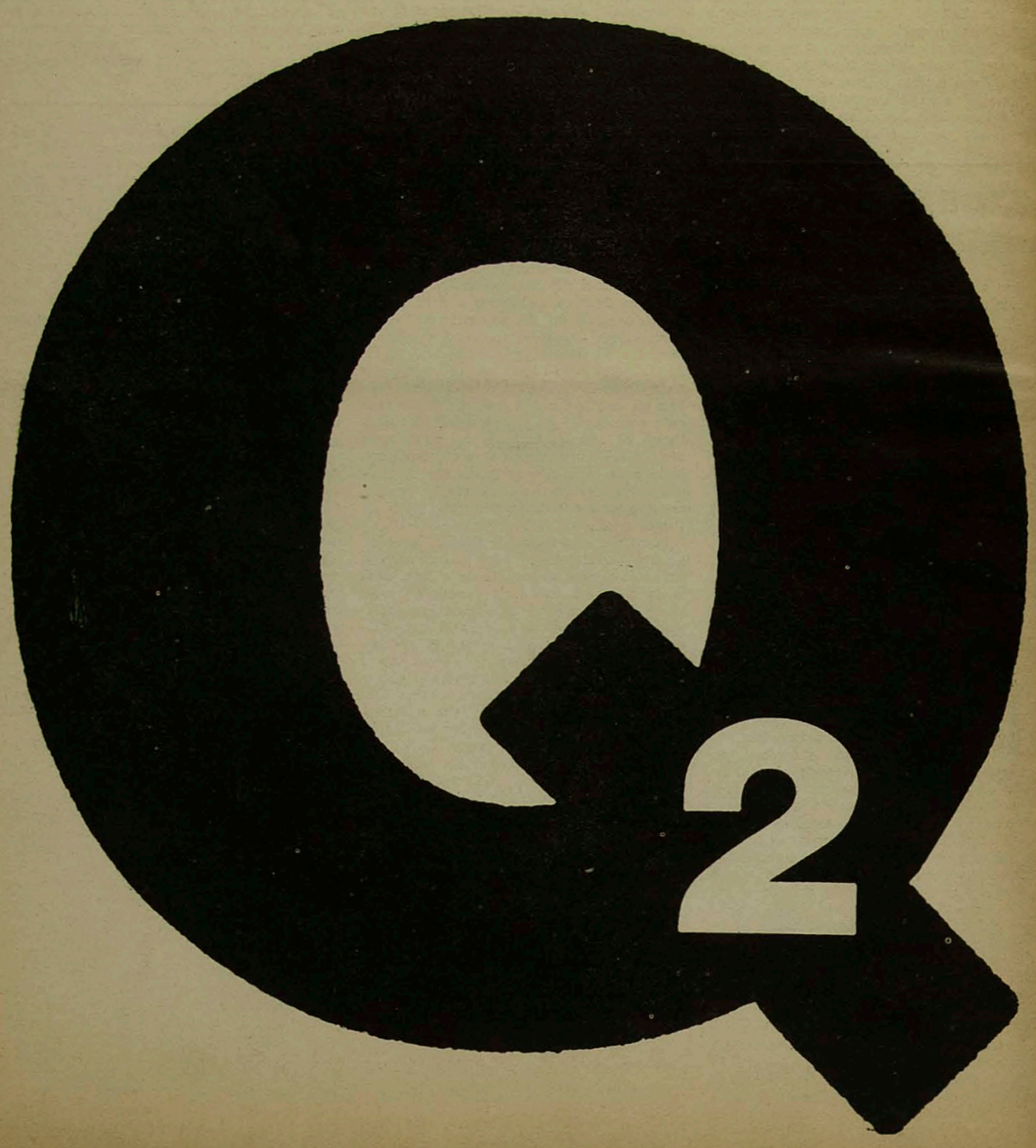
ISTITUTO GRAMSCI BIBLIOTECA EMILIA-ROMAGNA
Per. III/132

QUINDICI numero 2, luglio 1967, 200 lire

Gerusalemme liberata. Alcune ragioni per non firmare gli appelli. Fai pagare agli arabi i nostri debiti. Nell'impotenza. E adesso siamo tutti cristiani. I nostri romanzi. Storie d'amore. Lo stile dei luoghi comuni. Nuovo cinema l'inverosimile credibile. Nuovo teatro un laboratorio collettivo. L'industria che non ricerca. Le lotte degli studenti d'architettura. Cultura della droga a San Francisco. Il linciaggio dei capelloni.



