sostanza, di chiudere definitivamente il capitolo dei produttori di suono, ossia degli strumenti musicali tradizionali, è insomma un atto di ribellione, non un atto di creazione, un gesto che vuole avere una funzione esclusivamente pratica. Porsi di fronte a una macchina elettronica con lo stesso abito mentale con cui ci si pone di fronte agli strumenti tradizionali, ci pare un grave errore di principio che derivi dal non aver sufficientemente motivato in se stessi il perchè della scelta, dal non aver capito che il compito del musicista elettronico è eminentemente costruttivo, non distruttivo: il suono qui è già morto ed è assurdo infierire su questo cadavere.

D'altra parte si spiega il disorientamento dei due autori: l'elettronica musicale è ancora un terreno vergine le cui possibilità di utilizzazione sono in gran parte da esplorare: di fronte a un universo sonoro di straordinaria ampiezza di cui pochissimo si conosce, la difficoltà è quella dell'eccesso di possibilità; davanti a questa esuberanza di scelte, la fantasia dei compositori rischia di perdersi, di non saper discernere l'utile dal superfluo, il significativo dall'insignificante.

Da questo punto di vista consideriamo invece veramente geniali la soluzione di Karlheinz Stockhausen e l'orientamento attuale delle sue ricerche. Troviamo nell'introduzione che egli ha scritto per « Mikrophonie I », l'opera presentata a Venezia: « Dopo la composizione di «Kontakte » per suoni elettronici, pianoforte e percussione, nella quale due al-



Generale 1965

toparlanti riproducono la musica elettronica accumulata sul nastro, sincronizzata con la esecuzione di due strumenti, mi misi a cercare dei rapporti più stretti fra musica elettronica e musica strumentale... In « Mikrophonie I » un grande tamtam è fatto vibrare da alcuni esecutori per mezzo dei più svariati materiali; due altri esecutori muovono i microfoni con la mano sopra la superficie del tamtam; un terzo gruppo di esecutori, con filtri e regolatori elettronici, trasforma le vibrazioni raccolte che vengono riprodotte da altoparlanti simultaneamente al suono originale del tamtam... Il titolo di « Mikrophonie » sta a indicare che le vibrazioni (di un tamtam), normalmente inaudibili, possono essere rese udibili per mezzo di un processo attivo di stetoscopia... L'elaborazione del suono e il montaggio su nastro, che finora si svolgevano durante lunghi processi di lavoro nello studio per la musica elettronica, vengono ora eseguiti praticamente in tempo zero, simultaneamente cioè alla produzione del suono ».

All'audizione viene dunque conservato il carattere di spettacolo, l'immediatezza del rapporto esecuzione-ascolto; viene ristretto e precisato il campo delle sensazioni auditive, col vantaggio di eliminare il pericolo della divagazione sonora, poichè gl'impulsi del tamtam non sono mai trasformati fino al punto da divenire irriconoscibili; alla tradizionale limitatezza e povertà di risorse dello strumento, si rimedia sia per mezzo dei due microfoni avvicinati o allontanati dalla fonte sonora, sia per mezzo dei filtri e dei regolatori elettrici che le arricchiscono di una gamma infinita di sfumature (il processo attivo di stetoscopia cui accenna l'autore); la molteplicità degli effetti è assicurata sia dall'incredibile numero dei mezzi di percussione (bacchette, spazzole, archetti, mazze, cilindri, ventose, ecc.) sia dall'infinita varietà nel modo di usarli; in tal modo la selvaggia suggestione del tamtam feticcio e la carica di civiltà accumulata nel suo passato di strumento d'orchestra, filtrate e stravolte da una incombente disgregazione meccanica, hanno potuto dar vita a quel tentativo di una grandiosa « summa » di deliri umani che è appunto « Mikrophonie I ».

Un esperimento di questo genere può aprire veramente la strada a nuove soluzioni e sbloccare una situazione che dalla parte dei compositori « tradizionali » è già arrivata ai limiti dell'assurdo e da quella degli elettronici è ancora in fase di talora disorientata ricerca. Stockhausen ha raggiunto in questa opera quello che sembra essere l'obbiettivo della miusica d'oggi, ossia la distruzione del suono, ma senza perdere ciò che ancora è durevole nella tradizione, ossia la qualità del timbro sonoro.

Il punto debole della composizione consisteva forse ancora una volta nella « forma »: voglio dire che anche se i rumori emessi erano densi di significato, di carica suggestiva, il pericolo era quello di una certa casualità della loro connessione, che spesso diluiva il loro potere evocativo; è chiaro che qualsiasi sensazione auditiva prende vita non solo da se stessa, ma soprattutto da ciò che la precede e da ciò che la segue: solo nell'ambito di questo contesto si può parlare di autentica ricchezza di significati. Si tratta in questo caso di un problema di coerenza: o si sceglie il metro della casualità, cioè dell'assenza di significato e si prosegue fino in fondo per questa via (e già si è visto quali potrebbero essere le giustificazioni di questa scelta), oppure, se si sceglie il metodo della significazione è giusto aspettarsi che questo metodo vada quant'è possibile potenziato e non contraddetto. In questo senso è apparso esemplare il finale di « Mikrophonie », ma non ci sentiremmo di approvarla tutta intera.

L'impressione generale che si trae dall'ascolto dell'opera è quella di una serie di urla senza favella, di un delirio muto che non possa esprimersi se non per cenni; in effetti, una musica che abbia perso il dono del suono è simile a un discorso che abbia perso il lume della chiarezza verbale e concettuale. C'è un parallelismo singolare fra parola e suono e perciò anche fra lo sviluppo e la crisi del linguaggio poetico e quello corrispondente del linguaggio musicale: e se si spinge oltre questo parallelismo e in particolare se ci si rende conto della differenza fondamentale che intercorre fra la poesia di tipo classico e quella del nostro tempo, non poche osservazioni utili si possono fare anche per quanto riguarda il campo della musica: il discorso poetico classico che conserva una struttura logica al proprio linguaggio, implica infatti inevitabilmente l'esistenza di una intatta fiducia nell'unità inscindibile fra l'uomo e l'ambiente, fra il microcosmo umano e il macrocosmo universale: le onde del mare, ad esempio, per Omero sono divine; per un poeta del Rinascimento, poniamo l'Ariosto, non sono divine nello stesso primitivo senso pagano, ma emanano pur sempre una sorta di respiro vitale. Per noi sono semplicemente oggetti: chi le fa « vivere » non è una loro presunta vita; la loro presenza può avere al massimo il potere di risvegliare per simiglianza o per metafora certi sottofondi della nostra vita interna, ma è appunto il soggetto che rappresenta l'elemento vivente, e non più l'oggetto: questo rimane tale; si è dunque invertito il rapporto: non sono più le cose che emanano la propria vita nel soggetto, ma avviene il contrario; questa consapevolezza, alla quale l'uomo del nostro tempo non può sottrarsi, lo isola e lo riduce in

solitudine; il suo senso dell'esistenza, perciò la sua poesia, non può non vertere su questa essenziale solitudine, o, se si vuole, su quest'angoscia; non può comunque non essere poesia dell'interiorità: la disintegrazione del discorso logico nella poesia di oggi, ha proprio questo senso preciso: la carica emotiva che possiedono le parole o le immagini, non ha più la possibilità di disporsi secondo un ordine logico, poichè l'unico ordine precostituito che l'uomo trova esistente, è quello meccanico delle cose; ma nell'interno profondo di se stesso l'uomo non trova l'ordine, bensì il caos, non successioni conseguenti, ma lampeggiamenti irrazionali; è vero che non si può vivere se non disciplinando in se stessi questo disordine e questa irrazionalità, ma mentre una volta anche questo disciplinamento faceva parte della più intima vita interiore dell'uomo, mentre i meccanismi naturali sembravano simboli di un'armonia immanente in tutto l'universo, mentre insomma quei lampeggiamenti dell'irrazionale rimanevano al di sotto della soglia della coscienza e acquistavano cittadinanza umana solo dopo essersi mansuefatti nella disciplina della ragione, ora invece l'autodisciplina è divenuta solo un atto pratico necessario per sopravvivere, l'ordine delle cose un meccanismo oggettivo che non ha niente di umano e l'unica vera vita interiore dell'uomo è ridotta a questo pulsare dell'irrazionale. La poesia dunque non può che essere improvvisa, illuminante visione o grido irrazionale, espressione comunque del caos interiore, irrelazione; significativa è appunto la crisi di linguaggio che la travaglia, del tutto simile alla crisi del linguaggio musicale di cui si è parlato in quest'articolo. Questo spiega il perchè di quei « deliri muti » di Stockhausen: anche il suono infatti è sempre un'entità logica, implica sempre una relazione; in tutte le scale musicali, dalle greche alle orientali, alla nostra temperata, nessun suono è isolato: tutti fanno parte di un sistema, di una gerarchia, di una rete sottile ma solidissima di reciproci richiami. Il tentativo di Schoenberg e della scuola dodecafonica di liberarsi di questo sistema di relazioni, è fallito perchè in realtà Schoenberg non ha affatto annullato le relazioni naturali esistenti fra i suoni, ha semplicemente cercato di evitarle: se una melodia tradizionale o popolare si sviluppa seguendo un itinerario che rispetta la gerarchia naturale dei rapporti che legano fra loro i suoni della scala, una melodia dodecafonica si sviluppa secondo un rigido sistema di giri viziosi che tende appunto a evitare questi rapporti, ma che naturalmente non può annullarli: finchè si maneggiano suoni, non è possibile sottrarsi a questa loro struttura logica, a questa specie di causa-effetto che li lega indissolubilmente.

Alla luce di questo parallelismo con la poesia, diviene chiaro dunque il perchè di quell'ansia di distruzione del suono e di ricerca di rumori o vibrazioni sonore irregolari, che pervade tutta la musica contemporanea: non è che una svalorizzazione della fiducia nella struttura logica della mente umana, che non simboleggia più armonia universale, ma è ridotta a un utile, pratico schema.

. . . . . *dal 1926*

al servizio della Scuola Casa Ufficio Industria Biblioteca

Magazzini di Cartoleria - Libreria

F.lli MORESCHI fu Giuseppe

di NEREO & M. MORESCHI

MANTOVA - Via XX Settembre, 39 - Telefono 23.247

Reparto Cartoleria: *Carta - Cancelleria - Stampati - Rilegatoria.*

Reparto Libreria: *Libri di tutte le edizioni Nazionali ed Estere.*

Per la vostra Biblioteca e per la vostra Professione

Fernando Trebbi

Venezia 65: Visconti, Buñuel, Godard, Rogosin e gli altri

Chi abbia partecipato per la prima volta in veste di critico o di giornalista, alla XXVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, non sempre è riuscito a rendersi perfettamente consapevole dei motivi e dei criteri, sia organizzativi che d'altro genere, cui si ispira la complessa macchina del Festival. Forse è questa la ragione per la quale i nuovi arrivati hanno compreso, meno di qualsiasi altro, il senso della polemica anti-chiariniana che ha un po' agitato le acque della manifestazione dall'inizio alla fine. E dico meno di qualsiasi altro perchè molti degli ormai abituali frequentatori della manifestazione si sono più volte abbandonati a nostalgiche evocazioni del passato, dimostrando di trovarsi fortemente a disagio nella nuova atmosfera che da qualche anno si respira a Venezia.

Fortunatamente Chiarini resta per la critica più giovane, e per quella più seria, un uomo da difendere, senza reticenze. La sua « riforma », per la verità molto cauta e discreta, ha, quanto meno, il pregio di aver uniformato alle ragioni dell'arte e della cultura, una manifestazione che troppe volte si era di fatto piegata a pressioni e interessi estranei all'una e all'altra.

Se dunque i film in concorso non sono stati di grande levatura artistica (come si continua da più parti a sostenere con un pizzico di evidente malizia e con non poca esagerazione) la colpa non è certamente di Chiarini. Un giudizio obbiettivo sulla questione non può non tenere in considerazione il fatto che la « riforma » chiariniana incontra, per la sua stessa natura, delle resistenze e dei condizionamenti di notevole peso. Anzitutto la necessità di muoversi all'interno di un organismo non sufficientemente autonomo e comunque regolato da criteri piuttosto rigidi, com'è appunto la Biennale. In secondo luogo il triste compito di scegliere le opere nell'ambito di una produzione sempre più orientata verso la confezione di prodotti commerciali. Infine l'impossibilità di contrastare l'accaparramento del prodotto migliore da parte delle numerose manifestazioni che sono sorte, con funzione competitiva, accanto a quella veneziana.

È facile accorgersi che, continuando e magari aggravandosi queste difficoltà, si può giungere all'assurdo di preparare una sezione fuori-concorso (quest'anno comprensiva di opere importanti, ma non presentabili perchè reduci o premiate da altri Festival) con film molto più significativi di quelli regolarmente ammessi alla gara per il Leone. Il rischio come si vede non è da poco e già quest'anno lo si è corso largamente ponendo fuori competizione registi come Dreyer o Fellini, per non dire di Fabbri e Lester, le cui opere presentano pure notevoli elementi di interesse, e di qualche altro ancora.

Allo scopo di eludere questo pericolo è giunta da più parti la proposta di trasformare la Mostra veneziana in una semplice rassegna informativa, di alto livello, delle migliori opere comparse nell'annata, rinunciando definitivamente alla assegnazione dei premi. Si tratta ovviamente di una proposta destinata per il momento ad avere poca fortuna, ma che sarebbe però in grado di risolvere non poche difficoltà tra cui, non ultima, quella di ridurre notevolmente le polemiche, che normalmente accompagnano la manifestazione, restituendo a questa rassegna internazionale il suo carattere precipuamente culturale lontano dalle contestazioni e dagli interessi di parte (1).

In ogni caso è soltanto con indicazioni di questo genere che si può in qualche modo contribuire alla riqualificazione definitiva della Mostra veneziana. Mettere in dubbio le direttive di fondo elaborate in questi ultimi anni dalla gestione Chiarini non ha senso, specialmente quando per farlo ci si serve di argomentazioni scontate come quelle che chiedono un ritorno alla mondanità e allo sfarzo degli anni precedenti, lamentando la mortificazione delle esigenze turistiche della città

oppure portando a pretestuosa giustificazione delle proprie tesi, lo scarso livello artistico della recente edizione nei confronti, invece, degli ottimi risultati raggiunti nelle precedenti. Ora a parte il fatto che, se delle sfasature ci sono state sul piano artistico (e abbiamo precisato entro quale prospettiva esse debbano essere considerate), non tocca certamente ai difensori delle ragioni del turismo (un turismo per la verità molto politicizzato, a giudicare dal tono che la polemica ha assunto a Venezia) il notarle, ciò non significa che la Mostra abbia perso ogni motivo di interesse. Del resto nella storia del cinema i capolavori sono rari e non tutti quelli ritenuti tali sono stati consacrati a Venezia. Se lo scopo della Mostra è quello di « diffondere sempre più il gusto per *i film di buon livello* e per quegli aspetti che pongono il cinema tra le manifestazioni artistiche e culturali del nostro tempo » (2), non c'è ragione di dubitare che anche quest'anno esso sia stato largamente conseguito.

Dico che i morti uccidono i vivi

La giuria della Mostra, contrariamente a quel che spesso accade, è stata decisamente all'altezza della situazione confermando nella sostanza i pareri già espressi dalla maggior parte dei critici e attirando l'attenzione sulle significative opere di Visconti e Buñuel.

Vaghe stelle dell'orsa, pur restando al di sotto dei risultati altre volte raggiunti, non è un'opera minore, come qualcuno pensa, ma tipicamente rappresentativa, piuttosto, di certe predilezioni di natura culturale e decadente presenti da sempre nel tessuto connettivo della poetica viscontiana, nonchè, addirittura, parti integranti della sua personalità.

La raffinatezza estrema, il distacco aristocratico, l'atteggiamento corrucciato e un po' scostante, una certa ricercata stravaganza, l'intellettualismo compiaciuto, il gusto per la citazione erudita ed insolita, la predilezione per i temi del dolore e della morte, la visione tragica del reale, la tendenza al funesto e al tenebroso, l'estetismo, « la concezione del futuro come un passato da riconquistare », l'autobiografismo individualistico, l'intimismo, assumono in *Vaghe stelle dell'orsa,* una evidenza particolare e certamente inusitata. Ma ciò che stupisce e sorprende non è tanto la presenza di questi elementi, quanto piuttosto il fatto che essi non siano stati, come di solito accade, pienamente riscattati dall'intenzione e dalla prospettiva ideologica dell'opera intera. È vero che sempre in Visconti realismo e decadentismo si sono reciprocamente intersecati e che dalla dialettica di questi due termini hanno tratto origine le opere più significative da lui fino ad ora prodotte, ma è vero anche che *Vaghe stelle dell'orsa* mette in maggiore evidenza e ulteriormente documenta, dopo *Il gattopardo,* la progressiva « regressione di Visconti verso la sua educazione aristocratica... e decadente » (3).

Stabilire le ragioni di questo regresso e vedere in quale misura abbiano contribuito a determinarlo le oggettive condizioni storico-ambientali (per esempio la sensazione che — come scrive Fortini (4) — in questi ultimi anni, e soprattutto nell'ambito della cultura di sinistra, sia « diventata quasi invisibile la via — che era parsa difficile ma chiara — ad una gestione socialista della vita comune »; oppure la convinzione che sia da considerarsi « assurda (e colpevole) qualsiasi mossa nostalgica o ribelle che voglia restituire allo scrittore lo stato sociale ereditato dal romanticismo, che lo faceva voce della coscienza nazionale... » e « altrettanto impossibile e consolatorio il ritorno al mandato e allo stato che il movimento operaio volle conferire allo scrittore ») e le soggettive, personalissime, tendenze dell'autore (per la verità mai nascoste a cominciare da *Ossessione*), sarà certamente uno dei compiti più impegnativi della critica cinematografica nei prossimi anni.

Per quanto riguarda *Vaghe stelle dell'orsa* ritengo che una notevole spinta nel senso indicato (cioè intimistico-decadente) sia derivata al film dalla partecipazione di Visconti in veste di soggettista, oltrechè di sceneggiatore e regista.

La presenza di un testo letterario che fosse nel medesimo tempo punto di avvio e occasione di confronto reciproco tra se stesso e l'opera da realizzare, ha quasi sempre costituito per Visconti una necessaria, anche se non sufficiente, condizione di partenza, come se l'idea di esprimersi in maniera completamente autonoma lo rendesse improvvisamente consapevole degli esiti cui avrebbero potuto trascinarlo le sue naturali predisposizioni di tipo, appunto, decadentistico. Cain o Boito, Verga o Dostojevskij, hanno sempre rappresentato, anche dopo i ribaltamenti e i manipolamenti operati dal regista, una specie di struttura obbligata entro cui riversare le proprie esigenze personali, direttamente tratte dall'esperienza concreta (e tutte le migliori opere di Visconti sono strettamente legate ad una realtà storico-sociale), mediante la particolare sensibilità dell'artista e la lucida coscienza dell'intellettuale chiaramente impegnato all'interno di una determinata prospettiva politica e ideologica facilmente identificabile con quella della sinistra marxista. I costitutivi residui aristocratici e decadenti, continuamente riscattati all'interno di una struttura letteraria obbligata, mediante il quotidiano contatto con la realtà storica, vista e indagata nell'ambito di una

prospettiva marxista, hanno così sostanziato, fino ad ora, l'attività di Visconti.

A cominciare dal *Gattopardo* c'è stato chi ha creduto di notare in Visconti un tentativo di sganciamento dalla iniziale impostazione di stampo marxista e la conseguente (o precedente) perdita di contatto con la realtà effettuale, per un progressivo avvicinamento ai temi del dolore, della tragedia e della morte. A noi basta per il momento rilevare, in *Vaghe stelle dell'orsa,* come la mancanza di un testo letterario e il tentativo di elaborare un soggetto originale abbiano in certo modo limitato le possibilità di controllare e di pienamente riscattare quella serie di elementi di origine decadente che tanta parte hanno nella personalità di Visconti. Da qui dipende anche la presenza nel film di continui richiami letterari e culturali non sempre, e non tutti, completamente integrati con l'intera vicenda. Echilo, Sofocle, Leopardi, Mann, Proust, Ford, D'Annunzio, O'Neil sono solo i primi nomi di una serie destinata ad arricchirsi. Pare quasi che mancandogli un soggetto Visconti abbia voluto ricorrere completamente a se stesso vuotando il sacco delle sue memorie, delle sue predilezioni letterarie, del suo gusto estetizzante e tirando in causa tutti, o quasi, gli elementi che costituiscono il suo più viscerale retroterra culturale.

Abbandonarsi alla meticolosa e pedantemente filologica ricerca di ognuno di questi motivi, è di secondaria importanza: basterà rifarsi a quelli che sembrano avere un peso maggiore. Anzitutto Proust: un autore che il regista desidera da tempo trasferire sullo schermo. Fin dall'inizio del film infatti il breve brano di César Frank (una musica di valore autobiografico per lo stesso Visconti) che scuote l'attenzione di Sandra riecheggiando in lei il tempo dell'adolescenza trascorsa con la madre e il fratello nella casa di Volterra, tende ad assumere, nelle intenzioni del regista, il medesimo valore della *petite phrase* della *Sonata* di Vinteuil che ne *La strada di Swann,* riporta alla mente del protagonista « tutti i ricordi del tempo in cui Odette era innamorata di lui ». Ma la presenza di Proust (non si dimentichi che l'opera così esplicitamente richiamata è proprio quella in cui il grande romanziere francese elabora « per la prima volta e in modo molto efficace » (5) la sua teoria del ricordo come ritrovamento della realtà perduta) va certamente al di là di questa semplice citazione e si rivela più importante di quel che non possa, ad una prima considerazione, sembrare. Da Proust Visconti non toglie soltanto il tema della *recherce,* ma anche, probabilmente, quello della tragedia che sottende tutta l'opera. Eschilo e Sofocle, la certezza comune al mondo greco che « l'azione dell'uomo non ha in sè tutta la sua ragione di essere, nè tutta la sua spiegazione, che essa obbedisce a sua insaputa a qualchecosa di oscuro e di superiore, e che attraverso le sue agitazioni e le sue illusioni, sfocia il più delle volte a fini che non ha cercato », insomma l'idea del Fato come legge suprema della realtà, non spiegano interamente il senso del film. C'è inoltre la convinzione già notata da Bekett in Proust, che la figura tragica rappresenti « l'espiazione del peccato originale, dell'originale ed eterno peccato suo e di tutti i suoi *soci malorum,* il peccato di essere nati » (6). Se il commediografo e critico irlandese ha visto bene, allora è anche per questa via che il tema del « non-essere » e della alienazione esistenziale tende ad occupare nel film una posizione di tutto rilievo svolgendovi il medesimo ruolo del Destino nella tragedia classica.

Comunque, sulla base delle osservazioni fino ad ora condotte ci pare di poter trarre da *Vaghe stelle dell'orsa* le seguenti provvisorie considerazioni.

Primo. Quanto alla scelta del tema il film si pone sulla stessa linea delle precedenti opere, prosegue nel medesimo discorso, quel discorso sulla lotta dell'uomo per l'esistenza al quale Visconti ha dedicato gran parte della sua attenzione ponendolo sia nel senso di una ricerca di migliori e più sopportabili condizioni materiali, sia nel senso della richiesta di una più effettiva possibilità di sviluppo autentico della propria personalità.

Secondo. Il richiamo alla grande tradizione tragica (Echilo e Sofocle) ha per Visconti valore sostitutivo nei confronti di quel testo letterario che quasi sempre sta alle spalle dei suoi film, e conferma in maniera per lui autorevole l'importanza fondamentale della scelta tematica.