GERUSALEMME LIBERATA

di ANDREA BARBATO

Quello che è accaduto in Italia prima, durante, e soprattutto dopo, la breve guerra stravinta dalle truppe di Israele contro gli arabi, merita meditazione. E non solo perché da noi, molto più che altrove, quel rapido conflitto ha diviso gli animi e lacerato le coscienze (che sarebbe ancora una motivazione nobile e proverebbe che il tempo dell'indifferenza è finito), ma anche perché ciò che s'è scritto e ascoltato in questi giorni ci ha fatto retrocedere di colpo di mezzo secolo, ha fatto esplodere dall'interno l'apparente linearità del giuoco dei partiti politici, ha mostrato la fragilità delle nostre idee unitarie e della nostra tradizione antifascista, ha confermato infine che l'ipotesi di un colpo di stato (non « di carta », e non guidato dai generali, ma maturo in una minoranza potente di opinione pubblica) è tutt'altro che avventata. La sottovalutazione è pericolosa, anche perché gli effetti sono già drammaticamente misurabili.

S'è scoperto che il patrimonio di idee comuni era solo apparentemente omogeneo, e che la temporanea tregua dichiarata in questi anni era debole e pronta a saltare. Si è tornati ai tempi in cui era difficile parlare, spiegarsi, articolare un discorso politico e morale, senza essere subito sopraffatti e fraintesi. S'è visto colorare di sfumature ambigue perfino il concetto di Resistenza, cui sono state attribuite intenzioni e ideali che certo non ebbe, da parte di persone che non la vollero e non la fecero. Ma c'è di più: mentre ancora gli sbandati e gli sconfitti vagavano, scalzi sulle sabbie roventi, con la lingua spaccata dalla sete, fra file di morti non sepolti, mentre l'opinione pubblica di tutto il mondo si volgeva alla pietà per questa guerra di poveri, da noi qualcuno discuteva ancora sulla necessità di prendere una posizione più decisa e risoluta in casi come questo: sull'intervento, insomma. Proprio come, nel maggio del '15, si decideva la guerra con una piccola alchimia da corridoio, mentre già si sapeva cos'era la guerra: era Cracovia, i Carpazi, la Vistola, Ypres, Dunkerque, il Lusitania, cioè stragi e carneficine. E noi, da Aragno e al Faraglino, ci preparavamo a partecipare al massacro, naturalmente come vittime.

Ma gli effetti della seconda guerra del Sinai non sono finiti: vi si è colto l'atteso pretesto per una campagna liquidatoria contro l'unico e modesto fiore sbocciato in questi anni, il pacifismo giovanile e non-violento, al quale s'è potuto finalmente imputare d'essere vile e inutile, con uno sfogo di livore generazionale che attendeva solo l'occasione propizia. E ancora: è stata sventolata indebitamente la bandiera del laicismo, macchiandola di prosa guerresca, di elogi della violenza, di falso patriottismo, di miti di vittoria. Ci si è impadroniti del sentimento popolare, che è certo di solidarietà con il popolo ebraico, e lo si è stravolto, lasciando che sbandasse nell'incertezza o s'identificasse con la guerra « santa e preventiva ». Oh, what a lovely war... S'è celebrata con enfasi la vendetta, la rivincita, la sconfitta degli « straccioni », e s'è accusato chiunque cercasse di mantenere l'unica posizione possibile, quella della neutralità e della condanna delle armi. Per la prima volta forse nel dopoguerra, il governo è stato scavalcato a destra da una parte dell'opinione pubblica. E chi tentava di mettere ordine nel discorso, era subito travolto dall'accusa di parteggiare per le follie nasseriane, di essere un servo dell'Unione Sovietica, o addirittura di desiderare in cuor suo una nuova « soluzione finale » per il popolo ebraico.

In nessun altro paese il soprassalto di isterismo e di terrorismo è stato tanto violento: basta ricordare la moderazione e la civiltà con la quale s'è discusso all'interno del partito laborista inglese, o il senso di verità dei grandi giornali di Londra, che dopo aver giustamente temuto per la sorte di Israele all'inizio della crisi, hanno poi condannato la guerra preventiva, i metodi usati dagli strateghi israeliani, l'uso del napalm, il trattamento dei prigionieri, gli ostacoli frapposti al negoziato. E tutto questo senza che nessuno venisse sospettato di riposte passioni antiebraiche, senza quel complesso di colpa che da noi è sembrato scaricarsi all'improvviso, e quasi tutto sulle spalle degli arabi. Leggiamo, ancora, il civile dibattito aperto fra i suoi stessi collaboratori da una rivista protestante francese, *Reforme*; o le opinioni divergenti dei redattori di *Le Monde*, espresse senza ritorsioni né accuse. Da noi, è saltato il coperchio della pentola, anche perché qualcuno ha visto in questa guerra l'attesa occasione per ricucire la propria verginità da tempo perduta. Ma non staremo certo a rimpiangere, ormai, la pacatezza o le buone maniere. Chi ha gridato per primo, costringe tutti gli altri ad alzare il tono della voce.

Dunque, abbiamo avuto le nostre « radiose giornate »: e la fortuna ha voluto che i lontani contendenti siano stati abbastanza deboli o abbastanza saggi da arrestarsi prima che l'Italia fosse costretta ad un'altra scelta fra intervento e neutralità. Certo, il paragone col maggio del '15, che qualcuno ha tentato, regge soltanto se si dimentica che non c'è al governo un Salandra con l'elmo già calzato, e che il neutralismo non è rappresentato, per fortuna, da un Giolitti incerto e miope. Ma altrimenti, quanti paralleli! La rivincita della destra, le accuse a Benedetto XV, lo scavalcamento dell'opinione pubblica, la divisione delle sinistre... Oggi come allora, abbiavo avuto i nostri Corradini, i nostri D'Annunzio, i nostri Mussolini, riconoscibilissimi anche se verniciati di fresco. Oggi come allora, un certo spontaneo e autentico sentimento popolare, un genuino dibattito di coscienze, è stato strumentalizzato e distorto. E il *Corriere della Sera* è stato pronto ancora una volta a guidare la danza, anche se con ben altra finezza di quella dei tempi di Albertini.

Anzi, quanto si è letto sulla grande maggioranza della stampa italiana in queste settimane, ha dell'incredibile. Da una parte, un antiarabismo da prima crociata, quale non è mai apparso neppure sui fogli che parteggiavano per l'OAS ai tempi della guerra d'Algeria, con tutto il vecchio armamentario dell'intolleranza razziale, della superiorità culturale e del fanatismo politico; dall'altra, il riapparire inatteso della prosa bellica e del lirismo guerresco. Un giorno si metterà forse insieme un'antologia, un florilegio di questa follia giornalistica di giugno: e vi troveremo rimasugli di crocianesimo malinteso, assonanze involontarie ma significative con l'esaltazione della vittoria del *Mein Kampf* hitleriano, elogi della guerra e della strage, commiserazione e disprezzo per il vinto, il debole, il povero. E inoltre: bozzetti di retrovia, ammirazione della sagacia strategica e dell'efficienza militare, grida di falso patriottismo, simulata commozione religiosa dinanzi ai luoghi santi del Cristianesimo, elogi della guerra-lampo, duri rimproveri contro i neutrali, i pacifisti e i mediatori, radenti analisi storiche e sociologiche sull'inferiorità militare e morale del mondo arabo, spostando cioè l'antisemitismo non già del suo significato filologico, ma solo di pochi chilometri verso est o verso ovest.