Terzo. Proust e Leopardi rafforzano ulteriormente questa concezione tragica della realtà e, pur collocandosi sulla medesima linea dei tragediografi greci (anche per Eschilo il « non essere nati vince ogni altra sorte »), autorizzano (ancora la necessità di avere alle spalle una grande tradizione letteraria) la utilizzazione del « non-essere » e della « alienazione esistenziale », nel ruolo una volta tenuto dal Fato. Pare così che l'alienazione assuma nella concezione di Visconti la capacità di spiegare — come già il Destino nella concezione dei classici — il comportamento — che altrimenti non avrebbe giustificazioni — dell'individuo. In più Proust e, per il modo con cui il registra l'ha utilizzato, anche Leopardi assorbono ed esprimono quei significati autobiografici di cui s'è detto.

Quarto. Il dramma di Gianni e Sandra è dunque quello di chi, tentando di superare i condizionamenti ambientali, mira alla scoperta e alla affermazione della propria per-

LANCIA

Ditta F.lli VILLANI

MANTOVA

Viale Risorgimento, 1 - Tel. 29.470

Piazza 8C° Fanteria - Tel. 28.269

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 Coupé*	*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

BONINI

l'arte nei fiori

Negozio

VIA XX SETTEMBRE, 1

Telefono 24.683

Negozio

PIAZZALE GRAMSCI N. 9

Telefono 27.556

Tosi

I MOBILI MIGLIORI

IL PIÙ RICCO ASSORTIMENTO

CONSEGNE GRATIS A DOMICILIO

A MANTOVA - TELEFONO 22.164

Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno

Fondata nel 1825

Istituto Interprovinciale con Direzione Generale e Sede Centrale in VERONA

Direzione Compartimentale dell'Istituto di Credito Fondiario delle Venezie

SEDI PROVINCIALI

Verona - Vicenza - Belluno - Mantova

•

DIPENDENZE N. 118

DEPOSITI: 165 MILIARDI

PATRIMONIO: 6 MILIARDI E 200 MILIONI

SEDE DI MANTOVA

C.SO VITTORIO EMANUELE, 26

Telefoni: 24.261 - 24.262 - 25.673

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 - tel. 21.761 - 24.493 - 27.400

OSTIGLIA - tel. 9

•

TUTTE LE OPERAZIONI ED I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO E FONDIARIO

SERVIZIO ESTERO IN QUALITÀ DI "BANCA AGENTE"

CASSETTE DI SICUREZZA

sonalità. E questo infine, sembra essere il vero tema del film: la ricerca di una maggiore autenticità di vita. Con la differenza, rispetto alle precedenti opere, che, mentre di solito i condizionamenti posti dalla realtà all'individuo sono oggettivati (la storia, la società, la natura), questa volta sono astratti, ridotti all'essenza, e trasformati da ambientali in esistenziali *tout court*. Da qui dipende la sensazione che la vicenda di Sandra e Gianni risulti racchiusa nel giro di un ermetico intimismo, impossibile da penetrare, e soltanto a tratti spiegabile.

Quinto. L'estrema ambiguità della vicenda (un « quiz di anime » secondo le parole di Visconti), l'incertezza sulle questioni principali del film (non si sa se Gilardini e la madre siano veramente responsabili della morte del padre, se l'incesto sia stato effettivamente consumato, se Sandra seguirà il marito dopo la morte del fratello) sembra concludere — anche per la via dell'adozione di un determinato sistema di narrazione: quello appunto dell'ambiguità (e bisognerebbe qui vedere se e in quale misura Visconti abbia con ciò tentato di avvicinarsi ai moduli tipici di certo cinema — o di certa letteratura — d'avanguardia, magari con l'intenzione di superarne i risultati dal punto di vista artistico) — alla impossibilità di veramente penetrare e spiegare il dramma della lotta dell'individuo all'interno di un determinato condizionamento esistenziale. La fiducia che il regista aveva sempre mostrato nella utilizzazione di una prospettiva marxista risulta in certo modo scossa: il marxismo sembra non poter più risolvere, agli occhi di Visconti, tutti i problemi dell'individuo.

Sesto. L'unica parvenza di aggancio alla prospettiva di cui s'è detto, sembra essere offerta dalla consapevolezza e dal coraggio con cui i due fratelli accettano di difendere se stessi nei confronti delle condanne che il buon senso comune (l'indignazione di Gilardini, le chiacchiere della città, l'incertezza del marito) non può fare a meno di esprimere. È questo forse, ammesso che esista veramente, l'elemento che lega maggiormente il film alla tradizionale polemica di Visconti contro quegli schemi morali mitizzati da un certo tipo di civiltà — più favorevole al conformismo farisaico che alla chiara assunzione di responsabilità e alla effettiva ricerca di più autentiche condizioni di vita.

Settimo. L'idea che tale autenticità possa essere conseguita solamente con il mitico ritorno all'adolescenza intesa come stagione ideale della vita, il compiaciuto abbandonarsi alla torbida atmosfera della vicenda, la predilezione per i toni tenebrosi, la studiata ricercatezza degli interni, la presenza di Volterra non come città reale ma come simbolo di disfacimento, l'estrema ambiguità che avvolge gli avvenimenti, la mancanza di una prospettiva organica, sono alcuni degli elementi — oltre ai già detti — che sembrano qualificare il film in senso più decadente che realista.

Ottavo. *Vaghe stelle dell'orsa* rappresenta ciononostante un'opera notevole, dove risulta evidente che la chiara citazione sofoclea non ha suggerito a Visconti soltanto un personaggio (Elettra) e un gusto, particolarmente rivelatore, per la complessità della vicenda e la contrapposizione dei caratteri accuratamente costruiti, ma ha altresì ispirato la struttura stessa dell'opera traducendosi anche al livello della solida unitarietà dello stile.

il sacro e il profano

Sempre a fianco di Visconti, nella competizione per il massimo riconoscimento, Buñuel ha largamente meritato il premio speciale della giuria, dando ancora una volta prova di grande modernità e freschezza con un film, incompleto e di metraggio ridotto, nel quale nuovamente si allineano i motivi più caratteristici della sua poetica: il surrealismo, l'educazione religiosa, l'irrazionalismo, l'indagine del subcosciente, la particolare predilezione per ciò che è fantastico e misterioso, l'atteggiamento tendenzialmente anarchico, l'anticlericalismo caustico e graffiante, l'erotismo, il sadismo, lo spirito blasfemo.

L'ostinato disprezzo per la morale borghese — quella, cioè, « fondata sulle nostre estremamente ingiuste istituzioni sociali, come la religione, la patria, la famiglia, la cultura; tutto ciò insomma che la gente chiama i *pilastri* della società » (7) — ha sempre provocato in Buñuel l'erompere di una polemica spietata e impietosamente erosiva nei confronti di tutte quelle mitiche certezze che fanno tradizionalmente parte del cosidetto « buon senso comune ».

« Se mi fosse possibile — ha detto il regista spagnolo — vorrei fare dei film che oltre a divertire il pubblico, gli infondessero l'assoluta certezza di non vivere nel migliore dei mondi possibile ». E ancora: « Come è possibile sperare in un miglioramento del pubblico... quando ogni giorno il cinema ci racconta... che le nostre istituzioni sociali, i nostri concetti di Patria, Religione, Amore, ecc., sono forse imperfetti ma certo unici e necessari? » (8).

Simeone, come Viridiana e come in genere tutti i protagonisti dei suoi film, appartiene alla schiera di coloro che vogliono fare il bene ad ogni costo, applicando con meticolosità professionale le regole della pietà, della carità, dell'amore cristiano e della rinun-

cia. A un certo punto questi altissimi ideali religiosi si mostrano delle ben misere difese; la visione del mondo unilateralmente « sacrale » che i personaggi si erano costruiti, non può lungamente resistere agli attacchi e alle smentite che continuamente provengono dalla realtà « profana » e concreta.

Può capitare allora che la ex-novizia Viridiana venga facilmente sedotta dall'architetto Jorge dopo essere sfuggita ai tentativi di Don Jaime e dei mendicanti; oppure che il santo Simeone si lasci improvvisamente traviare da una prosperosa figliola abbandonando lo scomodo pilastro del deserto per la più attraente balera di New York, non senza avere precedentemente scambiato l'austero costume monacale con quello di un tipico frequentatore del Village.

L'acredine di Buñuel verso la religione, la sua insofferenza per ogni forma di falso misticismo trovano una giustificazione nella educazione di tipo gesuitico che gli fu impartita per circa sette anni durante il periodo della adolescenza. E non è del tutto indipendente da questa esperienza il fatto che i « puri » dei suoi film si lascino maggiormente attrarre dalle tentazioni erotiche.

Simeone, che rappresenta un po' il mito del misticismo ascetico, è destinato a seguire la stessa sorte. Riverito e stimato dal popolo e dai rappresentanti ufficiali della religione, esso diviene per Buñuel — ossessionato com'è dall'ignoranza, dalla crudeltà e dalla superstizione che prevalgono tra gli uomini — un formidabile motivo di scherno e derisione. Il film si apre infatti con la comicissima scena dell'anacoreta che cambia di posto e che prende ufficialmente possesso di un nuovo e più confortevole pilastro, generosamente offerto dal solito riccone pseudo-timorato-di-Dio desideroso di accrescere, con questa buona azione, la propria rispettabilità civile e religiosa. L'avvenimento viene subito celebrato con un miracolo: la restituzione delle mani a un poveraccio cui erano state amputate in seguito alle ruberie commesse. Ma non si accorge, Simeone, che il miracolato, padre di numerosa prole, abbandona frettolosamente la pia comitiva senza mostrare il minimo segno di riconoscenza e lasciando chiaramente capire, piuttosto, il gran desiderio di tornare ad utilizzare le mani nella consueta maniera.

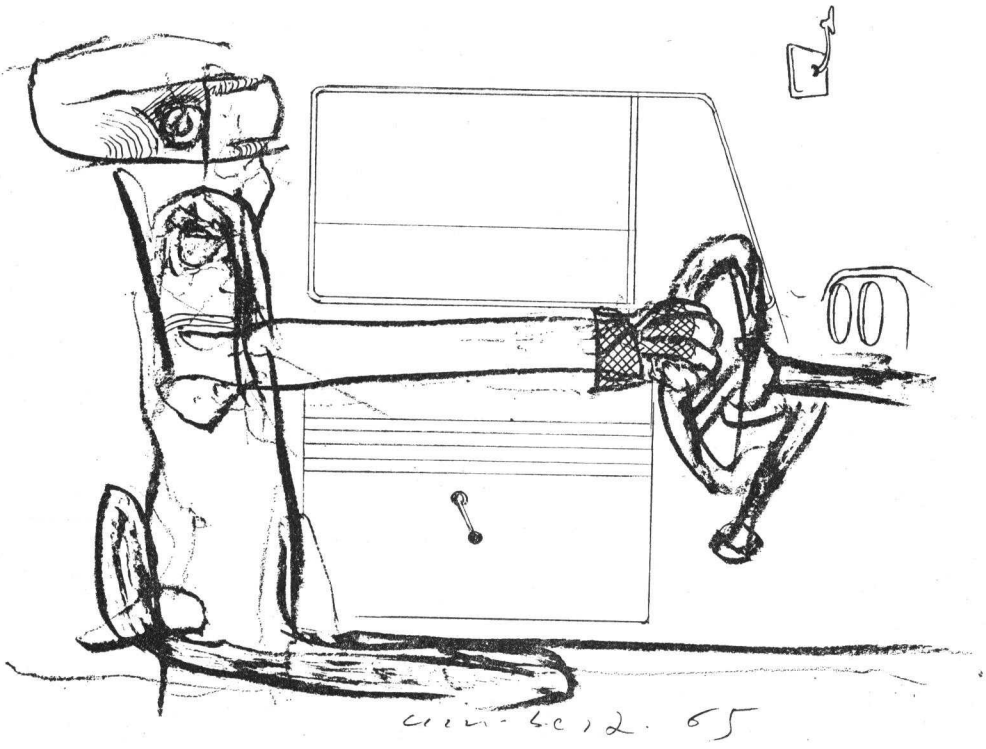
L'ingratitudine, la sofferenza, la cecità mentale, la superstizione, la sensualità costituiscono per l'anacoreta altrettanti inviti ad abbandonare i propositi di santità, e altrettanti colpi inferti alla sua incrollabile sicurezza. Soltanto una doviziosa tentatrice riuscirà, però, a convincere definitivamente Simeone.

Credere che in questo film ci sia solo della irriverenza anticlericale, della satira religiosa oppure dell'ateismo corrosivo servito su un piatto a sorpresa secondo la vecchia maniera surrealista, è un po' poco. Buñuel vale presumibilmente di più. È vero che la sua attività di regista rimane ancora sottoposta ad interrogativi piuttosto pesanti — « opera anarcoide o rigorosamente marxista, rivoluzionaria o aristocraticamente negatrice? » (9) —, ma è vero anche che proprio dalla capacità di far dubitare, di contrapporre, di inquietare, nasce, al di là di ogni schematismo, l'enorme interesse suscitato dai suoi film. Facendo sue le parole di Emers, Buñuel ebbe a dire una volta che il compito del regista, come del resto quello del romanziere, sarebbe stato onorevolmente conseguito quando « attraverso la pittura fedele di relazioni sociali autentiche, (avesse) distrutto la rappresentazione convenzionale della natura di queste relazioni, scosso l'ottimismo del mondo borghese e obbligato il lettore a dubitare della perennità dell'ordine esistente... » (10). Può dunque rivelarsi un errore piuttosto grave quello di costringere la complessità di Buñuel nell'ambito di una semplice formula, pretendendo magari di farlo tranquillamente rientrare sotto la categoria degli « anarchici visionari » (11).

Comunque a parte queste considerazioni, mi pare che Buñuel, pur protestando e rinnegando, si muova frequentemente nell'ambito di una tematica religiosa. *Simeone del deserto* ne è un esempio abbastanza chiaro. Dietro questa allegoria si nasconde infatti come è stato detto « il tema religioso del dissidio tra vita attiva e vita contemplativa », ovvero quello del passaggio da una concezione « sacrale » della realtà tipica dell'epoca medioevale, ad una concezione « profana » tipica, invece, dell'età moderna. Il passaggio di Simeone dalla colonna del V secolo al *night* del XX e la sostituzione dell'abito monacale con la divisa dei *beats*, stanno paradossalmente ad indicare la necessità di superare certi residui medioevali che ancora albergano nella civiltà contemporanea, per una maggiore aderenza alle esigenze del nostro tempo.

L'invito di Buñuel a « cercare Dio nell'uomo » si traduce qui nella proposta di un deciso superamento di ogni aristocratico ed individualistico misticismo, per una più diretta presa di contatto con la realtà concreta.

Fuggire il mondo, respingerlo lontano da sè, non ha senso, neanche allo scopo di ben meritare presso il Padre Eterno. Ed è per questo che all'ultimo timido e convenzionale « vade retro » di Simeone, la tentatrice risponde con un imperioso « vade ultra ». Dunque l'avanguardia di Buñuel — come scrive Freddy Buache — è « rivoluzionaria nel senso distruttivo ed insieme ricostruttivo che questo termine implica. Fondata sulla rivolta, sull'odio per la menzogna più



Automobilista - 1965

o meno pietosa, essa concede fiducia all'uomo liberato dai falsi idoli e stabilisce che il mondo può essere cambiato. Questa avanguardia conserva la sua ragione d'essere, la sua permanente attualità, il suo straordinario fermento, la sua esplosiva e scandalosa bellezza fino a quando la società che l'ha nutrita e contro la quale essa si rivolta continuerà a rimanere la stessa » (12).

Rogosin comincia dove Buñuel finisce. Il suo film prende l'avvio da una festa privata e porta avanti un interessante discorso di tipo « panphlettistico » sui pericoli che ancora sono impliciti nel modo di ragionare degli uomini d'oggi, per niente diversi, nelle idee e nelle convinzioni, da coloro che vent'anni fa gettarono il mondo intero sull'orlo della catastrofe.

La struttura, relativamente nuova, è nettamente divisa in due parti: una è composta dalle sequenze del *party* in cui uomini e donne discutono con la massima indifferenza argomenti di capitale importanza come la violenza, il militarismo, la paura atomica, il colonialismo, ecc.; l'altra raccoglie un abbondante materiale d'attualità, in gran parte già conosciuto, intercalandolo, a scopo di contestazione, con le immagini della festa.

Le scene del *party*, girate seguendo i sistemi del « cinema-verità », rendono molto chiaramente l'idea di una società priva di ideali; le immagini di attualità, con la fredda eloquenza documentaristica, provocano un efficace contrasto e caricano l'opera di una particolare forza suggestiva.

Ciononostante Rogosin non è riuscito a liberare il film dal pericolo di un certo schematismo, sia narrativo che ideologico, e ha dato l'impressione di non aver raggiunto i livelli espressivi di *On the bowery* e di *Come back Africa* che restano in verità più incisivi e convincenti, anche dal punto di vista polemico, per la maggiore capacità di inquietare e per la più forte evidenza documentaria. Nè, a superare il pericolo, sono bastati i tentativi di dare ai discorsi del *party* un tono probabile e non univoco che permettesse l'emergere anche di opinioni contrastanti.

Bisogna tuttavia riconoscere che il film di Rogosin si colloca autorevolmente nell'ambito dei documentari a soggetto di carattere storico-civile rispettando, ancora una volta, la poetica del suo autore, confermando il rifiuto del « film come intrattenimento » e l'intenzione di farne, invece, « un atto di disperazione contro la schiacciante minaccia che incombe sulla civiltà », nel tentativo di « scongiurare i mostruosi pericoli che già il nostro secolo ha conosciuti e che sono tuttora imminenti » (13).

Bei tempi, tempi meravigliosi rappresenta insomma un capitolo non secondario nell'opera di un regista che ha scelto fin dall'inizio un ambito di ricerca tra i più importanti collocandosi automaticamente in prima fila tra coloro che si adoperano per indicare al cinema nuove prospettive di sviluppo. L'invito alla esplorazione delle infinite società etniche che compongono il nostro mondo, la predilezione per il documentario come forma più aperta al futuro e più conveniente al reale linguaggio cinematografico (« i primi e i migliori film di Eisenstein hanno appunto questa qualità documentaristica »), la predilezione per determinati temi o aspetti della società come l'odio, il razzismo, la povertà, il fanatismo, la cupidigia, la guerra (tutti argomenti sui quali puntualmente ritorna il film in questione), fanno di Rogosin un autore da seguire con attenzione.

L'amore e l'angoscia

Il « crescente interesse nei confronti delle esperienze emozionali, private, degli individui », ha sempre più caratterizzato il cinema sovietico di questi ultimi anni, da *Quando volano le cicogne* a *L'infanzia di Ivan*.

Le prospettive della cultura e dell'arte in genere sono del resto molto cambiate dal tempo in cui, subito dopo la fine della guerra, venivano aspramente denunciati lo « spirito di indifferenza nei confronti della politica sovietica » e « l'atteggiamento di totale disinteresse » per l'ideologia, mentre si proclamava solennemente che il compito della letteratura e dell'arte era quello di « aiutare lo Stato a educare la gioventù in modo giusto, di insegnare alla nuova generazione a essere forte, a credere nella sua causa, a non temere gli ostacoli » (14). Zdanovismo e stalinismo avevano allora ridotto l'arte ad uno stato di completo asservimento favorendo la circolazione di un prodotto decisamente scadente e tristemente avvilito nella pedissequa ripetizione di abusati ed inautentici schemi che rimbalzavano, sempre uguali, dalla prosa alla poesia, dal cinema al teatro, ormai ridotti al rango di semplici strumenti di retorica e di propaganda.

All'atmosfera di rinnovamento e di aggiornamento, che seguì la morte di Stalin e che ancora prosegue tra alterne vicende nel tentativo di conseguire risultati sempre più apprezzabili, appartengono, sia pure in misura diversa, i due film sovietici presentati a Venezia.

Ho vent'anni è, tra i due, quello che maggiormente si inserisce in questo processo di sviluppo mettendo più concretamente in evidenza i sentimenti di provvisorietà e le incertezze ideologiche ed esistenziali che caratterizzano le giovani generazioni sovietiche e che sfociano, il più delle volte, in una critica decisa alle vecchie forme del vivere in comune.

Si deve probabilmente al prevalere di quest'ultimo atteggiamento lo scontro di Kutsiev con la pur liberaleggiante *intelligencija* kruscioviana che esponendo il film (*I bastioni di Ilic* secondo il primo titolo) a non poche difficoltà, ne ha in certo qualmodo aumentato l'interesse e il fascino, ma non, ovviamente, il valore artistico.

Molto efficace dal punto di vista delle idee che intende sostenere, *Ho vent'anni* non raggiunge i medesimi risultati sul piano della qualità espressiva. Le sequenze relative alla festa del primo maggio, dove si vuol dimostrare che per il protagonista questa manifestazione non ha importanza per quel che è e per quel che vuol significare, ma solamente per l'occasione che gli offre di incontrare la ragazza amata (insomma la profanazione degli ideali nazionali e collettivi mediante l'introduzione di sentimenti e interessi personali), raggiunge largamente lo scopo dal punto di vista concettuale, ma è di una lungaggine eccessiva e finisce per saturare lo spettatore il quale ha ormai capito da un pezzo quel che gli si vuol comunicare.

Questo vale anche per le interminabili passeggiate notturne, per le lunghe soste sotto la pioggia, per gli incontri alle primissime luci dell'alba e in genere per tutto il film.

Si ha cioè la sensazione che Kutsiev non sia riuscito a trovare il giusto ritmo di narrazione e che il film abbisogni pertanto di una maggiore stringatezza e, qua e là, di un certo snellimento della vicenda. In tal senso una delle cose migliori del film è ad es. rappresentata dalla scena dell'incontro in tram fra Serghei e quella che diventerà la sua ragazza.

I meriti di Kutziev sono comunque da ricercare altrove e soprattutto, come si diceva, nella lucidità esente da pregiudizi d'ogni genere, con cui egli ha visto i problemi della gioventù sovietica di questi anni.

Serghei, tornando dal servizio militare alla abituale vita di quartiere, si trova di fronte alla angosciosa necessità di programmare il futuro. Il suo problema è quello di un completo inserimento nella società secondo una linea che non sia di semplice e passiva accettazione del mondo e della umanità che lo circondano. Un inserimento dunque che non si consegue soltanto dopo aver ottenuto un posto di lavoro, ma anche e soprattutto dopo aver risolto numerose altre questioni come ad es. quella dell'amore, dell'amicizia, del rapporto con i compagni di lavoro, con i superiori, con le istituzioni, con le vecchie generazioni, con un certo modo di pensare.

Un tempo i protagonisti dei film sovietici erano molto più sicuri e sbrigativi nelle loro scelte, Serghei, al contrario, è incerto, non sa decidersi e continuamente passa da un problema all'altro senza mai risolverne qualcuno; è la tipica figura del personaggio in crisi, dell'eroe « negativo », una volta, tanto aspramente denunciato dalla critica ufficiale. La sua instabilità e il suo desiderio di uscirne, di scoprire soluzioni convincenti lo inducono, nel corso della suggestiva (ed incriminata) sequenza finale a interrogare il fantasma del padre per averne qualche suggerimento, un consiglio. Ma il genitore aveva ventun anni quando morì al fronte e la sua esperienza non può essere di nessun aiuto al figlio. « Quanti anni hai », chiede il padre. « Ventitrè » risponde Serghei. « Tu hai ventitrè anni e io sono morto a ventuno. Sono più giovane di te, come potrei darti dei consigli ».

Questa capacità di contestazione e di polemica, oltrechè di rilievo dell'autentica condizione di ricerca in cui agisce la gioventù sovietica, non si ritrova nell'esordiente Todorovski e nel tono eccessivamente idillico-ottimistico che egli ha voluto imprimere alla sua opera prima.

L'entusiasmo delle giovani reclute in attesa di partire per il fronte, le fanciulle che seguono sulla carta l'andamento delle operazioni militari appuntando ovunque bandierine segnaletiche, i reduci che affascinano i ragazzi con il racconto delle loro gesta, fanno di *Fedeltà* un film quasi sempre giuocato sulla retorica dei buoni sentimenti.

Della guerra che pure rappresenta, ma solo nelle intenzioni, lo sfondo della vicenda, non si sa quasi niente fino a quando non sopraggiungono le striminzite sequenze finali sul battesimo del fuoco. È evidente che il regista ha voluto farne soprattutto una presenza misteriosa, una specie di tragico destino incombente, capace di gettare un velo di ombra e di malinconico rimpianto sul tempo e sulle cose che ancora separano il protagonista dalla prova decisiva.

Purtroppo l'intento che avrebbe potuto sicuramente suggerire delle interessanti soluzioni, non è stato quasi mai raggiunto e si è sempre dissolto prima, in immagini e situazioni di bozzettismo sentimentalistico. Solamente a tratti è possibile notare, qua e là, momenti di effettiva commozione o spunti narrativi felicemente risolti. Quel che manca a Todorovski è specialmente la capacità, o la volontà, di spingere il discorso al di sotto di qualche registrazione epidermica, magari intelligente, per cogliere il movimento reale dei fatti e dei sentimenti. E la miopia intimistica di *Fedeltà* risulta ancor più evidente ove la si voglia paragonare alla più realistica lungimiranza di *Ho vent'anni.*

Se Kutsiev non ne avesse in qualche modo rialzato le sorti, il credito di cui gode la cinematografia sovietica sarebbe stato certamente scosso dalle poco lusinghiere prove di Todorovski e del pur sempre egregio illu-

stratore Bondarciuk.

Già una volta abbiamo avuto occasione di parlare dell'ottimo stato di salute di cui sembra godere la nuova cinematografia cecoslovacca in questi ultimi anni (15). Milos Forman con *Gli amori di una bionda* conferma senz'altro l'impressione procurando un nuovo riconoscimento internazionale a quel gruppo di registi che trova in lui stesso, e nella Chytilova, due punte di indubitabile valore.

A breve distanza dall'ottimo risultato conseguito a Locarno da *L'asso di picche*, Forman ha presentato a Venezia un'opera che ripete sostanzialmente le caratteristiche e i pregi di quella prima prova.

Gli amori di una bionda si impone, infatti, soprattutto per le sue doti di immediata comunicazione, di sincera autenticità, di realistica descrizione del semplice e del quotidiano. La sua predilezione per il mondo e per i problemi della gioventù gli ha, ancora una volta, suggerito questa trama delicata di rapporti giuocata prevalentemente sui motivi dell'amore e della esigenza di una maggiore genuinità di relazioni tra vecchie e nuove generazioni.

Prendendo lo spunto da una storia di carattere sentimentale in cui le ragioni del cuore prevalgono su quelle della mente, Forman perviene ad una satira bonaria, ma non per questo meno significativa, del buon senso comune e di quella ragionevolezza, un po' superficiale e tranquillistica, che ne costituisce di solito l'essenza.

La biondina, impiegata in una fabbrica di scarpe dove lavorano centinaia di ragazze, ed il suo giovane amico, un pianista che suona nei locali da ballo, trovano un ostacolo imprevisto al loro spensierato rapporto, nella seriosa diffidenza dei di lui genitori la cui rispettabilità, un po' borghese e codina, non vede con simpatia il nascere di un legame che non rispetta i modi e le regole della correttezza tradizionale. Quando la ragazza, non conosciuta nè attesa, capita in casa di Milda a un'ora impensabile della notte munita per di più di una significativa valigia, le reazioni dei genitori, improvvisamente distratti dall'abituale e soporifero spettacolo televisivo, scoppiano con ritmo crescente, passando dalla convenzionale ed impacciata accoglienza alla più accesa ed insieme spaventata reprimenda. L'umorismo di Forman, cui l'opera si ispira nel complesso, trova in questo episodio gli spunti più intelligenti e culmina nella divertentissima scena del figlio sottratto alle cure di Andulka e costretto, tra interminabili rimbrotti, a dormire nel talamo familiare in mezzo ai corpulenti genitori.

Ma la comicità e l'umorismo non esauriscono certamente le intenzioni del regista e nel pianto dirotto della ragazza, consapevole ormai del muro di incomprensione che le si vuol porre davanti, si opera il riscatto del film, sia sul piano della presa di coscienza e della maturazione del carattere, sia sul piano della critica accorata a un determinato sistema di rapporti, più rispettoso delle buone maniere che della autenticità dei sentimenti. Pare inoltre che Forman non si limiti ad esporre soltanto il tradizionale contrasto fra « padri » e « figli », ma voglia anche chiamare in causa la diversità di concezioni esistente tra la generazione degli ideologi e dei programmatori, sempre occupati a spiegare tutto e a trovare soluzioni per ogni problema, e la generazione di coloro che invece si preoccupano soltanto di vivere e di fare nuove esperienze (16).

Se *Gli amori di una bionda* può essere considerato, nei suoi significati più profondi, abbastanza rappresentativo del tipo di società che l'ha espresso, altrettanto si può dire di *Mickey One* nei confronti della società americana.

Nella vicenda di un giovane animatore di locali notturni che, per circostanze mai completamente chiarite, viene assalito da forme anormali di mania di persecuzione, tanto da fuggire da tutti e da ridursi a vivere miseramente nei sobborghi di una grande città, Arthur Penn ha voluto simbolicamente adombrare la condizione dell'uomo contemporaneo (americano e non), perennemente inseguito dalle angosce di un ordinamento civile regolato dalla forza e dal terrore.

L'opera che è il prodotto di un autore dotato di notevole sensibilità e cultura è pervasa da un'atmosfera che potremmo senz'altro definire kafkiana, centrata com'è sul motivo del continuo tentativo da parte del protagonista di entrare, senza mai riuscirvi, direttamente in contatto con i supremi regolatori di quel sistema al quale egli, non sa come nè quando, è accusato di essersi sottratto.

Un discorso, come si vede, di grande interesse, condotto con soluzioni cinematografiche appropriate, che però non danno la sensazione di una completa riuscita sul piano artistico. Se il paragone ha senso, si potrebbero rilevare nel film di Penn difetti contrari a quelli già notati nell'opera di Kutsiev: là le intenzioni dell'autore già chiarissime dal punto di vista concettuale, venivano continuamente diluite in una ricerca artistica non esente da lungaggini di tipo intimistico, qui l'assunto teorico, il tema dell'opera, non trovano mai modo di distendersi in un autentico rispecchiamento artistico e si restringono anzi, a causa anche della esagitata recitazione di Warren Beatty, in fredde soluzioni intellettualistiche sempre al di sotto della sincera commozione e dell'effettiva comunicazione di un senso di genuina sofferenza.

Come agisce Godard

Jean-Luc Godard, licenziando qualche anno fa *A' bout de souffle*, commentava in questi termini il suo primo lungometraggio: « Sono finalmente riuscito a realizzare il film anarchico che sognavo ». « Ma — rilevava frettolosamente il Sadoul — questo anarchismo è ambiguo come la sua bravura stupefacente, la cui vivacità, pur sembrando negare i vecchi schemi stereotipi, finiva forse col continuarli sotto nuovi aspetti ». E non s'accorgeva l'illustre critico francese, di avere in certo qual modo aperto una specie di contraddizione con quella parte di se stesso che aveva poco prima riconosciuto al film in questione « uno stile nuovo nel montaggio, nelle immagini, nel dialogo e soprattutto nella modernità con cui sono stati trattati i suoi due personaggi e i loro rapporti » (17).

Si può dire, credo, che la critica cinematografica sia rimasta, a proposito di Godard, sostanzialmente ferma, e non senza qualche valida ragione, a questi due motivi: da una parte il riconoscimento di una certa novità stilistica, dell' « uso anticonvenzionale dei mezzi tecnici », del « sovvertimento delle regole sintattiche del racconto cinematografico », dello sforzo di « continua depurazione dell'immagine cinematografica da tutti quegli elementi che possono offuscarne in certo modo la *verità* »; dall'altra il sospetto di « ambiguità », di « eclettismo intellettualistico », di « stravagante sguaiataggine ».

Paradossalmente dunque le successive osservazioni di Sadoul, contraddittorie, ad una prima considerazione, rischiano di rivelarsi, invece, ugualmente valide ai fini di una intera comprensione dell'opera di Godard.

Pierrot le fou non fa che confermare questa ipotesi, già suggerita per la verità anche dalle precedenti realizzazioni, ponendosi in rapporto stretto con tutta la produzione godardiana e in particolare con i più recenti *Bande à part* e *Alphaville* del quale riprende, oltre all'idea di liberamente manipolare la trama di un romanzo della *série noire*, addirittura alcune inquadrature come ad es. quella, particolarmente suggestiva, dei due protagonisti in macchina (con luci stradali che scorrono ritmicamente sul parabrezza creando insoliti effetti luminosi), che, dopo aver chiuso *Alphaville*, apre, o quasi, *Pierrot le fou* dando origine alla fuga di Ferdinando e Marianna.

La trama come al solito strampalata non è importante raccontarla: basterà ricordare che si tratta delle avventure, piuttosto strane, di un uomo e di una donna fino alla uccisione dell'una e al suicidio dell'altro.

Godard ha sempre rifiutato la storia di tipo tradizionale, quella cioè con un inizio e una fine legati tra loro da una serie di vicende logicamente concatenate. L'invenzione, l'improvvisazione, la scelta istintiva, fanno rigorosamente parte della sua poetica — « Nella vita tutti separano l'istintivo dal riflessivo. Ma quando si agisce le due cose stanno insieme... » (18) — e intervengono di solito a sconvolgere, con apparente assurdità, le normali linee del racconto. Questo però non vuol dire che l'istintività sia da considerarsi come una sorta di allontanamento dalla riflessività, la quale invece sta dentro al momento della improvvisazione più di quanto sia possibile credere; essa indica semplicemente la necessità di abbandonarsi al ritmo della realtà, seguendone le indicazioni e i suggerimenti.

Per quanto possa sembrare strano dunque Godard si muove spesso secondo una prospettiva documentaristica, ovvero nel rispetto pieno della realtà così com'essa è, fatta anche di imprevedibilità, di insignificanza, di atteggiamenti illogici e non sempre giustificabili, ma, in ogni caso, più pregnanti delle storie inventate e accuratamente strutturate.

Non a caso André Labarthe, estremizzando questa caratteristica di fondo e lasciandosi forse influenzare dalla tautologia, in tal senso indubbiamente rivelatrice, del titolo, scriveva che « *Une femme est une femme* è uno dei più bei documentari... consacrati a una donna (e accessoriamente alla porta di Saint-Denis) » e che *A bout de souffle* e *Le Petit soldat* sono due documentari: « il primo su Parigi, il secondo su Ginevra ».

L'esagerazione sta a mio parere nel non vedere che il documentarismo di Godard non riguarda soltanto le cose, ma, piuttosto, l'uomo, ovvero quel che si può dire dell'uomo attraverso le cose. Se questo è vero si può facilmente comprendere quale significato abbia nei suoi film il comparire di persone, azioni e cose apparentemente insignificanti, ma in realtà estremamente indicative. È quel che accade, come dice Godard, quando si incontra qualcuno per la strada: « si cammina per un minuto accanto a lui, poi tutt'a un tratto svolta per un altra strada e sparisce, lo si è seguito per un minuto e non si sa cosa diverrà e cosa è stato prima » (19) ma non si può evitare che questo fatto ci tocchi in qualche modo.

In ogni caso comunque il documentarismo di Godard rifugge da soluzioni di tipo naturalistico. Parafrasando una celebre frase di Brecht, molto cara anche al regista francese, si potrebbe dire che il problema non è quello di « descrivere » l'uomo com'è in realtà, ma piuttosto quell'altro di « mostrare » com'è veramente l'uomo. Ciò che importa a Godard è soprattutto il « come si agisce » visto e fatto vedere nella sua più completa interezza; non c'è dubbio che a questo argomento

(« mostrare un'azione e fare la teoria, o la critica, di questa azione ») egli si sia dedicato con grande attenzione traendone una indicazione tematica precisa e una forma cinematografica tanto nuova quanto funzionale ed adeguata. In fondo è proprio la necessità di giungere ad una visione integrale e nel medesimo tempo analitica della realtà, quel che fa credere a Godard che sia possibile avere « una posizione critica semplicemente come attitudine... senza essere per questo a favore... di un punto di vista (particolare) come quello della critica comunista o anticomunista o cattolica, cioè in definitiva un punto di vista molto ristretto... che finisce per non essere neppure critico » (20).

Pierrot le fou, sia pure con qualche compiacimento intellettualistico e con una certa dose di frettolosità (Godard gira sempre più in fretta le sue opere cercando anche in ciò una specie di estrema coerenza ai termini della sua poetica), è un po' tutte queste cose: Santo Domingo, il Vietnam, i libri seri ed impegnati, hanno per lui importanza quanto i fumetti, i gialli, le insegne luminose, le macchine potenti, l'amore; imitare Bogart o Mighel Simon vale quanto mimare i marines americani in un'azione di rappresaglia. Su tutto in ogni caso si stende, a pieno riscatto della materia del film e dei suoi significati, un formidabile senso dell'ironia e dell'autoironia, nonchè una notevole capacità di demistificazione e di corrosione.

Non per questo il film di Godard risulta freddo e scarsamente partecipato; al di là del distacco documentaristico e della ricerca oggettiva (una oggettività che si vorrebbe di tipo brechtiano) emerge la presenza di una particolare simpatia per il personaggio. Il « triste », il « sentimentale », il « romantico » (« qualcosa che esiste anche oggi ma a cui le persone fanno meno attenzione ») ben lungi dall'essere rifiutati o respinti circolano ancora largamente nell'opera di Godard. Le morti violente dei suoi protagonisti e la luce sinistramente assurda che esse riverberano sulle altre immagini del film assumono spesso oltre al valore di una denuncia anche il significato di una tragica ed accorata impotenza, tanto più tragica ed accorata quanto più il regista mostra di amare la vita e di credere in essa (21).

Assolutamente privo di interesse è parso il film di Carné: un regista del tutto incapace, ormai, di ritrovare l'atmosfera delle sue opere migliori. *Trrois chambres à Manhattan* sembra di conseguenza segnare la fine di un autore che pure è stato tra i più importanti del cinema francese e che, anche da noi, ha suscitato spesso consensi sinceri e fiduciose speranze. Solamente la presenza della Girardot e le sue indiscusse qualità di attrice, sollevano il film dal deludente grigiore e permettono a Carné qualche spunto intelligente, ma totalmente slegato dal complesso dell'opera e della vicenda. Caduto sul suo stesso terreno, quello cioè della creazione di efficaci atmosfere corrotte da una vena sottile di noia e di incomunicabilità (non si dimentichi che Antonioni viene dalla sua scuola), Carné pare irrimediabilmente tagliato fuori dalla attualità, tutto preso com'è dalla speranza di ritrovare l'antica forma, non mediante la sperimentazione del nuovo, sì, piuttosto, mediante il ricorso a moduli narrativi di cui non riesce più a trovare la chiave e che in ogni caso sembrano del tutto inadatti ad esprimere le esigenze, le aspirazioni o i problemi del tempo in cui viviamo. In tal senso il film di Carné dà veramente l'impressione di appartenere ad una cinematografia di tipo « antidiluviano » (22).

Una sorte non diversa è toccata a Satyajit Ray che ha presentato a Venezia (ma forse la colpa non è tutta sua) un'opera non solo inferiore alla fama proprio in questa Mostra guadagnata, ma capace addirittura di metterla fortemente in crisi suggerendone magari un definitivo ridimensionamento. Per il momento crediamo che sia sufficiente considerare *Il vile* come un film mancato e nella maniera più clamorosa (23).

Il silenzio di Beckett e l'eloquenza di Dreyer

Cose di ben maggiore importanza si sono viste nelle tre sezioni rispettivamente dedicate all'informativa, alla retrospettiva e ai films realizzati da scrittori e artisti in genere. Non potendo per ragioni di spazio e di tempo trattare diffusamente ognuna di queste opere, bisognerà limitarsi a richiamare soltanto quelle che sono sembrate maggiormente cariche di elementi positivi. La più sorprendente, in questo senso, è senza dubbio l'opera di Beckett che, pur nella veste dimessa e nel ridottissimo metraggio (non va oltre i venti minuti), ha tutte le caratteristiche del piccolo capolavoro. Il film, che dovrebbe essere il primo di una trilogia da completarsi con due cortometraggi di Pinter e Jonesco, è il frutto di una collaborazione veramente eccezionale. Oltre a Beckett, in qualità di autore del soggetto, vi hanno infatti lavorato Aland Schneider (regista), uno degli uomini più noti del teatro americano resosi famoso per aver allestito opere di Pinter, di Albee e dello stesso Beckett, Boris Kaufman (fotografo), fratello di Vertov e operatore di Vigo, Millestone e Kazan, Sidney Mayers curatore del montaggio e apprezzatissimo regista di *The Quiet One* e di *The Savage Eye*, Buster Keaton protagonista e

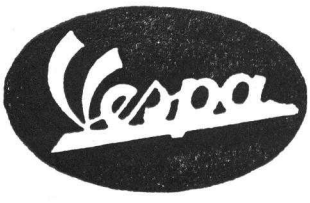
interprete di fama internazionale. *Film*, così s'intitola in maniera molto allusiva il cortometraggio, è in sostanza una parabola stringente ed efficacissima svolta sul tema della ossessiva nullità nell'esistenza secondo la maniera ormai tipica del commediografo irlandese. La trama semplicissima, ma estremamente significativa, si limita a mostrare gli ultimi momenti di esistenza di un vecchio guercio che si ritira, munito di voluminosa borsa e con il viso coperto da un fazzoletto, tra le nude pareti di una stanza. La sua unica preoccupazione è quella d'allontanare da sè ogni forma di vita: stende un drappo sulla gabbia del pappagallo e sul vaso del pesce rosso, caccia dalla porta un gatto e un cagnolino, copre lo specchio, straccia un ritratto appeso alla parete e si distende finalmente tranquillo su una sedia a dondolo. Poi con grande circospezione estrae dalla borsa un plico di fotografie che gli ricordano le tappe fondamentali della sua vita: l'infanzia, la giovinezza, il matrimonio, la vecchiaia; le osserva attentamente ad una ad una e le strappa tutte con cura e decisione. Finalmente placato chiude gli occhi e si assopisce, ma quando li riapre prova una terrificante emozione nel rivedere davanti a sè la sua lugubre immagine di storpio inutilmente fuggita con tanta meticolosità. L'unico suono di questo film senza musica e senza rumori è costituito da un secco zittio.

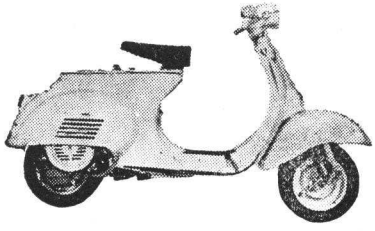
Dopo il romanzo, il teatro, la radiofonia sembra quasi che proprio il cinema rappresenti per Beckett la maniera più efficace per esprimere la propria concezione della realtà e della vita. L'opera è infatti di una limpidità addirittura didattica, ma le idee che Beckett vi nasconde non perdono niente quanto alla profondità del significato e alla precisione.

La negatività dell'esistenza in funzione di valore espressivo totale, il « vuoto metafisico che fa diventare ogni cosa significativa » la caratteristica « conversazione priva di senso che tende perennemente all'abisso del silenzio », oppure il tentativo di trasformare « il dramma-conversazione in un dramma sulla negatività della conversazione » (24), sembrano aver trovato nel cinema, o almeno in questo tipo di cinema, un congeniale strumento di espressione. E ciò sia detto senza la benchè minima intenzione di attribuire un valore spregiativo a tale restrittiva valutazione. Direi anzi — senza tema di esagerazione, ma con la ovvia riserva di ulteriori verifiche — che, proprio per le sue caratteristiche cinematografiche, *Film* può essere definito un classico. La semplicità della struttura, l'estrema chiarezza del discorso, la rigorosa funzionalità della forma, fanno di quest'operetta qualcosa di molto vicino alla perfezione. L'unica cosa discutibile è forse il titolo, nel caso, non improbabile, che con esso Beckett abbia voluto indicare al cinema un modo di operare valido in senso assoluto e la conseguente necessità di un ritorno alle origini.

Se queste erano le intenzioni, allora bisogna dire che il silenzio di Beckett ha trovato una giusta contestazione nella eloquenza di Dreyer; una eloquenza per la verità un po' stanca che sembra denunciare ormai apertamente l'usura del tempo anche se, come appunto nel caso di Dreyer, rifarsi a modi antichi di narrazione non sempre significa essere fuori dalla attualità o avere del tutto perso la possibilità di fare un discorso moderno. *Gertrude* è certamente un film realizzato senza tenere in alcuna considerazione quel che è successo nell'ambito del cinema da vent'anni a questa parte. E anche se Dreyer continua a ripetere che sono soprattutto le idee e i sentimenti a interessarlo e non tutto ciò che la gente chiama

VOGLIO LA... 50 - 90 - 125 - 150 - GL - SS...







FILIPPINI - VESPA - MANTOVA

Via Montanara e Curtatone n. 58 Telefono 2.9696

« la tecnica del cinema » (25), nessuno riesce a togliersi dalla testa la convinzione che, per questa strada, si rischi di bruciare in poco tempo quel che di importante è stato fino ad ora fatto. La collocazione ideologica di *Gertrude* e le caratteristiche cinematografiche dell'opera sono quelle ormai tipiche del Dreyer che ben conosciamo: l'esaltazione della vita e dell'amore, la ricerca di se stessi, il richiamo alla sincerità ed alla schiettezza, la presenza di atmosfere piuttosto grige e immobili a cui i protagonisti cercano di sottrarsi, l'impassibilità della macchina, una certa predisposizione allo scetticismo naturalistico, la predilezione per i ritmi lenti e studiatissimi, il gusto per le inquadrature lunghe, l'estrema persimonia nei movimenti della camera, un uso abbastanza frequente del primo piano o del piano ravvicinato nonchè delle scene lente girate in campo medio e lungo (26).

Ciò che invece non torna con altrettanta facilità è la efficacia del discorso e la completa riuscita dell'opera. Ma in una nota come questa, più che altro informativa, non mi pare possibile andare al di là di una semplice e però chiara constatazione della avvenuta variazione di valore e di peso nei rispetti nella precedente produzione. Del resto anche l'adozione della tesi del « caro estinto », proposta specialmente dalla critica francese, non può, come qualcuno mostra di credere, prescindere da un esame largo e completo di tutti i motivi e le ragioni del film. C'è sempre il rischio infatti che anche un'opera minore, quand'è di Dreyer, risulti più interessante di tante altre normalmente ritenute maggiori.

Non è questo però il caso dell'ungherese Zoltan Fabri che con *Venti Ore* ha presentato a Venezia una delle cose più importanti dell'intera rassegna. Un'opera, già del resto largamente apprezzata dalla critica, che rivela la presenza di un impegno veramente eccezionale, sia sul piano narrativo che su quello tecnico e ideologico. Narrativamente essa propone un esame quasi scientifico del comportamento politico e degli avvenimenti che hanno caratterizzato, in Ungheria, il periodo storico compreso fra la fine della guerra e l'inaugurazione del nuovo corso kruscioviano; tecnicamente Fabri ha cercato di manipolare questo enorme materiale seguendo i suggerimenti delle più recenti poetiche cinematografiche, adottando una narrazione di tipo ellittico e rifiutando gli schemi tradizionalmente usati in tale genere di film; ideologicamente il suo discorso è collocato decisamente su di una linea antistaliniana, ma non nel senso del tutto formale e nuovamente conformistico che spesso ci è capitato di vedere.