Naturalmente, questi paladini della sofferenza e dell'ingiustizia, erano assenti tutte le altre volte in cui avremmo dovuto ascoltare la loro voce sdegnata. Molti, anzi, discendono di peso, senza neppure grossi salti aziendali, dai giornali che difesero il manifesto della razza, o tacquero sulle deportazioni e i campi di sterminio, o pubblicarono prose esaltate sulla caduta di Madrid o sulla guerra d'Etiopia. Lo stile è lo stesso, e anche le intenzioni non sono certo mutate. Non c'era traccia, di questi nuovi crociati giunti sotto le mura di Gerusalemme a salvare i deboli, quando si sparava ai braccianti del sud o a Genova, quando si linciavano i negri a Little Rock, quando si combatteva nella casbah di Algeri, quando cadeva il napalm su Hanoi. Dove scrivevano, prima del giugno del 1967?

Per gli altri, per i malcapitati che si sono trovati, loro malgrado, al fianco di Soustelle, di Cao Ky e di Enrico Mattei pur senza condividerne il triste passato ideologico, il discorso è un altro. Non hanno capito, costoro, — né li ha messi in sospetto la qualità dei loro momentanei alleati —, che ogni guerra è « la » guerra. Fare distinzioni, misurare la qualità dei popoli su cui s'abbatte o la quantità delle vittime che provoca, è non solo sbagliato, ma colpevole, e significa già accettare le regole della guerra stessa, la spirale della distruzione e del genocidio. A questo argomento, viene normalmente opposta, come ultima arma, la « realpolitik »: strumento sempre ingannevole, e stavolta più che mai inefficace. Raniero La Valle ha dimostrato, in un suo lucidissimo articolo, che anche dopo gli errori e le provocazioni di Nasser, anche dopo il fermo proposito di tutti di riconoscere il diritto all'esistenza dello stato d'Israele e di difenderlo dalle aggressioni, la pace era possibile, e la guerra era ancora una volta il più inutile e stolto degli strumenti. Negli anni della guerra fredda, quanti gesti di provocazione ben più gravi del blocco del golfo di Akaba (Berlino e l'Ungheria, Formosa e la Corea, Cuba e il Viet-Nam) non sono stati superati dalla pazienza diplomatica, dalla volontà di pace dell'opinione pubblica, dalla moderazione dei governanti? Chi tollera una guerra, anche minuscola, tollera tutte le guerre, anzi le invoca e le provoca.

Ecco dove finisce un certo liberalismo, aperto o mascherato, ma che sostanzialmente disprezza i popoli poveri, venera l'efficienza e la tecnologia, diffida del Terzo Mondo. Non hanno capito, quei nuovi difensori di Gerusalemme, che sarebbe stato molto più urgente correre già molto tempo fa in soccorso degli arabi, minacciati dall'arretratezza economica, dallo sfruttamento, dal giuoco politico delle grandi potenze, dalle monarchie petrolifere e feudali, dagli Ymam tagliatori di teste e di mani, dalle tentazioni della dittatura. Non hanno capito che gli ideali di quel sionismo che dicono di difendere erano, e sono, ben diversi, da quelli che hanno creduto di leggere viaggiando a tutta velocità sui carri armati di Moshe Dayan. Non hanno capito che il gravissimo delitto che è stato compiuto su Israele è stato proprio quello di considerare il suo popolo, nei secoli, « diverso » dagli altri: un popolo che non ha ragione oggi in assoluto solo per il fatto d'essere il popolo ebraico così come non aveva colpe ieri per la medesima ragione razziale. Un popolo che merita da loro almeno questo riconoscimento d'eguaglianza, di poter essere giudicato come uno stato libero, indipendente e sovrano, per quello che fa, per le sue scelte politiche e sociali, e non per un astratto gesto di fede.