Non sono invece riusciti a mostrare una chiara genuinità di ispirazione il polacco Konwicki con *Il Salto*, troppo legato, per dirla in breve, alle esperienze felliniane, e il portoghese Antonio de Macedo che con *Domenica pomeriggio* ha voluto cimentarsi in un caso di incomunicabilità tutt'altro che convincente. *Vento Negro* del messicano Servando Gonzales è un fumetto abbastanza dignitoso, se si vuole, e raccontato con una certa qual praticaccia che lo fa sembrare anche gradevole. La notevole vitalità delle rispettive cinematografie è al contrario confermata tanto dal brasiliano Hirszman con *La morta* (un film che sottolinea ancora una volta l'impegno del movimento che va sotto il nome di « bossa nova ») quanto dall'inglese Lester con *La furberia* già favorevolmente premiato e giudicato a Cannes. Non del tutto spiacevole è parso il coreano *Samyong* del regista Shin Sangokk chiaramente alle prese, ancora, con problemi di carattere strutturale nonchè di misura e di tecnica.

La vecchia signora spregevole di Renè Allio è stato certamente sfavorito dalla attenzione gettata su di lui dalle ben note vicende per cui la generale attesa si è risolta in un atteggiamento di quasi unanime delusione. Personalmente ritengo il film di Allio un'opera tutt'altro che inutile e meritevole di una considerazione ben diversa da quella frettolosamente concessagli nei servizi dei critici veneziani. Sorprendentemente priva di significato si è rivelata la fatica di Olmi. *E venne un uomo* è un film completamente fallito, falsamente agiografico nei suoi momenti peggiori e banalmente turistico in quelli migliori. Hanno bene assolto infine la loro funzione informativa *Les parentes terribles* di Cocteau e *Espoir* di Malraux che conserva ancora molto dello slancio e della passione politica, un tempo caratteristici dello scrittore francese, pur non riuscendo sempre a liberarsi da certe esagerate implicanze intellettualistiche.

Di particolare interesse si è mostrata poi la sezione retrospettiva sia nella parte dedicata a Lubitsch, con *La principessa delle ostriche* e *La bambola* soprattutto, sia nell'omaggio a Dreyer con l'ottimo *Michael*, sia nelle proiezioni integrative per i giornalisti con *Sumurum* di Lubitsch, *Il tesoro*, di Pabst, *I pregiudicati* di Lamprecht, *Alraune* di Galeen, sia nei films di denuncia con *Tartuffe* di Murnau, *Acido prussico* di Tintner, *Il viaggio di mamma Krause verso la felicità* di Jutzi, *La signorina Else* di Czinner, *Tragedia di una prostituta* di Rahn, *Al di là della strada* di Mittler, e, specialmente, con *Kuhle Wampe* di Dudow che porta, com'è noto, la sceneggiatura di Brecht.

NOTE

(1) Cfr. U. CASIRAGHI, *Il «nero» Marcel Carné*, l'Unità, 5 settembre 1965.
(2) L. CHIARINI, *Presentazione* al catalogo della XXVI Mostra.
(3) R. RENZI, *Luchino Visconti: morte o resurrezione?*, Cinema Nuovo, n. 167.
(4) F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, Il saggiatore, p. 147.
(5) E. AUERBACH, *Mimesis*, Einaudi, p. 574.
(6) BECKETT, *Proust*, Sugar, p. 68.
(7) A. KIRON, *Luis Buñuel*, Seghers, p. 110.
(8) V. SPINAZZOLA, *Film 1961*, Feltrinelli, p. 151.
(9) G. FINK, *Luis Buñuel*, Cinestudio n. 12, p. 5.
(10) A. KIRON, *op. cit.*, p. 98.
(11) M. MORANDINI, *Luis Buñuel: le idee e le ossessioni di un anarchico visionario*, in Film 1962, Feltrinelli, pp. 264-69.
(12) A. KIRON, *op. cit.*, p. 198. Cfr., anche a questo proposito, H. MILLER, *L'età dell'oro di Luis Buñuel*, in *Max e i fagociti bianchi*, Il Saggiatore, pp. 182-196.
(13) V. SPINAZZOLA, *Film 1962*, Feltrinelli, pp. 179-80.
(14) HAYWARD-LABEDZ, *Letteratura e Rivoluzione*, Il Saggiatore, p. 162.
(15) V. *Una rivelazione della Cecoslovacchia*, in *Il Portico N. 2*, p. 43.
(16) Cfr. L. MICICCHÉ, *La verità « sorprendente » di una generazione « irragionevole »*, Avanti!, 27 agosto 1965.
(17) G. SADOUL, *Cinema francese*, Guanda, pp. 204-205.
(18) *Due interviste con Jean-Luc Godard*, in *Filmcritica* n. 150, p. 498.
(19) *Ibidem*, p. 508.
(20) *Ibidem*, p. 509.
(21) Cfr. G. RONDOLINO, *La nouvelle vague*, in *Il nuovo spettatore cinematografico*, n. 1, p. 20.
(22) Cfr. U. CASIRAGHI, *Il « nero » Marcel Carné...*, in *L'Unità* 5 sett. '65.
(23) Cfr. quel che scrive L. MICCICHÉ a proposito della grossolana caratterizzazione del marito « uomo dall'aspetto porcino che ogni due parole scoppia in sconce risate, che ogni quattro ingolla un *whisky*, sempre prossimo ad un satollo sonno da ubriaco, reazionario quando non parla del raccolto, lubrico quando si dispone a una notte ovviamente scossa dall'intensità di un elefantiaco russare »), dei turbamenti erotico-sentimentali del protagonista, oppure della ottusità di certe battute (Lei: « Oggi faccio solo un pasto freddo ». Lui: « Il freddo da parte vostra non mi sorprende ») in *Non vincerà il Leone « Il vile » di Ray*, *L'Avanti!* 26 ag. '65. Le osservazioni di Micciché per quanto dure possano sembrare rendono chiaramente lo squallore del film, che a giudicare dal soggetto, avrebbe potuto nutrire più serie ambizioni.
(24) Cfr. PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, p. 73 e la *Introduzione* di C. Cases p. XVII.
(25) Cfr. la recente intervista a Dreyer in *Chiers du Cinema* n. 170 p. 16.
(26) Cfr. GUIDO ARISTARCO, *Da Dreyer a Bergman*, in *Film* 1961, Feltrinelli, p. 91.

EINAUDI

NOVITÀ

Renzo De Felice - **Mussolini il rivoluzionario** - pagg. XXXII-773 - L. 5000.

Luigi Salvatorelli e Giovanni Mira - **Storia d'Italia nel periodo fascista** - pagg 1192 - L. 7000.

William L .Shirer - **Storia del Terzo Reich** - pagg. XVIII-1260 - L. 7000.

Frederick W. Deakin - **Storia della repubblica di Salò** - pagg. XVI-826 - L. 6000.

Roberto Battaglia - **Storia della Resistenza italiana** - pagg. 624 - L. 5000.

Fritz Fischer - **Assalto al potere mondiale** - pagg. XXX-840 - L. 8000.

Edward H. Carr. - **La rivoluzione bolscevica** - pagg. XXV-1361 - L. 7000.

Edward H. Carr - **La morte di Lenin** - pagg. XIII-360 L. 3500.

Hugh Thomas - **Storia della guerra civile spagnola** - pagg. XXII-708 - L. 6000.

Queste novità le troverete presso l'agenzia EINAUDI di Mantova, di Dario Gorni, Via Porto, 1 - Tel. 30075, a condizioni vantaggiosissime.

Tre mostre di pittura contemporanea

a cura di Renzo Margonari

La stagione artistica è stata ricca di avvenimenti importanti. Qui non si poteva, per vari motivi, raccogliere tutto il materiale resosi disponibile, come non si poteva ignorare la preziosa attività che le mostre nazionali più importanti andavano svolgendo. Mentre Luigi Carluccio allestiva ad Arezzo la mostra « Mitologie del nostro tempo » prendeva il via la « Quinta Biennale Internazionale di S. Marino » seguita dalla crispoltiana « Alternative Attuali » a l'Aquila, e a breve distanza da « Il presente Contestato » di Franco Solmi e Max-Clarac Sérou.

Si sono verificati, durante lo scorcio estivo, alcuni fatti che a compendio succinto degli articoli che seguono, crediamo valga la pena di elencare. Il proliferare dei premi (più o meno o per niente qualificati, ma — quest'anno — con una leggera prevalenza delle iniziative valide) ha posto decisamente l'accento su un fenomeno di costume che da tempo maturava. Dalle grandi città, che oramai svolgono solo attività di propulsione, l'attenzione si sposta alla provincia. Particolarmente la cultura del settore figurativo si sposta dalla Lombardia (Milano) all'Emilia (Bologna). In questa città l'attività delle gallerie private e quella del Museo Civico oltre ai premi banditi dai centri circonvicini sono in continuo aumento quantitativo e qualitativo. Bologna stà prendendo la testa del dibattito culturale nelle arti figurative. A suo favore gioca anche un importante nucleo di giovani critici che già si impongono tra le voci più valide e attuali nel consesso nazionale della critica d'arte contemporanea.

Le mostre della stagione hanno poi permesso la conoscenza di nuove personalità della pittura. Si può dire che i pittori dell'anno (vuoi i più discussi, vuoi le « scoperte ») vanno considerati Cremonini, Jardiel, Aillaud, Velickovic, Fieschi. Molti pittori, al contrario, sono spariti dalle scene. La « nuova figurazione » riportando alla luce la perizia strumentale, se non altro ha liberato il campo dai ciarlatani favoriti dall'« informale ». Fare i nomi dei decaduti è inutile. Ognuno scorrendo i cataloghi è in grado di verificare quanti « mattatori della macchia » siano stati finalmente defenestrati dalle maggiori manifestazioni artistiche seguite all'ultima Biennale Veneziana.

Abbiamo sempre cercato di pubblicare i pareri più spregiudicati, di stampare soprattutto quello che le altre riviste « tagliano ». Anche questa volta abbiamo seguito un procedimento che se può considerarsi disorganico, presenta tuttavia gli innegabili vantaggi della spregiudicatezza, della non ufficialità, della franchezza.

Abbiamo dunque raccolto materiale eterogeneo ma « vivo » e — anche se non siamo riusciti a procurarci una testimonianza su « Alternative Attuali » — crediamo che il commento agli ultimi avvenimenti artistici sia abbastanza completo. Sulla mostra di S. Marino abbiamo l'intervento di due critici: uno, Luigi Lambertini, assai « aperto » ed i cui giudizi sono espressi con estrema libertà d'opinione, collaboratore de « Il Segnacolo »; l'altro, Marcello Venturoli, critico ormai affermato, autore del romanzo « Lo Sprecadonne » e collaboratore di « Le arti », « Marcatrè », « Elsinore », « Le ore » il quale ci ha risposto con una breve lettera. Sullo stesso argomento Emilio Contini, pittore e critico d'arte di tendenza surrealista, il quale si è impegnato a fondo nell'esaminare non solo la Biennale sammarinese ma ponendola in relazione con « Miti del nostro Tempo ». Da ultimo la mostra « Il presente contestato » è commentata da una intervista concessaci in esclusiva dal critico Franco Solmi che — assieme a Max Clarac-Sérou — ha realizzato l'importante rassegna bolognese, e che fa delle importanti dichiarazioni alle nostre domande a volte « difficili » e volutamente a doppio taglio.

"Il presente contestato"

Intervista a Franco Solmi

D. *Altrove ho già espresso decisamente la mia incondizionata approvazione a questa mostra. Mi piacerebbe poter fare qualche domanda anche a Max Clarac-Sérou che ha curato la parte straniera, ma sono al corrente che una parte onerosa di lavoro è stata svolta da te. Mi interessa sapere come è nata l'idea della mostra, la scelta del tema, le ragioni che lo hanno dettato.*

R. L'idea della mostra è nata dalla considerazione che esistono problemi particolarmente legati al nostro momento di storia, problemi espressivi, di linguaggio, intendo, che la terza generazione del Novecento si è trovata a dover affrontare praticamente da sola: sono quelli della funzionalità non meramente estetica dei linguaggi figurativi, quelli della comunicazione e della informazione, delle mediazioni psicologiche sociologiche e tecnologiche a cui il fatto artistico è soggetto ecc. La scelta del tema può apparir persino ovvia: arte di contestazione è arte che costruisce, che implica la specifica responsabilità dell'artista nell'atto di scegliere « contro » il presente, quando questo è inteso come conservazione o ipostatizzazione di valori. Le ragioni sono anche altre: si è cercato di superare il vecchio concetto dell'engagement ritenendo che, nell'orizzonte di cultura dominante (che è, poi, il solo realmente verificabile) si debba lottare dall'interno, servendosi di tutti gli strumenti che la raffinata cultura neo-capitalistica si è costruiti.

D. *C'è una ragione particolare perchè questa mostra fosse allestita a Bologna? Voglio dire, in altri termini, ritieni che a Bologna esistano ragioni tali da giustificare una mostra « polemica » come questa, più che altrove?*

R. Premetto che quanto dirò riguarda in particolare la sezione italiana da me curata. Naturalmente la mostra la si poteva allestire ovunque, ma è certo che a livello istituzionale poteva farsi solo a Bologna. Non credo di peccare di campanilismo se dico che qui la ragion commerciale ha meno peso che non a Roma o a Milano, e che esistono da noi meno condizionamenti, meno eredità del passato da scontare e un più libero esplicarsi del dibattito artistico. Aggiungi la particolare sensibilità per questi problemi dimostrata negli ultimi anni dall'Amministrazione comunale, un costume critico abbastanza libero da consentire che le polemiche culturali non vengano interpretate come attacchi personali a questo e a quello, e avrai qualcuna delle ragioni per cui la mostra si è fatta qui e non altrove.

D. *Ho visto che tutti gli artisti invitati hanno aderito, trascurando alcune mostre forse più « redditizie ». Essi hanno dunque sentito l'attualità degli scopi di questa rassegna e nella loro presenza vi è una vera intenzione di critica nei confronti della generazione artistica precedente, o semplicemente (cosa altrettanto importante) si tratta di una dichiarazione di indipendenza dalle varie conventicole egemoniche del mercato e della critica d'arte di un certo tipo?*

R. In verità tutti gli artisti invitati hanno aderito. Di più: si sono presentati in genere con opere inedite e di grande impegno, in molti casi (parlo degli artisti italiani) distraendole dall'invio alla Quadriennale. Non so, poi, in che misura vi sia, nei singoli artisti, l'intenzione di critica alla generazione artistica precedente, o una dichiarazione di indipendenza dal mercato o dalla critica d'arte più compromessa. Di certo tutto ciò vi è *nella mostra*, e questo mi sembra assai significativo. Comunque, se si considera, per esempio, che Lorenza Trucchi, sulla « Fiera Letteraria » (e senza essersi presa il disturbo di visitare la rassegna) ha rimproverato gli artisti di essersi prestati ad un « tema di classe » proposto dalla critica marxista, fattasi oggi, a suo dire, più subdola e più pericolosa, si può pensare che almeno alla mentalità scelbiana (per non dir fascista) gli artisti si siano effettivamente opposti con la loro partecipazione.

D. *La mostra rispecchia una tua linea ideologica riferita non solo al contesto generale della poetica che qui si esprime, ma partecipe anche della* maniera *con la quale essa si esprime? Mi spiego: c'è una prevalente tendenza ad una pittura che ha molto a che vedere con certo surrealismo e si sentono, fondamentali, le presenze di Bacon e di Matta, questa è la mia impressione. Indicano, queste scelte, tue precise preferenze?*

R. Non posso parlare di mie precise preferenze per una mostra che abbiamo fatto in due. Bacon, Matta e tanti altri artisti, specialmente surrealisti, sono fra quelli che

la terza generazione ha dovuto recuperare da sola. È evidente che oggi il discorso pittorico deve tener conto di quanto si è per troppo tempo trascurato di considerare, oltre, naturalmente, alle nuove proposte avanzate dai portatori delle poetiche dell'oggetto.

D. *A mostra allestita, hai qualche rilievo autocritico da fare? Qualche pittore che non ha tenuto fede alle tue aspettative?*

R. Ne avrei moltissimi di rilievi autocritici. Del resto ho già scritto che questa mostra appena realizzata, si fa « presente », e quindi si pone come qualcosa da contestare. Per il momento, però, lascio che le critiche le facciano gli altri i quali possono più serenamente di me giudicare il nostro lavoro. Vi sono certo pittori, italiani e stranieri, che non corrispondono alle mie aspettative, ma non puoi davvero attenderti che te ne faccia i nomi. È abbastanza ovvio che io mi prenda la responsabilità della mostra nel suo complesso, stupidaggini comprese.

D. *Quali sono i fini immediati che ti sei proposto come azione che scaturisca dalla mostra?*

R. Uno solo: stare a vedere le reazioni degli altri. Valutandole potrò farmi un'idea più precisa del significato e della portata della mostra in relazione alla situazione generale dell'arte in Italia.

D. *Pensi che non sarebbe estremamente interessante, come io credo, una prossima mostra concepita allo stesso modo, magari con gli stessi intenti e criteri, per la « quarta generazione »?*

R. Mi scuserai se non sono d'accordo. Si potrebbe certo fare una mostra dedicata alla « quarta generazione », ma non con gli stessi criteri di questa. Non vedo il « volto » di questa quarta generazione. Essa ha, nel suo complesso, gli stessi problemi della terza. Forse sarebbe stato utile, avendo spazio e tempo sufficienti, allargare la mostra anche verso i più giovani. Ma questo, proprio per ragioni pratiche, non era davvero possibile. Devi considerare che la partecipazione italiana era di già assai limitata.

D. *Hai voluto dare una risposta alle mostre che si sono tenute prima, ad Arezzo, S. Marino, L'Aquila o il « Presente contestato » è nata indipendentemente, o è l'una e l'altra cosa?*

R. Nulla nasce «indipendentemente», tantomeno, una mostra come il « Presente contestato ». Ho già detto nel catalogo che essa deve molto alle rassegne che indichi, anche se per ragioni diverse che qui ti riassumo:

Arezzo: preziose le indicazioni di Carluccio sui nomi dei giovani, discutibile il collegamento (le paternità) con artisti delle generazioni passate. Di qui la decisione di limitare il discorso alla terza generazione, lasciando ad un'altra eventuale mostra il problema degli antecedenti e della loro individuazione precisa.

L'Aquila: inutile sottolineare la funzione stimolante e indicativa delle mostre di Crispolti. Non se ne dirà mai abbastanza bene. Tuttavia proprio per questa necessità di « indicazione » le rassegne aquilane svariano in troppe direzioni e corrono il rischio di presentare fatti irrilevanti. Accettando le proposte che ritenevo valide e scartando le altre, ho creduto non di proporre una alternativa a L'Aquila, ma di mettere a frutto anche gli insegnamenti che di lì son venuti.

S. Marino: paradossalmente potrei dire che è stata la mostra più utile, in quanto costituisce l'esempio più limpido della confusione in cui si dibatte la critica « arrivata », e specialmente perchè ha dimostrato come *non si deve fare* una mostra oggi.

D. *Queste domande, tutte, potrebbero trovare ampia risposta nella magnifica prefazione che hai firmato nel catalogo (assai ben fatto, con tutte le opere riprodotte), ma fai conto che io non l'abbia letto. Molti dei lettori della rivista non avranno la possibilità di farlo, perciò: vuoi aggiungere qualcosa ancora?*

R. Dalle prime reazioni ti posso dire che la mostra è stata discussa da destra e da sinistra e che si avverte la necessità, come ho detto prima, di tentare, dopo aver messo in luce le divergenze, di illuminare il rapporto fra seconda e terza generazione. Vedere quali in realtà sono gli artisti e i critici che hanno dato qualcosa alla cultura di oggi, eliminando magari il peso di una storia già troppo scritta e piena di nomi inutili. Nella presentazione ho detto che la mostra non dichiarava la morte di nessuno: ora vorrei solo aggiungere che qualcuno forse è apparso, proprio adesso, veramente morto. Certamente tutti coloro che si reggono su posizioni dogmatiche o irresponsabili.

Se me lo concedi vorrei fare una precisazione personale riguardo all'articolo culturalmente assai disonesto di Lorenza Trucchi, di cui ti ho parlato. Può darsi che la critica marxista abbia avuto i suoi guai, ma non è lecito scrivere generalizzando troppo. Personalmente sono troppo giovane per dovermi difendere dall'accusa di aver incolpato Morandi al tempo del neo-realismo, e sono fortunatamente ancora abbastanza giovane per non mettermi a piangere sulla sua sorte. La mostra, e quel poco che ho scritto, son diretti *anche* contro la *mentalità morandiana*, che è qualcosa di ben più pericoloso dei quadri, in sè non abbastanza nocenti, del pittore bolognese.

Due interventi sulla biennale di S. Marino

Luigi Lambertini

Senza dubbio la Biennale di S. Marino di quest'anno ha fatto il classico giro di boa nei confronti della precedente edizione. La IV Biennale « Oltre l'informale » era, com'è noto, animata da uno spirito particolare — per molti versi inaccettabile e discutibile — dovuto ad una posizione critica ben precisa e delineata dagli schemi di due tendenze, quella del ghestaltismo, proposta da G. C. Argan e quella del « nuovo realismo » sostenuta da P. Restany. Era quindi una mostra di tendenza e come tale aveva una portata precisa sul piano culturale. Ma se quella biennale, oltre la normale dialettica di pareri positivi o negativi riguardanti l'assunto critico della stessa, scoprì il fianco a critiche che le rimproveravano un eccessivo estremismo esclusivista, ritenuto da molti inadatto per una simile sede che deve offrire una manifestazione destinata non solo alla ristretta cerchia dei critici bensì anche al pubblico — oltre ad uno scopo culturale il mecenatismo dell'Ente Governativo per il Turismo sammarinese ne ha uno essenzialmente pratico, favorire l'afflusso appunto dei turisti nella piccola Repubblica — con l'attuale panoramica i pericoli dell'eclettismo e della genericità non sono certo inferiori per portata ed estensione, pure se una simile alea viene pienamente riscattata dal concetto informatore che contraddistingue appunto questa biennale.

Infatti questi « Incontri d'arte europea » sono contrassegnati dalla lodevole ricerca di offrire un panorama di valori individuali che, per dirla con le parole di G. Marchiori, suggerisca « una serie di considerazioni utili (senza pretendere all'ambizione di un bilancio storico) su un momento dell'arte in Italia e in alcuni paesi europei », un panorama insomma che coincida, come ha detto M. Valsecchi, con « la temperatura culturale di questo momento che qualcuno potrebbe dire eclettica ma non generica e che io più giustamente definirei di indisponibilità ad un primo vivace compromettersi con la vita anche nel proliferare dei tanti miti dell'esistenza attuale ».

Queste le premesse che io accetterei anche se sotto un certo aspetto convengono con alcune obiezioni, poichè riferibili specialmente al settore italiano.

Va da sè che con una delimitazione numerica ben precisa, (trentacinque artisti) qualsiasi rosa di nomi venga fatta essa è sempre e guai se non lo fosse suscettibile di critiche. Comunque la lacuna che maggiormente s'è avvertita è stata quella di alcuni artisti che non hanno accettato l'invito (G. Alviani, E. Castellani, P. Dorazio, G. Novelli), la cui presenza avrebbe creato certamente una dialettica interessante e al tempo stesso avrebbe concorso a completare con sufficiente approssimazione questa panoramica che doveva essere aperta a tutte le tendenze. Le ragioni della mancata partecipazione possono essere tante e plausibilissime; ritengo comunque che se la commissione di invito italiana, e di conseguenza di premiazione — i commissari italiani in seduta congiunta con i cinque stranieri hanno infatti assegnato i riconoscimenti a disposizione — fosse stata meglio articolata, le cose probabilmente sarebbero andate in modo diverso. In altre parole se accanto a L. Carluccio, G. Marchiori, F. Russoli e M. Valsecchi fosse figurato almeno uno dei critici legati per scelte culturali alle tendenze dei renitenti, molto probabilmente la selezione italiana sarebbe risultata più completa.

A parte ciò ritengo che da un punto di vista qualitativo, essa risulti ben definita nonostante si avverta una certa abbondanza di quella tendenza che, in senso lato, va sotto il nome di nuova figurazione. Infatti in un contesto che puntava su « individualità campione », la serie dei vari Guccione, Soffiantino, Saroni, Vespignani, Vacchi, Cremonini, Fieschi e, se si vuole, anche Gianquinto, era fin troppo monotona e pleonastica tanto più che per fare solo alcuni nomi, mancavano pittori le cui presenze sarebbero state interessanti: Sergio Dangelo, Riccardo Licata, Concetto Pozzati e Pier Luigi Rampinelli...

Altro punto discutibile è, secondo il mio parere, il premio assegnato a Leonardo Cremonini. La qual cosa non ha nulla a che vedere con un'eventuale presa di posizione nei confronti della poetica di questo artista del quale ritengo assai interessante quella indagine tesa a scavare i significati esistenziali della nostra vicenda umana con un intelligente recupero Liberty. Voglio solo afferma-

re che Cremonini a San Marino era, agli effetti di un premio-acquisto, forse il pittore meno impegnato. Due opere di un certo respiro — se non sbaglio — erano di proprietà, mentre l'unica disponibile era poco più che un bozzetto. Forse la giuria, e in special modo i commissari stranieri, ha considerato prevalentemente la notorietà di questo artista che per lungo tempo ha vissuto a Parigi e, al di là dei limiti intrinseci dell'unico a disposizione, ha tenuto presente la sua opera intesa in senso generale.

A parte queste considerazioni esiste un settore della mostra di particolare interesse poichè attraverso alcune personalità ottimamente rappresentate è possibile delineare a larghi tratti un'area che potremmo definire di carattere metaontologico. Infatti oltre al largo schieramento di pittori che possono essere ricompresi nell'ambito di un socialrealismo surreale più o meno temperato da una sorta di sensuale ed epidermica morbosità, sono presenti a San Marino artisti nelle cui opere si avverte una fedeltà a valori ed una tensione morale protesa all'interpretazione ed all'espressione della realtà non certo in chiave viscerale. Insomma abbiamo un giudizio, una sintesi ottenuta da un rapporto che avviene tra l'uomo e la sua esistenza sulla base di un'emotività intelligente e razionale, senza con ciò cadere nella fredda cifra da un lato nè nella cronaca denunciataria dall'altro. A questo punto forse qualcuno vorrà ricordare che i motivi determinanti della nostra epoca sono l'alienazione, i mass-media e le varie mitologie oggettuali. Non sono certo in grado di confutare, e nemmeno ne ho l'intenzione, una simile congerie di situazioni che l'uomo si è creato prevalentemente con la sua presuntuosa e fondamentale materialistica sete di certezze ottenute sempre per mezzo di negazioni; nè tanto meno intendo osteggiare quanti, al termine della quasi plebiscitaria avventura informale si sono finalmente accorti dell'esistenza di qualcosa che non fosse un completo annullamento. Il solo punto che non condivido riguarda come ciò sta avvenendo poichè per ritrovare quel particolare contatto umano non è assolutamente indispensabile passare attraverso putrescenti atmosfere cimiteriali oppure erigere viscere a monumento, oppure recepire l'oggetto e proporlo totemicamente in quanto tale. Esiste in noi, nonostante tutto, ancora una intelligenza e una forza che ci è data anche da un'umile accettazione del passato, dall'accoglimento di ricordi, di intuizioni, dal desiderio di comunicare al nostro prossimo ed allora, se proprio vogliamo avere il sopravvento come individualità su quella realtà che innegabilmente rischia di condizionarci dovremo avere la forza di accettarla quale essa è; attraverso la mediazione di tali motivi su di una base razionale - emotiva e non epidermicamente sensuale, potremo riesprimerla così con la massima autonomia ed attualità.

Ora, riprendendo il filo del discorso, nella sezione italiana della quinta biennale di San Marino, s'è avuta la possibilità di verificare ancora una volta la coerenza e la portata poetica di alcuni artisti i quali appunto sotto diversi aspetti e con gli opportuni temperamenti possono essere ricondotti a quell'area di cui ho poco fa tratteggiato succintamente — forse troppo — gli elementi basilari. Mi riferisco alla grifagna presenza di Gianni Dova; alla sottile e vibrante metafisica d'oggetti di Lucio Del Pezzo; all'aristocratica tensione di un Sergio Romiti il quale lascia intravvedere con rarefatto equilibrio nei suoi dipinti l'alone di una realtà meccanica; alle « architetture psicologiche » — come le chiama Emilio Tadini — del cristallino Somarè Tallone; alle graffiate vibrazioni esistenzialmente drammatiche di E. Scanavino, all'analitica problematica di E. Brunori le cui strutture cromatiche troppo erroneamente vengono intese in chiave strettamente naturalistica, alle proposte di Carlo Ciussi che sviluppa con toni sommessi, timidi ma non deboli, tracciati e scansioni quasi a testimoniare umane impronte in un rigido alveare meccanografico, a Marcolino Gandini il quale — per dirla con Maurizio Fagiolo dell'Arco — si aggira tra cose visibili ed invisibili, tra segnaletica ed interiorità conciliando a valori pittorici tradizionali termini che non solo nel mondo delle arti sono in contrasto; a Mario Nanni le cui opere, costruite con un greve e gessoso giustapporsi di strutture che richiamano alla memoria archetipi di tralicci o incombenti scheletri di disumane costruzioni, documentano in modo quanto mai chiaro la recezione di una realtà che, oggettivamente reperita, per il contrasto tra il fatto meccanico e la presenza umana che allucinanti atmosfere comprendono, è da intendersi come un'attuale ed estremamente lucida presa di contatto con la vita.

Marcello Venturoli

ben lieto di contribuire alla divulgazione critica di una mostra viva e stimolante come quella della Biennale di San Marino, ti esprimo qui, come ho già fatto in due articoli su « Le Ore », per la rivista mensile « Elsinore » e per « Marcatré », tutto il mio entusiasmo per la intelligente iniziativa della Repubblica di San Marino, sempre del resto all'avanguardia anche in fatto di arte attuale.

Mi è piaciuta molto anche la scorsa edi-

Cartoleria

ROSSI

cancelleria
ingrosso
dettaglio

libri - giornali - riviste

Mantova - Via Fernelli, 12
telefono 20526

DITTA
T. BALLISTA

VIA MAINOLDA 27

MANTOVA - TELEFONO 22434

Mobili

VASTO assortimento

Autoscuola
DE NEGRI

Suzzara - Tel. 51537

Modernamente attrezzata
per tutte le categorie di patenti

SICUREZZA - RISPARMIO

- Gioiellerie
- Argenterie
- Orologerie
- Cristallerie
- Porcellane

V. TOSONI

Corso Umberto I, 60 - Telefono 23.924

- MEISSEN
- NIMPHENBURG
- WEDGWOOD
- COPENHAGEN
- COPELAND

da Tano

Ristorante "La Torretta,,

(nuova gestione)

Mantova

Via Leon D'Oro, 13

TRADIZIONALE
CUCINA
MANTOVANA

Libreria Minerva

L'AMBIENTE IDEALE
PER L'AMATORE
DEL LIBRO

Mantova

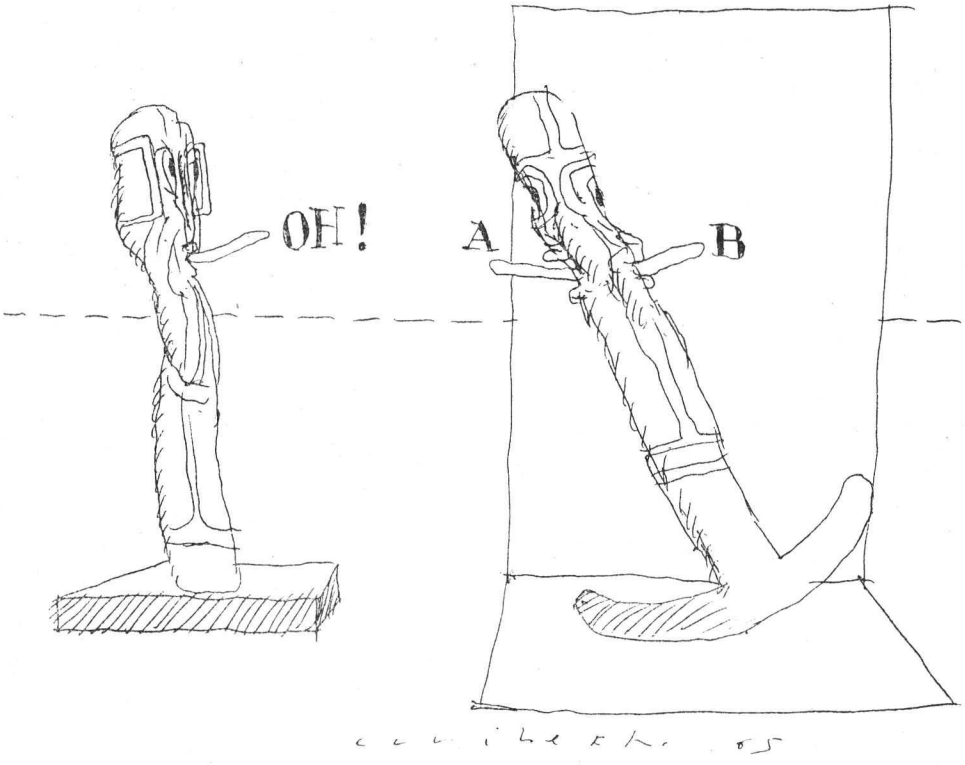
PORTICI BROLETTO N. 45
TEL. 22.773

zione della Mostra, basata su criteri di tendenza, nel settarismo di chi fa di una tendenza l'optimum e ci crede. Come critico d'arte, non ci ho creduto, però essa ha avuto il merito di farmi comprendere certe istanze « op » fino in fondo.

La nuova edizione, che si basa su una scelta di pochi artisti e insieme sulla loro qualità, non batte l'accento sulla tendenza, almeno su una tendenza, ma sulle personalità giovani che, fuori di taluni movimenti o dentro di essi, raggiungano la poesia. Tra le novità, in breve: 1) il modo « europeo » col quale l'intemperanza « pop » e tutta la iconografia *mass media* vengono elaborate nel gusto della avanguardia storica, in modo particolare del cubismo analitico e del surrealismo: ciò si rivela negli artisti francesi e italiani con eccellenti risultati; 2) il disgelo di talune repubbliche popolari in fatto di arti figurative, quali la Polonia e la Cecoslovacchia (la Jugoslavia è un po' a sè, comunque questa Nazione è da anni su posizioni avanguardistiche e non conformistiche del realismo socialista; 3) la assenza di taluni ghestalici od « op »: se c'erano, a mio avviso, sarebbe stato meglio (mi dicono che sono stati tutti invitati, anche nomi di estrema qualità e prestigio come Dorazio, Getullio) perchè la mostra è stata ideata secondo un disegno ampio, che prendesse dentro tutti i migliori di qualunque tendenza: il fatto che non ci siano, alla fine però non guasta. Infatti, come disse Marchiori giustamente, « questa non è una mostra sperimentale ma aperta ».

Potrei dire, anche con le parole di Valsecchi, specie per quanto concerne il padiglione italiano, di gran lunga il più ricco e qualificato, che con le opere esposte è stato raggiunto un compromesso con l'esistente. Chè, uno degli aspetti, se non l'aspetto principale della mostra in questa « apertura » è l'incontro singolare ed energico con la realtà, il dato obbiettivo, la figura, la percezione sensibile del mondo esterno, perchè « se la umanità non la tocchiamo con le mani, la umanità ci sfugge » (Perocco).

In tutta l'organizzazione della mostra si avverte, quanto a ordine, buon gusto, precisione di notizie nel catalogo, cortesia, lo zampino di Efrem Tavoni, il quale dopo il «Morgan's Paint » da lui ideato e così bene condotto a Rimini in tante magnifiche edizioni, prosegue a San Marino con l'intelligenza e la larghezza di sempre, la sua opera, avvalendosi di critici d'arte di larga esperienza, i migliori in Italia e in Europa.



L' irremovibile e il volubile - 1965

Arezzo o la continuità della specie, S. Marino o la conferma

Emilio Contini

La Quinta edizione della Biennale di San Marino — che il segretario e fervido organizzatore Efrem Tavoni ha voluto dedicare alla memoria di Giorgio Morandi — nonostante le pecche da vari critici ed artisti rilevate costituisce, unitamente alla rassegna allestita della Galleria d'Arte Moderna di Arezzo, una delle poche manifestazioni artistiche d'interesse di questa annata non certo povera di mostre. Voglio affiancare alla V Biennale Sanmarinese, ideata da Valsecchi, le « Mitologie del Nostro Tempo » di Arezzo, curata da Luigi Carluccio, in quanto vi sono elementi in comune di viva attualità culturale, e perchè si integrano a vicenda, pur se, ovviamente, la mostra d'Arezzo ha un carattere storico che la rassegna internazionale allestita sulla rocca del Titano non poteva avere per l'intento panoramico, di stretta contemporaneità, dato all'iniziativa.

Tanto l'esposizione dedicata alle moderne mitologie quanto l'incontro di sei nazioni europee a San Marino sono permeate da tendenze fantastiche, e si concretano in modi aperti e improntati alla figurazione, risentendo degli sviluppi del movimento di Breton, sviluppi e tendenze che, peraltro, l'osservatore attento non può non notare, oggi, in tutta l'arte contemporanea ed in particolare nella giovane pittura, dopo il superamento dell'informale, la rapida ventata *pop*, e il riassorbimento delle residue maniere neonaturalistiche, materiche e dell'*action painting*.

L'iniziativa di Carluccio, che ha trovato nella sala di Sant'Ignazio una idonea se pur sconcertante realizzazione, (gli eretici in chiesa) si articola attorno ad una tematica che ha per nervatura centrale la figura umana ed un « linguaggio costruito sulla memoria dei segni e sulla facoltà associativa della mente umana » nel contesto di una figurazione aperta alla fantasia ed al sogno ma non chiusa alla realtà, in modo da precisarsi con confini ben delineati e perentori. Per la sua stessa natura, invece, la Biennale messa in piedi da Valsecchi e Tavoni, e alloggata nell'ampio palazzo piacentiniano del Kursaal, aveva un carattere più limitato nel tempo e di più stretta cronaca artistica: le ricerche attuali di giovani pittori di sei paesi, come s'è detto, e pertanto non era tematicamente definita. Ora, cionondimeno ne è venuto fuori un panorama rivelatore e, per tanti aspetti, singolare, un registro delle odierne inquietudini, delle attuali ansie, delle incombenti ossessioni. E questa conturbante catalogazione delle moderne ossessioni e delle angoscie di questa nostra inquieta epoca, è siglata, in modo incancellabile, dai modi e dalle maniere del Surrealismo (che sono tante e tante, dato che il Surrealismo non è stata una scuola ma un movimento), che la mostra aretina ha avuto il pregio ed il merito di riproporre coraggiosamente alla distratta (ed anche viziata) critica ufficiale italiana, tuttora invischiata in una triste *impasse* dopo il crollo degli idoli informali, ed il rapidissimo tramonto delle fortune della *pop-art*. Così ad Arezzo (singolarmente vicino alle suggestive policromíe di Pietro della Francesca), si mostrava ad *abundantiam* come si fosse mantenuta e perpetuata — in questi lustri d'egemonia astratto-materico-informale — un'arte avente forme e contenuti autenticamente moderni, anche se intelleggibili ed umani — la « continuità della specie », come acutamente scrive Carluccio nella prefazione al catalogo — mostrando le testimonianze più valide di questa « specie » così polemicamente scorbuticamente viva e vegeta, di questa razza di artisti operanti contro-corrente. Ovviamente queste testimonianze appaiono varie e dissimili: alcune dichiarano aggressivamente la loro fede nelle tesi bretoniane, altre, all'opposto, sono solo timide enunciazioni di idee, o lievi suggerimenti detti a fior di labbra ma tutte convergono nell'utilizzazione e nella difesa di certi postulati formali che sono alla base del Surrealismo. Ci riferiamo ai giovani presenti nelle due mostre: questi, più o meno, devono qualcosa alle scoperte ed alle invenzioni dei « grandi padri » riuniti ad Arezzo, i maestri che sia pur tardivamente anche in Italia, dopo le solenni ubriacature di Picasso, Pollock, Wols e Fautrier, la critica ed il pubblico va conoscendo meglio.

Come non notare, ad esempio, come le presenze più vive e plasticamente valide della Biennale Sammarinese, siano già state debitamente poste in luce ad Arezzo? E, meglio

ancora, in qual modo non verificare come dopo il collaudo delle « mitologie » ricompaiano ancora i nomi di alcuni giovani d'impegno nelle graduatorie d'onore di San Marino? Questa « coincidenza » — che a taluno risulta indigesta — non è dovuta al caso nè a misteriose congreghe critiche, ma nell'incontestabile validità della produzione artistica di questi giovani pittori, che oggi si impone anche in Italia ed in molti casi *contro* la critica ufficiale.

Questa coincidenza di nomi e di valori è avvertibile chiaramente a San Marino nella selezione italiana; il discorso è però etensibile pure alle altre selezioni, in specie a quelle orientali, essendo questa quinta edizione opportunamente aperta a paesi dell'Est Europeo. L'art. 2 del regolamento della Biennale circoscriveva la partecipazione ad invito ad artisti che non avessero superato il 45° anno d'età, una quindicina per nazione, eccezion fatta per l'Italia che aveva diritto a 35 presenze. Gli altri paesi chiamati a San Marino sono il Belgio, la Cecoslovacchia, la Francia, la Jugoslavia e la Polonia.

Alla mostra d'Arezzo oltre « ai nomi che appartengono al passato prossimo della generazione che oggi è giovane » e che si possono considerare i maestri dell'arte d'avanguardia (De Chirico, Max Ernst, Magritte, Savinio, Matta, Bacon, Gorky, Giacometti, Licini, Scipione e Sutherland) partecipava pure un gruppo selezionatissimo di pittori italiani, sei per l'esattezza, tre statunitensi, e due artisti di Parigi (l'argentino Segui e il portoghese Bertholo). A suo modo, dunque, anche questa mostra ha costituito una « comparaison » interessante tra artisti di differente venatura ideale e fantastica.

Gli italiani di Arezzo erano Cremonini, Ferroni, Fieschi, Saroni, Vespignani, tutti presenti a San Marino, oltre a Bepi Romagnoni, già defunto al tempo della diramazione degli inviti per la Biennale del Titano. È tra questi nomi di giovani che il discorso sulla selezione italiana deve ancora una volta imperniarsi. Qualche altra presenza è, per la verità, degna di nota se non proprio di reale interesse, ma l'eventuale allargamento della disamina a questi pittori non svuota il nostro assunto, ma lo rinforza perchè in molti di questi « aggiunti » si possono reperire quegli elementi che proprio prima elencavamo e che contraddistinguono la struttura anatomica dell'arte esposta nella Sala di Sant'Ignazio. La recente opera di pittori come Bertini, Del Pezzo, De Vita, Guccione, Martinelli, Nanni, Parzini, Pistoletto, Soffiantino Somarè e soprattutto Adami, Peverelli e Vacchi (già da tempo su posizioni parasurrealistiche) è permeata da infiltrazioni visionarie ed ossessive, mutate dalla metafisica o dal surrealismo, e comunque dall'arte fantastica che la Biennale di Venezia mostrava in attente ricompilazioni nel lontano 1954 (per non parlare della storica edizione dei '48 quando, in un padiglione fuor di mano, era allogata la prestigiosa ed affascinante Collezione Guggenheim) in un clima distratto al pubblico italiano dibattuto tra realismo e astrattismo.

Molta acqua è passata sotto i ponti dai tempi delle polemiche attorno alla Guggenheim, e molti miti « moderni », ad uso e consumo del mercato, sono crollati, dall'esotismo di Tamayo all'estemporanea di Mathieu, dagli sfregacci di Kline alle tele vergini di Rotchko, ed ora si vanno riscoprendo gli autentici protagonisti dell'arte moderna, anche se un po' tardivamente, dopo averne cioè incensato per anni degli epigoni più o meno dotati. Si guardi il caso di Matta, uno dei maestri oggi più guardati dai pittori giovani: da molti critici scoperto soltanto dopo il 1960, è succeduto nell'ammirazione degli esegeti dell'informale dopo il superamento degli entusiasmi sconvolgenti per le tesi di Tapiè, dopo la lunga euforia del matericismo e dell'*Action painting*. Alcuni critici, scarsamente informati, addirittura l'hanno collocato storicamente dopo l'informalismo, come protagonista della « nuova figurazione » mentre sarebbe bastato consultare una qualsiasi storia della pittura degli anni trenta e quaranta per vederlo padre di tanti fenomeni a lui succedanei, e per vederlo già maestro in America attorno al 1940. C'è poi voluta la mostra antologica del '63 di Bologna per vederlo giustamente anteporre a certi suoi epigoni celebrati in Italia...

Così si dica per il caso Gorky, che ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro, e che, attorno al 1955, destava l'interesse vivissimo della critica: dimenticando la lunga comunanza di lavoro con Matta e le influenze nettissime che l'artista cileno ha esercitato sul collega statunitense. È perciò prevedibile che ai furori iconoclastici di qualche anno fa, si giunga, attraverso questi ennesimi aggiornamenti, a nuovi furori neofigurativi, di tipo irrealistico o visionario, continuandosi così il malvezzo di certuni d'adorare l'ultimo prodotto importato dal mercato, scambiato per nuovo dagli sprovveduti e purtroppo dai tanti critici improvvisati che detengono rubriche in riviste e quotidiani e che debbono scrivere d'arte senza avere la sufficiente preparazione storico-artistica. Per questi, pronti ad allinearsi, le « Mitologie del Nostro tempo » saranno ricostituenti come la celebrata mostra « New Images for Man », un richiamo certo, un punto d'appoggio nell'attuale caos esistente tra le file dei numerosi seguaci dell'ultimo verbo. Se avremo una inflazione di pittori di questo tipo, non so: è però certo che sul terreno della figurazione si possono misurare molte qualità, inventive tecniche e formali, e si

possono stabilire verifiche utili e confronti fondati, con le conseguenti necessarie selezioni di meriti e di valori, ciò che era arduo, se non impossibile, sul terreno dell'informale e delle altre poetiche rigorosamente non-figurative.

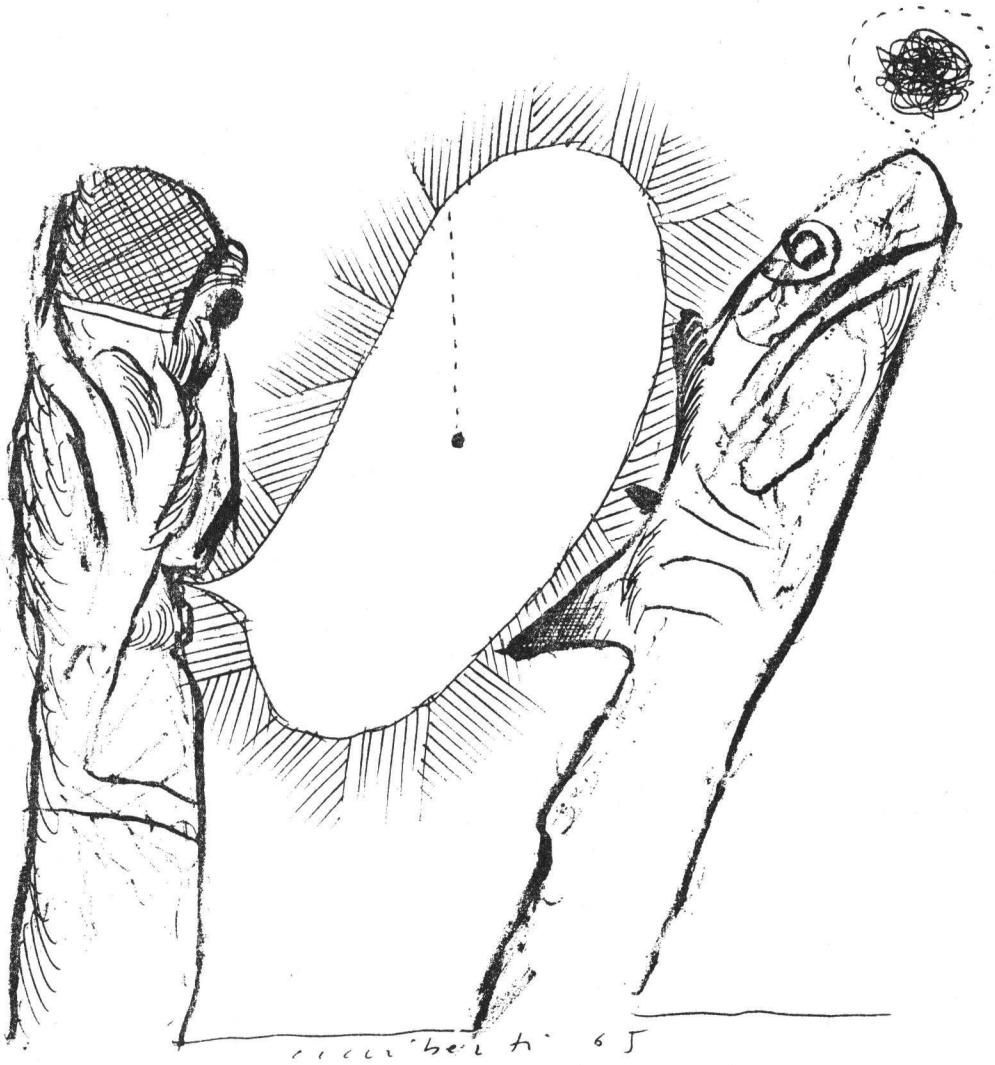
Avrei visto ad Arezzo, oltre alle presenze di Balthus e Delvaux, e dei precursori Redon, e Moreau, (ricordati comunque dal prefatore) anche figure d'indubbia importanza come Paul Nash, Peter Blume, Victor Servranck, Wolfang Paalen, Oscar Domìnguez, Clerici, Bellmer, Oerze, Labisse, e tra i precursori Felicien Rops e Alberto Martini, ed ancora gli americani Albright, Tooker e Guglielmi. Come si vede sarebbe auspicabile una grande mostra di quell'arte che ha dimostrato la « continuità della specie », dato che la iniziativa del Carluccio non voleva essere una antologia dell'arte fantastica, e visto pure che il citato prefatore è stato il primo nel tutelarsi giustamente contro le numerose assenze, adducendo del resto ragionevoli motivi di spazio e d'organizzazione. In questi ultimi tempi, artisti come Magritte e Baltrus sono usciti dal ghetto dell'arte cosiddetta « pompier » in cui i cerberi del *tachisme* e delle altre estemporanee poetiche non figurative, basate più sul tecnicismo e sulle trovate che sull'autentica invenzione e sui valori della poesia e della visione, cercavano di configurarli; occorre portare a fondo il lavoro « riabilitando » altri artisti tuttora reduci in lazzaretto, come Paul Delvaux, Lucien Coutaud, Fabrizio Clerici, Alberto Savinio. L'ultima biennale veneziana mostrava, nel padiglione belga, come la solitaria espressione di Delvaux entrasse di diritto nel regno dell'arte, imponendosi per le sue peculiari qualità intrinseche e per originalità di visione.

Bisognerà, una volta per tutte, decidersi a dare carta di nazionalità nell'area della avanguardia, in Italia, anche a questi artisti che hanno espresso originalmente un loro mondo poetico ricorrendo ad un linguaggio analitico non approssimativo e non superficialmente moderno, lucidissimo, come il « finito » pittorico, abbattendo anacronistici tabù critici, a questi che, in definitiva, sono stati i principali « continuatori della specie ». Dopo l'ingloriosa e rapida liquidazione dell'informale (ma con quanta frettolosa insipienza si stanno cambiando le gabbane in Italia!) è subentrata una curiosa cautela critica, e proprio verso quelle forme d'arte che pure hanno dimostrato — come il realismo moderno, l'arte fantastica e il surrealismo — di aver tranquillamente sfidato tempeste ed attraversato fortissime burrasche e depressioni, riemergendo sempre con inalterata vitalità.

Se poi pensiamo a qualche anno addietro, quando furoreggiavano gli isterismi materici e quando si giurava sulle estemporanee grafie di un Mathieu, sui grumi di un Fautrier o sui ghirigori di un Tobey, mostre come queste di Arezzo o di San Marino ci sembrano irreali. Non è passato un lustro dalla più retriva Biennale di Venezia, dal tempo cioè delle concioni sul *dripping* e sulla pittura del gesto, e già si sta assistendo ad un generale *revidement* degli artisti *à la page* e dei critici di « linea ». Beninteso, c'è chi ha già valutato a suo tempo Bacon e Matta, ed ora si volge a Ernst, Savinio e De Chirico con un rinnovato interesse, ma contro queste poche eccezioni quanti casi di intruppamento dovremo registrare? Sapranno questi pittori apprezzare il valore di una eventuale « resistenza » alle mode nuove e, a simiglianza dei « continuatori della specie » di cui abbiamo parlato, difendere le posizioni dell'astrattismo e dell'informale anche nell' imperversare del fantastico o della « nuova figurazione »?

La scelta degli italiani di Arezzo è quindi stata riconfermata a San Marino. Non solo: uno di questi sei, Leonardo Cremonini, ha ottenuto il massimo riconoscimento della Giuria Internazionale della Biennale per la selezione italiana. La storia di questo pittore bolognese è singolare e indicativa: molto noto all'estero, in particolare in Francia e negli Stati Uniti, fino all'anno scorso era quasi sconosciuto in patria; pochi attenti cultori d'arte avevano seguito il pittore nelle sue apparizioni a Roma ed a Torino ove aveva esposto nel 1960. La impegnativa sala della Biennale del '64 lo rivelò a quel grosso pubblico italiano (composto non solo di profani) che attende le biennali veneziani per documentarsi sugli sviluppi dell'arte contemporanea. Molto osteggiato nella sua città natale, ove sotto i panni del neonaturalismo padano imperava l'impressionismo-astratto, il caso Cremonini confermava il biblico passo « nessuno è profeta in patria » (quanti altri « profeti » di effimera vita celebrava Bologna in quegli anni?).

Nato nel 1925 nella « Dotta », Cremonini, dopo aver studiato presso la locale Accademia di Belle Arti sotto un pittore tradizionalista ma di sicuro mestiere, Giovanni Romagnoli, si trasferì verso il 1949 a Milano, ove prese contatto con l'ambiente di Brera. Vincitore di una borsa di studio si recò a Parigi: in quel tempo *tachisme* e astrazione geometrica si disputavano l'interesse della critica e degli artisti più inquieti, mentre il neorealismo non aveva quel rilievo che aveva assunto in Italia nella polemica infuocata del dopoguerra. La fauna artistica, ancora emozionata dal verbo esistenzialista, in quegli anni così vivi e agitati era pronta a tutte le avventure, ma occorre dire che il verbo corrente non attirò il giovane pittore bolognese, che portava con sè, come bagaglio ideale,



Dialogo - 1965

una solida cultura italiana ed un rigore critico notevole. Cultura e rigore filtrati poi attraverso meditazioni sull'esperienza metafisica e sulla lezione di Piero della Francesca, calati successivamente in una dimensione pittorica di vigoroso impianto compositivo.

Cremonini ha elaborato via via un proprio linguaggio, in cui il ricordo della tradizione umanistica, assimilata in Italia, si fonde con la fantasia vivida e smagliante dei gotici e dei primitivi del Nord, assaporati in Francia, ma alla cui base sta sempre, per gusto dell'impianto e per la solidità dei volumi plastici, pittoricamente risolti, il grande insegnamento di Piero. Le apparizioni in Italia della sua pittura, a cavallo del '60 e in una mostra collettiva allestita a Milano illustrante l'arte italiana nelle collezioni americane, se da un lato valgono a farlo notare all'ambiente artistico meno conformista, non lo sottraggono dall'altro tuttavia all'ostilità di una certa parte della critica ufficiale, intenta in operazioni d'aggiornamento sull'espressionismo-astratto nordamericano. Non collocandosi il Cremonini nei *clichets* mentali della critica italiana, è ovvio che tarderà ad ottenere quel riconoscimento che altri paesi gli hanno da tempo decretato con attenta considerazione: ma l'artista, che non è passato sotto le « forche caudine » dei Soloni astratti, può rivendicare un'opera di rigorosa concezione, ed una indipendenza rara in tempi di esasperato conformismo.

L'opera « Sonno in treno » — che appartiene ad un ciclo di « racconti » di personaggi ambientati in treni, colti in atteggiamenti di rilassatezza o di ristoro dalla fatica, lo rivela in pieno movimento, non più intento a campire i prestigiosi riquadri delle sue policrome storie ma aperto ad una attenta perlustrazione di una folla di personaggi che nell'anonimato di situazioni e di atteggiamenti denunciano l'avvilente condizione dell'annichilimento dell'uomo moderno nella presente accomodante società. Entrano poi in campo elementi cromatici desunti dal floreale — che l'artista ritiene l'ultima espressione artistica unitaria ancora vicina all'uomo e confacente alla sua vera misura ed alle sue vere esigenze —; la composizione si fa più inconsueta e libera, in evidenti insistite asimmetrie prospettiche e con aperture al gusto cinematografico dell'inquadratura, mentre gli oggetti si delineano con una evidenza quasi emblematica, come scoperti da un occhio fermo, inesorabile, da « école du regard ». Il colore conserva però il suo timbro cromatico caratteristico, in funzione espressionistica.

Altri artisti si impongono all'attenzione contemporaneamente, nelle due rassegne citate: sono Ferroni, Romagnoni, Saroni, Vespignani, tutti appartenenti alla terza generazione del Novecento.

Gianfranco Ferroni, nato nel 1927 a Livorno, è invece un nome familiare all'orecchio della critica italiana, da quando, nel 1958, insieme a Manchieri, Guerreschi si impose, alla Biennale di Venezia, con allucinanti raffigurazioni di alti funzionari, di papaveri della finanza riuniti in convegni, e con spiritate sedute di consigli d'amministrazione, drammaticamente visti in prospettive scure e torbide, di tensione espressionistica. Ferroni, dopo questa folgorante apparizione, tentò altre meno eclatanti vie, percorrendole alla ricerca di soluzioni dalla minore concitazione drammatica per cui andò stemperando i propri furori in momenti di più produttivo raccoglimento interiore. Quindi, per alcune stagioni, l'opera del giovane artista parve indirizzata al recupero di una sorta di intimismo parossistico in chiave wolsiana, poi, allontanandosi da queste ibride concezioni, in cui s'era avviluppato come in un bossolo accogliente e protettore, venne trovando finalmente una misura propria di raccolta e personale espressione.

Ferroni articola oggi il suo discorso con chiarezza maggiore e con vivacità cromatica, scartando le residue simpatie verso procedimenti informali, per una messa a fuoco più definitiva e severa, attraverso una oggettivazione lirica, quasi fiabesca, atta alla rievocazione mnemonica. I suoi luoghi preferiti, ricostruiti nella memoria; i racconti dell'infanzia versiliese riordinati da una mente vigile ed attenta, le malinconie giovanili, acquistano una dimensione poetica nella decantazione del ricordo, precisandosi con contorni più definiti, anche se permangono collegati ad una matrice onirica, che caratterizza la visione dell'artista.

Renzo Vespignani, al contrario, partito da una narrazione cronachistica di intenso realismo, legata alle vicende tangibili e drammatiche della guerra e del dopoguerra romano, torbido e doloroso, è giunto attraverso una lenta metamorfosi graduale — senza bruschi soprassalti — alla odierna sciolta figurazione in cui, con libertà formale maggiore, si tentano vie psicologiche ed introverse di esplorazione della realtà, certamente più difficili ma, proprio per questo, più emozionanti e suscettibili di sviluppo interiore. Vespignani, se pure trova accenti personali e momenti di intensa espressività, e talvolta di lucido spirito inventivo, è purtuttavia ancora raggelato in ricostruzioni troppo programmate metalmente, in rifacimenti cronachistici del reale, mediante l'impietosa crudezza della versione fotografica, o la violenza allucinante dello scatto dei « flasches », della freddezza del documentario e delle illustrazioni dei rotocalchi, rivelando sempre meglio il carattere grafico, prevalentemente descrittivo, della sua pittura.

Il discorso su Romagnoni resta sospeso dalla improvvisa definitiva interruzione del suo lavoro, fermato tragicamente proprio in un momento di trapasso formale e di evoluzione concettuale, quando il giovane artista stava risolvendo, entro la propria rigorosa tecnica, il *collage* d'immagini con intervento pittorico, problemi plastici di deciso impianto neofigurativo. Quel che ci resta di questa fase del suo lavoro ci conferma la presenza di una tormentata inquietudine e di una ansia di conoscenza che indubbiamente avrebbero confortato il pittore nel suo cammino di recupero dell'immagine, e di restituzione di questa, potenziata, in proiezioni fantastiche. Per Saroni (come per l'altro torinese in netta evoluzione, Soffiantino, presente solo a San Marino) è per ora — in attesa di una più definitiva e rassicurante conferma dell'attuale disponibilità neofigurativa, in tesi convincenti, più compromisorie — ancora prematuro un giudizio sull'effettiva peculiarità di un discorso che si dichiari in termini di contestazione del reale, senza di che dovremmo constatare come alle primigenie soluzioni non oggettive abbiano fatto seguito solo ambigue enunciazioni pittoriche di gusto ancora intimistico, nel solco di una tradizione che in Piemonte e Lombardia ha una sua lunga storia.

Mentre Fieschi, dopo alcune prove offerteci di compromissione totale (ricordiamo la superba e tremenda « Morte di Anita » dalla evidenza quasi sadica della rappresentazione ed altre recenti opere riunite nella sua «antologica » bolognese della primavera scorsa), sembra oggi puntare sempre più ad una pittura simbolistica, di puri emblemi e di crittografie astratte (non più fini a se stesse ma al servizio di un nuovo ermetismo contenutistico, ci si perdoni il pasticcio), Peverelli, che certamente non avrebbe sfigurato, con i suoi interni inquietanti e le sue immagini tormentose, nelle « Mitologie » di Arezzo, conferma la sua sostanziale disposizione al racconto pittorico, nutrito di angoscie freudiane e di ossessioni contemporanee, dimostrando di aver colto, meglio di tanti altri esegeti della cronaca politica e spicciola, il dramma di molte situazioni reali della nostra agitata éra, e le strettezze morali della nostra società.

I « padri » dell'arte fantastica e del surrealismo hanno dimostrato dunque che la specie umana in arte continuava, e così i giovani artisti « hanno potuto scoprire poco a poco — scrive Carluccio — che la loro fiducia non era infondata. In un viaggio d'esplorazione, in gran parte effettuato a ritroso, hanno scoperto che la figura umana ed il linguaggio costruito sulla memoria dei segni non avevano mai cessato d'esistere nel mondo dell'arte. Ricomparivano, semplicemente, dove non poteva essere diverso; dove e quando le cose da dire domandavano le figure consuete della natura e la memoria dei segni. Cioè, hanno scoperto che, sempre, qualcuno aveva risposto alla chiamata della verità, e si era appartato nell'aspra tebaide di tale vocazione che stava all'origine della loro resistenza alle mode ».

E dimostrano perfettamente d'aver inteso questo insegnamento di fede e di coerenza morale i giovani che hanno inviato i loro dipinti ad Arezzo e molti degli invitati di San Marino.

Come non leggere nelle composizioni di Seymour Rosofsky (nato a Chicago nel '24) l'evidente influenza di Moore, della sua forza di scavo e di analisi della tormentata umanità, in queste ampie tele dedicate all'uomo solo e sperduto nella vastità della metropoli? Come non avvertire l'angoscioso dramma dell'uomo perseguitato e compresso nelle figurazioni filamentose e cancellate di Irving Petlin, dove la lezione di Bacon è stata assimilata duttilmente? Nelle tele di questo artista americano, nato a Chicago, da una famiglia originaria dalla Russia, nel 1934, dedicate al problema prettamente statunitense della segregazione razziale, vi è molta più fantasia ed espressività che in tanti metri quadrati di bell'ornato astratto o di più o meno gustosi grumi materici.

Anche altre soluzioni indipendenti rispetto

DI PELLEGRINI

mezzo secolo di libreria

Corso Umberto I, 32 **Tel. 20.333**

all'avanguardia degli Anni Trenta, come quella tentata dal nordamericano James Mc Garrel, nato a Indianapolis nel 1930, che fonde con libertà di composizione la tecnica impressionista di Bonnard e lo spirito costruttivo di Cézanne in vasti dipinti aventi per soggetto interni moderni angosciosi o ambienti ambigui, venati comunque da una malinconia che trova origine nelle memorie dell'adolescenza e nella storia personale dell'artista, colpiscono per l'evidente fiducia nell'espressione figurativa. E non che qui si voglia fare — della figurazione — un nuovo idolo, perchè dopo tante avventure del pensiero e tante esperienze potrebbe apparire limitato il repertorio delle forme espressive, ma come non avvertire il fallimento di tante orgogliose negazioni dell'immagine dell'uomo ora che questa riemerge così perentoriamente, con tanta virulenta vitalità?

Gli accenti ironici, ricavati con una minuzia descrittiva singolare, del portoghese Bertholo (un artista di Parigi) non sono in fondo debitori alla ironia ed alla precisione incalzante di Magritte? E come potrebbe aver avuto sviluppo la ricerca volumetrica e plastica di un Del Pezzo senza le apparizioni magiche di De Chirico? In realtà, ad una disamina attenta, molte attuali posizioni non avrebbero origine e giustificazione senza la « resistenza alle mode » e « la continuità della specie » dei maestri della prima generazione del Novecento ed in particolare di quelli che sono stati mostrati nella sala di Sant'Ignazio.

E poichè abbiamo parlato di giovani pittori stranieri, dobbiamo doverosamente citare anche quelle altre forze giovanili che alcuni paesi stranieri hanno portato nella Repubblica del Titano, e che costituiscono la nota d'interesse di queste selezioni, ovviamente limitate, ma pur sempre degne d'attenzione. I nomi più significativi delle nuove leve artistiche sono: Lacomblez, tra l'organicismo e l'irrealismo, per il Belgio; Stanislav Podhrazsky, fiabesco e moderno, Mikulas Medek, curiosamente inquietante con le sue geometrie, per la Cecoslovacchia; il sorprendente Gilles Aillaud, di una figurazione coraggiosa ed affascinante, Eduardo Arroyo, tra il racconto ironico e la pop-art, ma non gratuito, Telemáque, l'haitiano manipolatore di strisce *comics* e di simboli derivati dal *vudù*, e il grottesco Rancillac, per la Francia; Benon Liberski, curiosamente tra la pittura *naïf* e le illustrazioni dei *comics*, il fantasioso Zbigniew Makowski, elegante grafico rielaboratore di figure di carte da gioco e di illustrazioni popolari, l'enigmatico Jan Tarasin, che cerca di nobilitare la tecnica dell'informale ponendola al servizio di una figurazione ambigua, per la Polonia; e per la Jugoslavia, che certamente allinea la selezione più prestigiosa e viva, il surrealista stefan Planinc (nato nel '25 a Lubiana), Zixoijn Turinski, Marco Sustarsic debitore a Magritte ed a Brauner in queste singolari composizioni minuziosamente condotte; e poi Miodarg Protic, ancora fermo a soluzioni informali ma già mosso da esigenze raffigurative, e le rivelazioni della mostra, il giovane artista croato Vasilije Jordan, di Zagabria, nato nel 1934, e il serbo Vladimir Velickovic, nato a Belgrado nel '35. Jordan, che è in possesso di una tecnica finissima e di una notevole fantasia, descrive in piccole tele, condotte con finezza coloristica e solidità di volumi, le angustiose peregrinazioni di una umanità dolorante e insicura qual'è la nostra, costretta a fare scelte talvolta dolorose o a subirle forzosamente.

Vladimir Velickovic, in tre grandi composizioni, dalla tessitura cromatica raffinata e densa, narra di tre situazioni diverse aventi al centro comunque l'uomo o la sua sembianza: come ridotto ad un tragico simulacro o che precipiti investito in un banale incidente, o che muoia straziato dai rottami di un treno, o che si riconosca nelle vesti lacere e miserevoli di uno spaventapasseri, è sempre al centro del suo livido e allucinante racconto pittorico, impietoso e crudo. Velickovic non ha certo falsi timori nell'affrontare così tremenda tematica, e la svolge conseguentemente, con ostinata convinzione.

Stefan Planinc, anche se adopera le vesti fascinose del sogno o della favola, guarda — nè si dimentica di osservare — la propria realtà, rovesciendola come nel più ingarbugliato dei sogni, che all'occhio freddo e disincantato dell'uomo di cultura rivela immediatamente sorgenti, matrici e ragioni originarie. Il contributo al più lucido onirismo, dopo la incisività parascientifica di Dalì, viene dato da questo giovane artista sloveno, dal fervido slancio, silenziosamente e con rigorosa operosità.

Alla « cupidigia di servilismo » di tanti pittori in attesa di consacrazione e di intruppamento, questi giovani artisti di Arezzo e di San Marino, possono tranquillamente opporre la fiducia nella propria opera di artisti consapevoli della loro funzione — in posizione di contestazione di critica o di ripulsa — e pure in quella « continuità della specie » di cui Carluccio ha ribadito così acutamente la vitalità e che attraverso i maestri e le esemplificazioni dei giovani presenti in queste rassegne costituisce la garanzia che l'arte non è morta nè potrà morire finchè ai freddi sperimentalismi fini a se stessi ed ai vani giochi estetici di epigoni slombati si potranno opporre validi esempi di ricerca pittorica e plastica col linguaggio della figurazione, in innumerevoli forme di espressione, con l'uomo a reale protagonista.

Giovanni Jervis | Ricordo di Ernesto De Martino

Ernesto De Martino è morto recentemente a Roma, lasciando in chi lo conobbe e gli fu vicino un vuoto che non sarà possibile colmare. Esistono motivi per cui questa affermazione esce dal generico, e cercherò di chiarirli.

Come persona, De Martino fu uomo di straordinario vigore e fascino intellettuale; come studioso, portò alla cultura italiana un contributo particolarissimo, che va molto al di là dei meriti che egli seppe acquisire nel ramo limitato della sua specialità, la storia delle religioni. Molti ricorderanno i suoi « discorsi di tavola », assai diversi per l'ingegno e la sapida vivacità intellettuale da quelle occasioni paludate e quelle conferenze impersonali che non gli erano congeniali e in cui non di rado il suo pensiero riusciva quasi opaco. Questo tratto, appunto, fu caratteristico di De Martino come uomo: la sua vivezza nel dialogo, non solo, ma lo straordinario interesse che egli portava all'incontro, la sua curiosità delle opinioni altrui, il desiderio di stabilire un colloquio fra discipline diverse; e infine quel particolare impegno umano che, alternando a una vivacità di spirito tutta napoletana il più calmo e quasi timoroso meditare sui rischi del fraintendimento, invitava sé stesso e l'interlocutore, continuamente, al controllo e alla consapevolezza delle rispettive posizioni.

De Martino fu uomo di incontri e di dialoghi, ma al tempo stesso studioso accanito e coltissimo, annotatore scrupoloso, paziente e coraggioso elaboratore dei temi più geniali del suo pensiero: a volte estremamente metodico, altre volte impetuoso e quasi disordinato, come se alternasse a una faticosa elaborazione solitaria i « salti » qualitativi di un pensiero nuovo e ardito, pensiero in seguito continuamente ripreso e ricontrollato. Ernesto De Martino è stato ricordato come teorico di storia delle religioni, come meridionalista, come protagonista di una evoluzione filosofica che doveva portarlo da posizioni crociane ad atteggiamenti per molti aspetti vicini agli strumenti critici del marxismo. La sua originalità fu non solo quella di aver trovato nelle terre povere dell'Italia meridionale un campo nuovo su cui verificare le sue ipotesi sulla magìa e sul momento religioso, ma quello di aver saputo considerare un simile terreno di studio etnografico come una realtà che ci rimandava continuamente ai *nostri* problemi di abitanti dell'Italia colta, cittadina, soddisfatta e benestante.

Impostato in questo modo, il problema divenne per De Martino un problema politico (trasformazione rivoluzionaria di rapporti egemonici), ma anche un problema di revisione delle posizioni degli intellettuali nei confronti dei propri atteggiamenti di ricercatori. In una simile prospettiva é comprensibile il nesso fra quelli che furono i due contributi pi tipici del metodo di lavoro di De Martino: da un lato la esigenza della collaborazione interdisciplinare fra gli studiosi delle scienze dell'uomo, e dall'altro lato il richiamo alla presenza del rischio individuale nel ricercatore, cioè al suo « compromettersi », alla necessità di porre in discussione e in analisi anche *sé stesso* e la propria situazione storica, nel confronto con l'oggetto della ricerca.

La stessa tematica demartiniana conduceva alla collaborazione interdisciplinare. Il punto cruciale della teoria di De Martino, il tema centrale che venne elaborando in forme diverse nei suoi libri, fu dato dallo studio della tensione dialettica che, nei momenti critici della vita di ogni uomo, si viene a stabilire fra il « divenire storico » (incarnato nelle esigenze di coesione e di continuità del gruppo sociale) e, dall'altro lato, dal rischio di « perdersi al mondo » rappresentato dalla presenza della morte, dalla malattia mentale, dalle minacce delle forze non dominate della natura. Un tema siffatto, studiato in primo luogo nei suoi meccanismi culturali di recupero (la famosa « destorificazione rituale del divenire ») non poteva che invitare da un lato a una tematica filosofica di tipo esistenziale e, dall'altro lato, a una serie di preoccupazioni di ordine psicologico e psicopatologico. La storia della evoluzione del pensiero demartiniano é polarizzata sui rapporti fra questo tema, esistenziale e psicologico, (e quindi pieno di tentazioni universalistiche), e l'esigenza di studiare l'uomo nella sua storicità particolare e concreta: esigenza rappresentata dal contrastato (e mai del tutto risolto) passaggio dello studioso dallo storicismo crociano allo storicismo marxista.

Non so in quale direzione si sarebbe rivolta questa tematica se egli non fosse venuto prematuramente a mancare: in parte posso intuirlo dalla elaborazione di un'opera rimasta incompiuta, e alla quale collaborai, dedicata al tema della « fine del mondo ». Ritengo però che le opere che De Martino ci ha dato, e in particolare « Morte e pianto rituale nel mondo antico », che rimane forse il suo libro migliore, esprimano già una tematica compiuta.

Ciò che sicuramente non potrà essere compiuto, e che è rimasto ancora a uno stadio iniziale, é stato il suo organizzare ricerche interdisciplinari; ci mancheranno non solo nuove opere da parte sua ma anche, e soprattutto, il nuovo respiro che egli avrebbe potuto dare ad alcuni settori fossilizzati della cultura italiana.

RECENSIONI E SCHEDE

Umberto Artioli
Luigi Lambertini
Giuliano Parenti

ALBERTO CAPPI

Passo Passo

Abbiamo letto attentamente « *Passo Passo* » di Cappi, ci siamo sforzati di estrarre quel che stava sul fondo di questo mondo poetico che ci si offriva con la pompa sfarzosa dell'immagine raffinata, della metafora prestigiosa e abbagliante. Ma abbiamo dovuto ritrarcene perchè dietro tutto quel luccichio, quell'agitarsi prezioso, non v'era assolutamente nulla; perchè il monto poetico di Cappi è un mondo di carta, e l'occhio con cui crede di guardare al reale è quello di altri, gli stessi che egli si è assunto come maestri, l'occhio dei Lorca, dei Jimenez, dei Machado, della poesia spagnola simbolista o ermetica, caratteristica d'un ben determinato periodo storico.

Cappi altro non è che questo stanco ripetitore di stilemi consunti e esauriti: epigono d'una scuola che ha avuto i suoi splendori, che ha donato un intero prezioso capitolo alla storia della poesia, ma che oggi in verità non ha più niente da dirci ed è da assumersi soltanto in chiave rigidamente storica.

E poichè storicizzare un certo tipo di poesia significa appunto riconoscere che le radici su cui riposano le sue ragioni d'essere non hanno più addentellato alcuno con la realtà — che è divenire incessante, mutazione continua di prospettive gnoseologiche — ancorarsi a un certo tipo di dettato soltanto perchè prezioso, perchè liricheggiante, vuol dire precludersi a un contatto più profondo con la realtà, devitalizzare la propria poesia col rischio di farla degenerare in cliché astratto e insignificante.

Ma gli appunti al « *lorchismo* » di Cappi non vertono tanto su quello che si potrebbe definire il vizio d'origine, vale a dire l'assunzione di zone d'influenza culturale che a noi sembrano prive d'incidenza per quanto riguarda il futuro. Dire infatti che una poesia come quella di un Lorca — o d'un Prévert o di un Rilke — sembra aver esaurito in se stessa tutte le proprie possibilità espressive, sì da far pensare come estremamente improbabile un suo ulteriore sviluppo; e dire al contrario che la zona eliotiano-brechtiana sembra ancora fertile di tali possibilità, non significa poter negare in linea di diritto la possibilità di un reimpiego originale — e quindi forte di un rinnovato impegno gnoseologico — di stilemi del tipo lorchiano o prevertiano o rilkiano.

Ma quel che conta, e che è sin troppo facile riscontrare in Cappi, è che il suo ancorarsi al filone lorchiano è cosa del tutto pedissequa: il mondo che egli ha dinanzi e che dovrebbe essere oggetto della sua rappresentazione, cessa di essere il mondo concreto, reale, per divenire quello che egli ha imparato a conoscere attraverso i testi di Lorca.

Tra poeta e realtà si situa il paravento del libro: per umanizzarsi Cappi ha bisogno di ricorrere a un'umanità anteriore, già formulata ed etichettata, col suo bagaglio di stilemi fissato una volta per sempre.

E con questo non ci riferiamo tanto al ricorso da parte di Cappi al periodare ellittico, elemento consueto della poesia ermetica in genere, anche se il reiterato irrigidirsi in formule del tipo di *mani di tristezza, mani di plastico, mani di speranza,* accentua il senso di automatismo dei mezzi espressivi; e neppure all'uso di esclamative di schietto sapore lorchiano, a volte addirittura introdotte dall'interiezione spagnola (*Pioggia di neve / nel vento che sogna!; Ay, che fiore di note / la sera a Montmartre /*;); o ancora alla presenza di voci lessicali di indubbia provenienza (*Arrossa gli inguini; bisturi d'ammonio; notte gitana*).

Un materiale del genere, che rappresenta il segno tangibile di letture fatte, soprattutto se riferito a un'opera giovanile, potrebbe in definitiva apparire come la presa a prestito di certi segni stilistici per esprimere un contenuto che, sia pure in maniera embrionale, comporti una presa di possesso originale del mondo: tappa, insomma, nel faticoso cammino per la ricerca di uno stile.

Ma di quali contenuti si può parlare in una poesia come quella di Cappi?

In pratica di nessuno, perchè i motivi che dovrebbero costituire il tessuto di questa poesia, in altre parole le linee direttrici, altro non sono che il pretestuoso appiglio per l'orgia metaforica.

E d'altra parte proprio questo flusso delle metafore, dietro la superficiale luminosità, ha un che di rigido, di astratto, come di materiale assunto in chiave obbligata.

Qualunque sia il motivo di partenza, sono gli stessi simboli che ritornano ossessivi, a ogni pié di pagina, ora aprendosi la serie *luna, notte, stelle, vento, sole, mare,* (pagg. 8, 17, 27, 43) ora profilandosi quell'altra *morte, pianto, dolore, sangue,* (pagg. 10, 11, 23), ora frammischiandosi i due ordini insieme (9, 12, 24, 39).

Questi simboli-chiave, spogliati d'ogni contenuto, sono da Cappi elevati a personificazione della poesia *tout-court,* segni del « bel poetare », del poetare lirico.

Cappi non dice cose, non ci comunica un mondo interiore: la poesia è per lui ornamento, un riempire la pagina dei segni eleganti qua e là catturati nella sua avventura spagnoleggiante.

Cappi, in definitiva, così scrive perchè monco è il suo concetto di poesia, tanto stravolto e ridotto a fiore lezioso appare in questo « *Passo Passo* » quello che della poesia dovrebbe essere l'intimo significato: colloquio di un uomo con altri uomini, messaggio che della veste estetica si serve per incidersi più a fondo nell'animo umano.

U. A.

DORANDO VALENTI

Diario di un uomo vivo

Ediz. Rebellato

Con il « Diario d'un uomo vivo » Valenti ha inteso con ogni probabilità concludere la sua stagione poetica. L'opera presenta infatti un iter preciso: dalle liriche iniziali, presumibilmente appartenenti a una produzione anteriore e contrassegnate da un fresco impressionismo in cui il rapporto fra l'uomo e le cose vien raggiunto in forza d'una spontanea immediatezza — e sono per lo più i motivi dell'adolescenza marchigiana; il mare con le paranze addormentate, la mietitura nella valle del Misa — si perviene tramite un progressivo insinuarsi dell'elemento autobiografico a quello che è il nucleo centrale del libro: il senso d'inutilità del presente, la conclusività dell'esistenza. *Ho cercato. Per questa ricerca / inutilmente ho vissuto. Ora fine / sul mio libro la vita / è la parola che traccia.*

Nelle ultime liriche infatti ogni barbaglio di vita sembra spegnersi nell'ineluttabilità di un destino che, scolorando per sempre ogni residuo adolescenziale, o, al massimo, restituendolo come morto lembo d'un morto passato, proietta l'anima nuda verso il suo ultimo porto.

Ed è allora che i miti fumosi ed eroici dell'adolescenza, l'ansia febbrile, la sete di conoscere sembrano scoprirsi non più come segni d'un'avventura terrena, ma tappe confuse d'un iter che solo col placarsi d'ogni bufera del senso e del sentimento, rivelerebbe la sua radice profonda, l'anelito verso il divino: *Apri all'ansia febbrile / i cancelli del cielo, Signore / Attendo da tempo. Ho cercato / Te solo nel folle mio andare /.*

Eppure una conclusione siffatta, anche se fa parte del mondo intenzionale del poeta, in altre parole anche se sincera, non convince o non convince appieno. L'Eterno che urge dinanzi all'uomo Valenti non ha alcuna carica rasserenatrice, resta piuttosto l'ultima proiezione vitale d'un'anima che, privata d'ogni furor vitae, si sente paralizzata ed inutile. Il procedimento così si rovescia: la proiezione finale verso il divino, da contenuto ideale di tutta l'esistenza, diviene essa stessa fatto adolescenziale, ultimo furor vitae.

Ma egualmente il ciclo si compie, la vita si arresta e si spegne, la pagina si irrigidisce nell'immobilità d'un presente dissanguato e scarnificato dove il poeta vegeta, « *tronco vecchio e inaridito* ».

E se a tratti egli sembra consapevolmente accettare la realtà — il suo non più « *desiderare strade di sole*», *il suo essere* «*anima che più non conosce bufere*» (il che fa tutt'uno con l'abbandono in grembo all'Eterno) — più spesso leggi una stanchezza ossessiva, un senso di vuoto non riscattato da alcuna sollecitazione religiosa.

La vita se n'è andata per sempre, gli stessi ricordi sono cosa morta. Anche l'immagine della figlia perduta, che pur ritorna più spesso con rinnovato fervore elegiaco, diviene allora frammento accanto agli altri, pezzo d'un mosaico che si è andato via via componendo e che ora è concluso.

Le ultime liriche, anche quelle a prima vista più inclini a serbare un certo carattere impressionistico, non sono in realtà che metafore di questo processo di dissoluzione, di conclusione totale e irreversibile: l'albero che fa cadere le foglie secche, le libellule dall'ali disfatte, i fiori sul tavolo, vizzi.

Questo diffuso senso di stanchezza sentimentale pesa allora sulla pagina sino ad esaurirne le stesse possibilità di resa poetica. Gli è che l'universo di Valenti, così semplice, così schivo da complicazioni psicologiche, una volta perduta la freschezza del contatto iniziale con le cose, non « *tiene* » più, si estenua nel chiuso d'una lira monocorde.

È dunque alle liriche più spontanee e immediate che occorre riandare per ritrovare il miglior Valenti: al suo stupore estatico di fronte allo spettacolo naturale (*Tornano dal-*

l'alto le paranze, L'oasi fredda protende) al suo amore pei bimbi (*Scrivono chine, pensose*) alle sue capacità di rendere con pennellate sobrie e incisive un paesaggio o uno stato d'animo (*Bianca città ti ricordo, Campi di grano tagliato, Amore sottile, Cammini leggera*).

Nelle liriche a più ampio respiro paion fuori invece i difetti connaturati a siffatta disposizione poetica: le ridondanze, l'insistenza nella ricerca dell'effetto sentimentale, l'uso reiterato dell'esclamazione e dell'apposizione.

La poesia di Valenti, anche se non aliena da influssi modernissimi (si avverte, in talune audaci inversioni, nell'uso della pausa e, diremmo, finanche in alcuni nodi tematici: per esempio il rapporto fra l'io e l'Eterno, il peso dell'influenza ungarettiana) resta in definitiva legata all'esperienza pre-ermetica.

L'« ungarettismo », a tratti evidente, costituisce infatti soltanto l'involucro, il momento puramente formale, ma le ragioni gnoseologiche che animano questa poesia, con la sua immediatezza e, se vogliamo, con la sua epidermicità, novecentesche certo non sono: è dunque a Carducci e a D'Annunzio, più che ad Ungaretti, che occorre guardare per reperire il filone entro cui va inserito questo « Diario di uomo vivo ».

U. A.

Mostra antologica di Mattia Moreni al Museo Civico di Bologna

Chi ha vistato la mostra, oppure ha sfogliato il bel catalogo, avrà avuto modo di accorgersi come in tutto l'arco pittorico di Mattia Moreni, ed è oramai ventennale, esiste una costante ben definita, una costante romantico naturalistica di ottima razza che nel periodo gestuale — del quale parleremo poi — si confonde e si amalgama ottimamente con la veemenza dell'*action painting*. Infatti in questa serie di dipinti Moreni crea uno spazio mentale dal quale emergono figure, immagini, simulacri la cui indeterminatezza collabora alla fluidificazione di atmosfere dilatate enigmaticamente e quindi riscattate sul piano stilistico. Ma poi, quando il pittore affronta il tema dei « cartelli » rustici che rimangono come sospesi nelle brume di lande deserte, la componente di cui sopra si fa sempre più scoperta e, volutamente, definisce il limite dei quadri e dei soggetti stessi. Ma resta ancora un aggancio, quasi una incertezza — e non la si deve certo a mancanza di decisione — che lascia dubbiosi anche se ormai appare chiaramente ove stia per approdare la « navicella » del pur bravo Moreni: al « porto delle angurie ». Qui il pittore fa pace con la tradizione naturalistica e, prendendo in prestito una spruzzatina di Bacon, ci presenta una serie di quadri il cui fulcro è un cocomero.

Si sappia con certezza: non ci formalizziamo assolutamente sulla scelta del soggetto, nè tanto meno siamo animati da preconcetti nei riguardi di Moreni del quale abbiamo ammirato più d'un dipinto del periodo precedente. Solo ci pare che, se anche queste angurie vogliono essere dei segnali, simboli — come volete — esistenziali aperti a considerazioni di ogni specie ivi compresa la « civiltà dei cocomeri » con tutte le sue implicazioni, ecc — Renato Barilli afferma addirittura che Moreni dipinge « oggetti », e non ha tutti i torti — resta ben fermo che il recupero del paesaggio inteso romanticamente, che avviene alle « loro spalle », esula su di un piano semantico da quella che può essere definita la tesi del rapporto dialettico che il pittore instaura tra sè e la realtà che lo circonda. Quindi sono degli « oggetti » fuori posto. La qual cosa, si potrebbe dire, è voluta; d'accordo. Ma è troppo facile, in arte, metter fuori posto qualche cosa, perchè lo sia veramente.

A parte questo settore la mostra è notevole anche se risulta quanto mai impegnativa per tutti. Per il pittore che con un atto di coraggio e di fiducia ha sciacquato i panni in Reno dandoci così la possibilità di conoscerlo meglio e quindi di analizzare non solo le sue opere più antiche ma anche quelle più recenti, di cui s'è già detto, che un artista di diverso temperamento, più cauto, più calcolatore, avrebbe trattenute ancora nel suo studio, almeno nella maggioranza dei casi; per Francesco Arcangeli che ha compilato un saggio di rara bellezza nel quale partecipa appieno alla poetica dell'artista al punto che a volte raggiunge i toni di una difesa nella sua pur onestissima precisione critica; per il pubblico e per il critico che si trova di fronte ad una rassegna talmente « aperta » che gli « osanna » giungono a mescolarsi in egual misura ai « crucifige ».

Si diceva che con questa rassegna viene documentata antologicamente la ventennale attività di Mattia Moreni. Infatti i quadri sono un centinaio in tutto partendo dall'« Autoritratto » torinese del 1946 per giungere fino alla gigantesca « Anguria come un segnale » (una tela di una decina di metri quadrati di superficie) del 1965. Fin dalle prime sale appare dal linguaggio delle opere una personalità robusta, venata di slanci sentimentali, di un coraggio epicamente fra-

stornato, addirittura sanguigno, ci riferiamo in particolare a « L'urlo del sole » (1953), « Sole nel cespuglio » (1956), « Nuvole piriche » (1957).

In tanta violenza alita una paura emergente, un senso di terrore e d'impotenza di fronte alla vastità del dramma dell'esistenza, di fronte al condizionamento ed ai limiti che ogni uomo, per il fatto stesso di esistere e di essere libero, sopporta. Pare quasi che Moreni, ricordando Blaise Pascal allorchè dice che il movimento ci fa dimenticare quella morte che portiamo in noi abbia voluto reagire con virile spavalderia ad un tremore che, nonostante tutto, gli attanaglia la gola.

Poco conta allora se questo artista, moderno Giasone, abbia praticamente approdato con la sua navicella a quei porti dell'arte moderna che più erano congeniali al suo estro ed al suo temperamento. Dobbiamo pur renderci conto che non tutti siamo « inventori » e di conseguenza dobbiamo salutare con simpatia quanti, e sono meno di quel che non si creda, hanno espresso autenticamente e con sincerità i motivi che maggiormente stavano loro a cuore. Resta comunque ben chiaro che, chi volesse, potrebbe, attraverso — tanto per fare un esempio — quadri del primo periodo di Moreni, ritrovare la lezione di un Magnelli e di uno Spazzapan mentre nel gruppo dei dipinti — per noi i migliori in senso assoluto insieme ad alcuni « cartelli » — riferibili all'esperienza gestuale ed informale (*informel* per gusto più che per costrutto) sono evidenti coincidenze ed incontri con De Kooning, Wols, Pollock, Hartung, Kline, Jorn, Dubuffet, Soulages, Vedova, Burri, Morlotti, tanto per fare un panorama indicativo.

E con ciò non vogliamo assolutamente accusare Moreni di un facile ed orecchiato adeguamento ad altrui schemi poetici. Il pittore, pavese di nascita e dopo una parentesi parigina romagnolo di adozione, è infatti uno di quei personaggi costantemente inseriti nella vicenda culturale dell'epoca in cui vivono al punto che si potrebbe addirittura sostenere che gli aggiornamenti riscontrabili nei suoi dipinti non sono soltanto dei fatti di riporto bensì dei precisi recuperi poetico-linguistici con tutti i limiti ed i rischi che ne derivano. Non ultimo il sospetto che può ingenerarsi, dopo tanti « aggiornamenti », che non si tratti altro che di una facile *routine* al seguito dei più. Si giustificherebbe così anche il recupero di marca figurativo-baconiana, un « attento » omaggio all'accademismo conformista di certi marxisti e di certi cattolici.

L. L.

Pelliccerie

Vivanti

Bruno

C.so Umberto I, 34 - Tel. 21.566

Ditta

GIRONDI

di POZZI

IL PIÙ COMPLETO

ASSORTIMENTO

DI CALZATURE

DELLE MIGLIORI MARCHE

P.za Marconi, 18 - Tel. 23.925

MANTOVA

FRANCESCO DI PILLA

Edipo a Toledo

Ediz. Bucciarelli

M'accade, accostandomi ad una rilettura, di dover superare una sorta d'istintivo disagio. Forse per i risultati di precedenti esperienze che tanto spesso dichiarano la fatica occorsa per una dilatazione dei limiti originari; o forse perchè molte di queste esercitazioni, con il loro tono di fondo che è il colore dell'accademia, finiscono in un rigagnolo monocromo, una specie di vicolo senza uscita sbarrato com'è dalla « voglia di far cultura » nonostante la mancanza di idee.

Ma accade, talvolta, di doversi anche ricredere come per questo « Edipo a Toledo » di Francesco Di Pilla in edizione numerata per i tipi di Brenno Bucciarelli, dove l'interesse letterario viene quasi immediatamente acceso da un rovesciamento del tema sofocleo. Per cui Edipo, da vittima ignara si fa vittima cosciente anche se « oscuramente cosciente » ed il suo operare nel dramma corrisponde un po' ad una risalita dal baratro nel quale s'era precipitato, per ripercorrere le tappe di una tormentosa ricerca di significati sulla condizione dell'uomo.

Francesco Di Pilla si preoccupa di giustificare questa sua interpretazione a rovescio rifacendosi, in una sua avvertenza al dramma, alla presenza, nel testo originale, di « qualcos'altro non mai ben colto » e dal Di Pilla non altrimenti chiarito. Restano dunque seri dubbi che Sofocle, anche se tirato per i capelli, volesse dire ciò che all'autore preme fargli dire.

Ma poichè non ho nessuna perplessità sulla importanza e sulla carica attuale del tema che il Di Pilla propone, ecco che il suo dramma m'interessa in misura certamente maggiore di quello di Sofocle e soprattutto indipendentemente da questo.

Per gli stessi motivi, e senza ricorrere alle sempre scrupolose precisazioni dell'autore (che a questo proposito scrive di « vari accenni oscuramente nascosti nelle pieghe della leggenda ») mi pare di poter apprezzare tutte le altre estensioni all'attualità che non sono poche nè meno interessanti di quella fondamentale.

Questo Edipo nasce in un retroscena deserto, sgombro cioè, nella sostanza, della vegetazione teista e legalitaria e quindi già provvisto di molti attribuiti di certa moderna precarietà. Qui il dolore e la paura dell'uomo non ancora coagulati in « coscienza » mal reggono il peso d'un orizzonte completamente libero e che presto dunque si ripopola di nuova vegetazione. Edipo ha aperto la sua rivolta con l'uccisione del padre, primo tentativo di rottura del cerchio che « chiude i figli in un cieco confine », ma non ha raggiunto il suo obiettivo: s'è bruciato le ali nell'atto stesso in cui affondava (marito-figlio consapevole) nelle viscere della madre, per giungere a cogliere dalle origini i significati più riposti della sua condizione. Perchè proprio da questo anarchico tentativo ha avuto inizio una sorta di amorosa protezione, un nuovo rapporto di dipendenza, una schiavitù nuova e così tipica, oggi, nelle società più avanzate. Non si creda tuttavia che tutto si riduca alla possibilità di leggere nel mostruoso rapporto coniugale che il Di Pilla ci presenta, questa contingenza evidente, chè, mi sembra, l'amore di Giocasta per Edipo appartiene sempre alle forze restrittive e costrittive d'un cerchio antico che limita l'uomo da tempo immemorabile. È interessante notare a questo proposito la diversità del linguaggio. Giocasta, la madre-moglie parla in modo inequivocabile e unidirezionale nel senso più chiaramente egoista possibile, mentre Edipo ha accenti talmente lirici da consentire per gli stessi fatti, la convivenza di realtà e allegoria, di aspetto contingente e sostanziale ed i due, fra l'altro sembrano praticare un'incomunicabilità certamente più autentica di quella oggi tanto di moda. Anche il sesso ha ovviamente nel dramma, un posto di rilievo. Eppure neanche questo « fiore di carne » del quale tutti s'adornano con tranquilla spregiudicatezza, riesce ad inverdire il deserto. Si è soli. Soli quando si soffre e soli quando si gode. Si è soli ormai lucidamente come seguendo il previsto decorso di una malattia.

Ma ancora altri motivi affiorano nel dramma del Di Pilla. Questo Edipo a Toledo da recitare in abiti moderni (« direi all'ultima moda » precisa l'autore) e dedicato alla memoria di Julien Grimau, non mi pare perda in area di utilizzazione dal riferimento spagnolo (peraltro limitato al titolo e ad un'apparizione degli strumenti del potere in abito da guardia civil) chè, se mai, è di una significanza esemplare appunto per la tipicità delle forze, in quella situazione, che al nascere dell'uomo sbarrano il passo. Inoltre, così storicizzato, il motivo di fondo si sottrae al pericolo di una generalizzazione esistenziale.

Senza il coraggio morale di sostenere razionalmente la vista di se stessi, pare dire il Di Pilla, la libertà conquistata è un abito nuovo per vestire la solitudine e la felicità è fuga dalla coscienza, droga, oblio sia pure « luminoso » (meglio dunque un'Antigone violentata dalla folla che irrompe nella reggia, di un'Antigone olocausto di se stessa per calmare l'ira degli Dei).

Altre osservazioni si potrebbero fare considerando che questo « Edipo a Toledo » è stato scritto per il teatro. Dubito, a questo proposito, che l'opera di Di Pilla riesca a far sentire tutta la gamma di suoni udibili con la lettura. La materia è troppo densa, occorreva forse uno svolgimento lungo un arco più ampio. Ma allora probabilmente ne avrebbe sofferto quella disperata secchezza, quelle violente accentazioni che tengono il lavoro quasi costantemente « sopra le righe ».

Non mi resta quindi che augurare all'autore un felice incontro fra l'opera sua e quella d'un regista attento e sensibile.

G. P

CINEFORUM

SOMMARIO del n. 46/47

G.B. Cavallaro: Il nuovo cinema a Pesaro.

Sandro Zambetti: Italia. Il giovane cinema.

Francesco Dorigo: Dal « nouveau roman » a « la femme mariée ».

Ermanno Camuzio: Gran Bretagna. I giovani arrabbiati del « free cinema ».

Luigi de Santis: Stati Uniti. Cinema sotterraneo.

Jos Burvenich: Svezia. I giovani registi con e senza Bergman.

Ermanno Camuzio: Cecoslovacchia. « La nuova ulna ».

40 registi - Piccolo dizionario del cinema cecoslovacco.

Redazione:
Casella postale 414 - Venezia.

IL CORPO

SOMMARIO del n. 2

Giorgio Dolfini: Engels filologo.

Luciano Amodio: L'interpretazione gramsciana del linguaggio.

Roberto Roversi: Referto.

Elvio Facchinelli: Sul tempodenaro anale.

Giampiero Neri: Un caso di omonimia.

Boris M. Ejchenbaun: Come è stato fatto il « Cappotto » di Gogol.

Rudolf Schlesinger: Coesistenza come infrastruttura della evoluzione sociale.

Sergio Capriolio: « Love and Revolution » di Max Eastmann.

Redazione:
Via Goldoni, 11 - Milano.

AVANT-SCENE

La più importante collezione internazionale di opere tetrali e di sceneggiature cinematografiche.

Ha pubblicato negli ultimi numeri:

TEATRO: Diderot, Sagan, Roussin, Anouilh, Bernanos, Pirandello, Billetdoux, Mithois, Albee, Cau, ecc.

CINEMA: Le feu follet, Louis Malle - La peau douce, François Truffaut - Une femme mariée, J.L. Godard - Le silence, I. Bergman - Il deserto rosso, M. Antonioni - La Ballade du soldat, G. Tchoukhrai, ecc.
Il n. 53 relativo al cinema è dedicato a « Le jour se lève ».

Redazione:
Rue Saint André des Arts, 27 - Paris 6°.

CINESTUDIO

Fascicoli monografici fino ad ora pubblicati e ancora disponibili:

Ugo Casiraghi: Il cinema cecoslovacco.

Adelio Ferrero: M. Antonioni: una presenza nel cinema italiano.

Guido Fink: Stanley Kramer: la democrazia come spettacolo.

Guido Aristarco: Il cinema tedesco nel dopoguerra.

Vittorio Spinazzola: Ingmar Bergman e il pubblico italiano.

Autori Vari: Conferenze sui problemi del cinema.

Guido Fink: Luis Bunuel.

Guido Fink: I lcinema inglese indipendente.

Oreste del Buono: Federico Fellini.

Guido Gerosa: Alberto Lattuada: cultura e spettacolo.

Lorenzo Pellizzari: Il cinema sovietico dal Bortnikov all'Ivan.

Tutti i fascicoli sono disponibili a L. 300 la copia.

Redazione:

Circolo Monzese del Cinema - Via Regina Teodolinda, 3 - Monza.

QUARTIERE

SOMMARIO del n. 23/24

Giuseppe Zagarrio: Struttura e impegno: la poesia.

Gruppo di DOPOTUTTO

Lamberto Pignotti: Le vittime qualche che volta gridano.

Eugenio Miccini: Pensiero artificiale.

Gruppo di OGGIDI

Sergio Salvi: Endura.

Silvio Ramat: I se.

Gruppo di QUARTIERE

Giuseppe Zagarrio: La morte di Ettore.

Gilda Musa: Da « Berliner mauer ».

Franco Manescalchi: Da « Il paese reale ».

Gianni Toti: Da « Baikonur ».

Insiero Cremaschi: Da « A scopo di lucro ».

Gino Gerola: « Da « Il quarto inventario ».

Boris Pasternak: Bagliore e altre poesie.

Redazione:

Via Cairoli, 86 - Firenze c/o Giuseppe Zagarrio.

ANGELUS NOVUS

SOMMARIO del n. 3

Chiarini, Plebe, Chiaretti, Saltini: Avanguardia e marxismo.

Grazia Marchianò: La tematica della deambulazione nel romanzo francese contemporaneo.

Massimo Cacciari: Epos della nostalgia.

Cesare De Michelis: Cesare Pavese, 1. Epica e immagine.

Lucien Goldmann: Il metodo strutturalista genetico nella storia della letteratura.

Paolo Chiarini: Arte e impegno. Note su « La resistibile ascesa di Arturo Ui ».

SOMMARIO del n. 4

Cacciari, Doria, Macola, Mattiuzzi, Moretti, Zecchi, Zennaro: De Stjil: estetica ed arti.

Massimo Cacciari: Epos e nostalgia mistica.

Paolo Peruzza: Interpretazione delle « Maschere nude ».

Redazione:

Dorsoduro 3490 - Venezia.

CINEMA 60

SOMMARIO del n. 55

Rita Porena: Psicologia dello spettatore cinematografico.

Claudio Bertieri: Un cinema in bianco e negro.

Umberto Rossi: La composizione del pubblico.

Libero Solaroli: Le prime tre attrici di « Ossessione ».

Vittorio Alemanno: Madre Giovanna e la paura del diavolo.

Goffredo Fofi: Una visione avvenieristica del regno della libertà.

Esenin, Gherassimov, Klysciov e Pavlovic: L'appello dell'aurora.

Massimo Magri: Il cinema a Milano.

Rubriche:

Cose di questo mondo - L'occhio

ORTOPEDIA VALDIMIRO VECCHI

PROTESI - BUSTI
VENTRIERE
ARTICOLI SANITARI

MANTOVA

Negozio: Piazza Sordello, 7 - tel. 22.520

Laboratorio: Via Ducale, 7 - tel. 23.354

VASTO ASSORTIMENTO
MOBILI COMPONIBILI
PER CUCINA IN METALLO
FORMICA - LEGNO

Le più grandi marche di

Frigoriferi
Lavatrici
Cucine a gas

F.lli Guadagnin

Piazza delle Erbe 23
Piazza Concordia 17

MANTOVA - TELEFONO 20308

Lampade PHILIPS e OSRAM
RIVENDITA **RIV**

Rivendita MARELLI - BOSCH
SERVIZIO LUCAS

RICAMBI AUTO

F.lli PASINO

MANTOVA - Corso Garibaldi N. 30
Telef. Magazzino 23985 - Abitazione 27203

VALVOLE "LIVIA"
Cinghie e Giunti PIRELLI

CANDELE "LODGE"
CARRELLO "FRAM"

FIORI PIANTE

CALEFFI

MANTOVA

VIC. G. DE CANI, 21

TELEFONO 21.620

CARTOLIBRERIA

Rag. C. PERONI

Sede: Corso Umberto I, 59 - telef. 21.220

Succursale: Via Roma, 7 - telefono 21.337

★

Specialista cancelleria ingrosso

Cartoleria assortitissima in articoli d'ufficio e scolastici

Per grosse e medie ditte credito semestrale

Prezzi ottimi - Facilitazione pagamento

★

Abitazione:

Via Grazioli, 34 - Tel. 27.155

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. 20.729



del critico - Panoramica - Films in cantiere e in progettazione - Business schow.

Redazione:
Via Colonna Antonina, 52 - Roma.

GIOVANE CRITICA

SOMMARIO del n. 8

Leonardo Sciascia: La Sicilia tra gattopardi e sciacalli.
Pio Baldelli: La condanna del cinema nell'ultimo Rossellini.
Tommaso Chiaretti: Autobiografia minima.
Tiziano Salari: Deus absconditus.
G.B. Squarotti: Sul modo di far critica.
Giampiero Mughini: Frammenti di storia del cinema sovietico.
Robert Paris: Per una dialettica della opposizione.
Segnalazioni di Libri e Riviste.

Redazione:
c/o Giampiero Mughini, Via F. Cilea 119 - Catania.

CAHIERS DU CINEMA

SOMMARIO del n. 171

J.L. Godard: Pierrot mon ami.
Parlons de « Pierrot », nouvel entretien avec J.L. Godard.
A. Fieschi e A. Téchiné: Fable sur « Pierrot ».

VENEZIA 65

Rencontre avec Arthur Penn
Rencontre avec Zoltan Fabri
Rencontre avec Luchino Visconti
P.P. Pasolini: Le «cinéma de poésie».

LE CAHIER CRITIQUE

Fuller: Shock Corridor, par J.L. Camolli.
Wyler: The Collector, par J. Bontemps.
Chabrol: Marie-Chantal, par G. Guégan.

RUBRIQUES

Revue de presse - Conseil des dix - Liste des films sortis à Paris.

Redazione:
5, Rue Clement-Marot, Paris - 8°.

QUADERNI ROSSI

SOMMARIO del n. 5

Dario Lanzardo: Intervento socialista nella lotta operaia.
Pino Ferraris: Giornali politici nelle fabbriche del Biellese.
Giovanni Mottura: Note per un lavoro politico socialista.
Raniero Panzieri: Uso socialista dell'inchiesta operaia.
Vittorio Reiser: Informazioni, valori e comportamenti operai.
Liliana Lanzardo: Rapporto tra scopi e strumenti della inchiesta.
Bianca Beccalli: Trasformazione della classe operaia.
De Palma, Reiser, Salvadori: Inchiesta alla Fiat nel 1960-61.
Mario Carrara: Inchiesta alla Olivetti nel 1961.
Recensioni di Libri.

Redazione:
Istituto Rodolfo Morandi - Torino.

RENDICONTI

SOMMARIO del n. 10

Anna Cerchi: « Classe Operaia ».
Livio Maitan: La Quarta Internazionale: una tendenza rivoluzionaria del movimento comunista.
Agostino Pirella: Dal rifiuto all'alternativa (prima scelta socialista con il P.S.I.U.P.).
Vittorio Reiser: « I Quaderni Rossi ».
Piero Amerio: Appunti su un ripensamento marxista.
Maria Marri: Ideologie e monoculture

(Nota sulla genesi delle ideologie). * * * : Revisione di un problema: l'intellettuale fra scienza e ideologia.

Christian Riechers: Dialogo dei sistemi.

Giorgio Sandri: Nota su Marx, marxismo e sociologia.

Ignazio Buttita: I Fratelli Cervi.

Redazione:

Libreria Antiquaria Palmaverde, Via Caduti di Cefalonia 4/d - Bologna.

NUOVA CORRENTE

SOMMARIO del n. 35

Eugenio Miccini: La legge del più forte - Il Poeta e la musa - Pianeta della fortuna.

Elio Pagliarani: Ballata di Rudy: Variazioni sul tema dell'estate.

Lamberto Pignotti: Come si debba andare al socialismo in un paese capitalisticamente ormai sviluppato.

Giuseppe Zucchi: Lontana dal regno - La moralità - Una storia di gambe e di cameriere - Un romanzo della mia vita.

Mario Boselli: Il linguaggio del « Capriccio ».

Piero Raffa: Il campo dell'estetica.

Gillo Dorfles: Significato e semanticità del linguaggio visuale.

Bruno Torri: La donna sposata.

Eugenio Miccini: Narrativa di memoria: Arpino Bonanni Romano.

Redazione:

Via Lattuada, 26 - Milano.

MALEBOLGE

SOMMARIO del n. 2

TESTI

« La coscienza infelice » di **Giuseppe Guglielmi** — « Le opere e i giorni » di **Giorgio Celli** — « Poesie a schema multiplo » di **Renato Pedio** — Da « Il figlio maturo » di **Luigi Gozzi** — « A colori » di **Nanni Balestrini** — « Rapporti n. 3 » di **Antonio Porta** — « L'avvenimento » di **Paolo Carta** — « Tre poesie organiche » di **Vincenzo Accame** — « La riflessione » di **Alberto Gozzi** — « Reattivo / per la vedova nera » di **Adriano Spatola.**

PRETESTI

« Poesia e utopia » di **Corrado Costa** — « Poesia a tutti i costi » di **Adriano Spatola** — « A proposito del surrealismo » di **Giorgio Celli** — « Beckett in poesia » di **Antonio Porta** — « Gruppo 70 apocalittico e integrato » di **Adriano Spatola** — Con riferimento a « Poesie a schema multiplo » di **Renato Pedio** — « L'anima linguistica » di **Luigi Gozzi** — Sì e no » di **A.S.** — « Correlativo oggettivo » di **Antonio Porta** — « Il romanzo di Spatola » di **Giorgio Celli** — « Lettera aperta a un coiffeur » di **Adriano Spatola** — « Progetto di lavoro » di **Ennio Scolari.**

GRUPPO 63, RIUNIONE DI REGGIO EMILIA

Interventi di Renzo Bonazzi, Enrico Filippini, Alfredo Giuliani, François Whal, Marc Slonim, Angelo Guglielmi, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco.

Redazione:

Via S. Paolo, 8 - Reggio Emilia.

CLASSE OPERAIA

SOMMARIO del n. 3

— Sì al partito di classe.
— Lotta alla Sirma
— Torino: il partito nella città fabbrica.
— L'intervento di « Classe Operaia ».
— Le prime conferenze di fabbrica del P.C.I.
— I congressi sindacali.
— Operai e P.C.I.
— Il riformismo laburista e il controllo capitalistico sugli operai.
— Quattro note di « politica culturale ».

Redazione:

Via S. Eufemia, 5 - Padova.

LA BIENNALE

SOMMARIO del n. 57/58

Edward B. Henning: L'arte astratta: insignificanza o metafora.

Hubert Damisch: La nuova illusione.

Vera Hovart Pintaric: Spazio e cronoluminodinamismo di Nicola Schoffer.

Fernaldo Di Giammatteo: Federico Fellini: tre criteri per una interpretazione.

Francesco Savio: Il cinema di Weimar: un'esperienza di libertà.

Giuseppe Bartolucci: Materiali e tendenze del nuovo teatro.

Ernesto Rubin de Cervin: Une exquise crise, fondamentale - note su alcune concezioni del tempo di Karlheinz Stockhausen.

Osservatorio a cura di Fezzi, Masini, Pestalozza, Rebora, Volpi, Zanotto.

Redazione:

S. Marco, Cà Giustinian 1364 - Venezia.

QUADERNI PIACENTINI

SOMMARIO del n. 25

Renato Solmi: La nuova sinistra americana. Lo sviluppo del movimento di liberazione dei negri nel Sud e i movimenti di azione sociale negli Stati Uniti.

Bertolt Brecht: Sei poesie inedite (a cura di Cesare Cases).

Augusto Vegezzi: Ipotesi sull'orientamento attuale del cattolicesimo romano.

Giovanni Giudici: L'ottica della morte.

Cesare Pianciola: Kosik e Sartre.

Paul Louis Thirard: Perchè diavolo un comitato?

Giovanni Giudici: Euridice (poesia).

Libri di lettura per adulti: un esempio.

Libri da leggere e da non leggere.

Segnalazioni dalle riviste.

Bimestrale diretto da Piergiorgio Bel- Bimestrale diretto da Piergiorgio Bellocchio e Grazia Cherchi.

Redazione e amministrazione:

Piacenza, via Poggiali 41

D'ARS AGENCY

G.C. Argan: 14° Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte - Relazione introduttiva.

T. Takemoto: Spazio lacerato per i pittori orientali.

H. A. Giusti: Young America 1965.

C. Genovese: Psicologia e psicopatologia dell'attività grafica.

G. Mezzera: Picasso e Degas nelle scuole.

M. Corti Colleoni: Il problema coreografico alla TV.

M. Giuffrida: Nel 2000 la « Grande Liegi ».

K. Sotriffer: La pittura austriaca dal 1955 al 1965.

V. Sherman: Anni sessanta, scultura Britannica a Londra.

W. Fedler: Willi Baumeister.

G. Kaisserlian: Un dibattito: Surrealismo e Cobra.

Inoltre: Rubriche - Interviste - Rassegne - Presentazioni - Segnalazioni - Presenze - Notiziario.

IL PORTICO 1

Gino Baratta: Motivi dell'estetica di H. Read. — **Agostino Pirella:** Antonioni o la crisi della semanticità visiva. — **Mario Artioli:** « Poesia come pane » di Stelio Carnevali. — **Renzo Margonari:** Xilografie di Dino Villani. — **Maurizio Della Casa:** Il linguaggio musicale. — **Umberto Artioli:** Il problema dell'unità dei « Canti Orfici ». — Note e schede di Trebbi, Zelati, Benetti, Ghirelli, Ferrero, Parenti.

IL PORTICO 2

Evgenij Evtusenko: Poesie inedite. — « Pelone », un atto di **Giuliano Parenti.** — **Gino Baratta:** Una letteratura senza pubblico? (A proposito del « Gruppo '63 »). — **Francesco Bartoli:** Sperimentalismo di Carlo E. Gadda. — **Gino Baratta:** Nota sulla poesia di Umberto Bellintani. — **Umberto Artioli:** « Le bastiglie del mondo » di Renato Cugola. — **Nicolaj S. Gumilev:** Poesie sull'Italia. — **Robert Rozdestvienskij:** Nazim. — **Renzo Margonari:** Scalarini e il « Merlin Cocai ». — **Fernando Trebbi:** « Cinema Libero » a Porretta. — **Sandro Badiali:** Glossario di semantica generale. — Note e schede di M. Artioli, Baratta, Signoretti, Bartoli, Bassani, U. Artioli.

IL PORTICO 3

Carlo Prandi: Appunti per una cultura come dialogo. — **Emilio Faccioli:** Esercizi di traduzione da G. Apollinaire. — **Renzo Margonari:** Inchiesta sulla XXXII Biennale di Venezia. — **Umberto Artioli:** Un poeta d'avanguardia: Michele Dean. — **Maurice Leroy:** Lo strutturalismo. — **Mario Baroni:** A proposito di cultura musicale. — « España libre », nota sulla mostra a cura di **Margonari.** — **Eluard:** Picasso, maestro di libertà. — **Fernando Trebbi:** Maselli, De Santis, Pasolini, Antonioni ovvero le proposte attuali del cinema italiano. — Note e schede di Bassani, Salvadori, Pacchiarini.

IL PORTICO 4 - 5

Agostino Pirella: Avanguardia, attenti a destra. — **Lamberto Pignotti:** Il fronte popolare delle avanguardie. Due poesie visive: « Una ragazza nuda » e « Il signor X ». — **Umberto Artioli:** Note di sociologia della letteratura. — **Mario Baroni:** Musica e resistenza. — **Gino Baratta:** Fenomenologia, filologia, critica. — **Fernando Trebbi:** Joseph Losey tra Brecht e Pinter — **Carlo Prandi e Egidio Lucchini:** Due interventi sul dialogo fra marxisti e cattolici. — **Aldo Enzi:** Aspetti teorici della traduzione nell'opera « Les problémes théoriques de la traduction » di Georges Mounin. — **Emilio Faccioli:** Folengo « La vacca chiarina ». — **Mario Sanfelici:** Cultura e azienda. — **Due presenze:** Pier Luigi Rampinelli e Alessandro Mozzambani. — **Luciano Spagna:** Sul Jazz. — **Umberto Bonafini:** Antonio Ligabue. — **Romano Pacchiarini:** Mostre a Milano.

Note e schede di Trebbi, Artioli, Prandi.

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 - NUOVA ACCADEMIA.

Alfa Romeo

CONCESSIONARIA

CABO MOTOR

MANTOVA

VIA BONOMI = TEL. **21.702**

Esposizione di tutti i tipi di vetture

Ricambi originali Alfa Romeo

Officina attrezzata con test e BEM - MULLER

Assistenza completa

Vetture usate ricondizionate con garanzia

Rino Bellini

ARREDAMENTI
PER CUCINE
E UFFICI

IN METALLO
E LAMINATO
PLASTICO

SUZZARA - Via Dante, 28
TELEFONO 51.675

Cartolibreria
"CENTRALE"

di MONTECCHI

SUZZARA (Mantova)

LIBRI DI TESTO
e di cultura varia

Tutto per la Scuola
e per l'Ufficio

Il ritrovo del Premio Suzzara

"Il Cavallino Bianco"

ALBERGO - RISTORANTE

Tutte le specialità della cucina mantovana
in un caratteristico ambiente

Saletta degli Artisti per mostre personali

LIBRERIA CANCELLERIA

LA RUSSA

Depositario esclusivo: Casa Editrice
Dott. Antonino Giuffrè - Milano

MANTOVA
Via Bellalancia n. 7
Tel. 21.255

C. K. M.

presenta l'abbigliamento

dei giovani in esclusiva

Galleria Ferri, 10 - Telefono 28.268

Colorificio FREDDI

Via Verdi, 57 - Telefono 22137

STABILIMENTO: Strada Madonnina, 15

Telefono 29235 (ZONA INDUSTRIALE)

MANTOVA

Tutti i colori

- *per la casa*
- *per l'industria*
- *per le belle arti*

Colorificio S. GIORGIO

Corso Libertà, 7 - Telef. 30262

Ind. Graf. L'Artistica - di Cesare Gobbi - Mantova - Viale Fiume, 6 - Telefono 21245