C'è poi il discorso della religione, e anche qui le contraddizioni e le lacerazioni sono gravi e inspiegabili. I laici più accesi si sono trovati stavolta a difendere a freddo, e senza autentica convinzione morale, proprio gli aspetti più discutibili dell'organizzazione dello stato d'Israele, il suo sostanziale impianto teocratico. Che tale improvvisa conversione, in animi scettici e smagati, forse posticcia e tutta folkloristica (basta leggere le prose su Gerusalemme liberata, scritte da gente che non crede certamente in ciò che scrive), lo dimostra il fatto che dinanzi ad una presa di posizione autenticamente religiosa, e coerente con l'ecumenismo, hanno aperto la caccia al cattolico, accusandolo di franare nel marxismo e nel nasserismo. Il fronte laico s'è diviso, ma quell'accusa improvvisa ha trovato impreparati anche molti cattolici, così come la minaccia di distruzione di Israele lanciata da Nasser aveva trovato impreparati molti comunisti, divisi fra la politica filosovietica e i propri sentimenti personali. Nel bottino di vittoria dei laici (anch'essi profondamente divisi, però) restavano due prede non troppo invidiabili: la divisione della sinistra italiana e l'arresto dell'evoluzione dei cattolici verso posizioni di neutralità internazionale e di pacifismo acuminico. E' sembrato persino che la bandiera dell'atlantismo fosse sul punto di cambiare di mano. Usciva vincitore temporaneo (ecco di nuovo il maggio del '15), il liberalismo di destra; la prova generale compiuta dagli interventisti era riuscita, ma il fumo della polvere aveva intossicato troppe intelligenze. Due obiettivi non secondari, quello di arruolare di nuovo l'opinione pubblica sotto i simboli dell'« occidente » (tirando fuori dalle soffitte il linguaggio e gli stati d'animo della guerra fredda), e quello di rinnovare la cambiale in bianco del Viet-Nam, erano raggiunti. E un colpo mortale era dato anche a quei pacifisti « a singhiozzo », pronti a marciare contro Johnson ma subito dopo inclini all'idea della guerra. Né ci consolava la fiducia e l'ottimismo di chi pensava che la cultura vince; primo, perché non eravamo poi così sicuri che una cultura fosse superiore all'altra, e secondo perché il pensiero correva subito alla conquista romana della Grecia, quando la cultura uscì irrimediabilmente sconfitta, evento che si ripeté quasi sempre anche nella storia successiva.

Gli italiani più attenti e responsabili non ignorano le vicende della comunità israeliana, ne hanno ammirato gli sforzi e lo slancio, ne hanno seguito con apprensione le difficoltà e le trasformazioni. Ma non hanno mai dimenticato che al di là di quei confini c'erano popoli ancor più sfortunati, che facevano da posta nelle partite coloniali e non venivano certo aiutati nel loro desiderio di riscatto. Nemmeno l'accanimento dimostrato in questi giorni dai fanatici può farci dimenticare tutto questo: e che una guerra sia scoppiata fra queste nazioni, invece di esaltarci, invece di ricordarci la Resistenza vittoriosa, ci fa sentire ancora di più la stupidità della guerra e di certi suoi difensori.

ALCUNE RAGIONI PER NON FIRMARE GLI APPELLI

di GIORGIO MANGANELLI

Quando le da sempre rugginose ruote della storia, vale a dire della Geschichte, si mettono a cigolare e fremere, e si apparecchia l'avvento di un qualche glorioso jaggernaut; e le magnifiche sorti e progressive cominciano magnificamente a progredire; quando, da qualche parte, esplode un subitaneo geyser di ottimismo, cui si accompagna un brusco incremento di fragorosi decessi; allora, se figgerete gli occhi miopi nei cieli obnubilati, vedrete trascorrere foschi angeli di tempesta, librati su inchiostrosi remeggi di penne, donde fuoriescono riccioluti ciuffi di firme. Sono, codesti volatili procellosi, appelli, proteste, manifesti.

Il nostro tempo, decorosamente calamitoso, è fecondo nido di siffatti volatili: e poiché frequentano le nostre gronde, e parte ci insidiano parte ci minacciano coi loro stridi educativi, varrà forse la pena di indagarne costumanze e destino.

Considerato come genere letterario, l'appello copre una angusta area di quello che fu il gran regno dell'oratoria. Cicerone lo collocherebbe tra i discorsi « ad animos permovendos », che vogliono dimestichezza con gli ascoltanti, devozione alle loro passioni, ai loro pregiudizi, ai capricci ed agli imperativi locali; ove occorra, voglion lacrumas, sconvolte chiome, supplosio pedis, lacerate tuniche a disvelar ferite; anche sventolio di orfani. Non proponendosi di *docere*, vale a dire fornire informazioni, ma solo *movere*, non ha doveri di veridicità, ma anzi di opportuna manipolazione. Mutolo persuasore, il testo dell'appello deve far supporre gesti impetuosi, tragici pallori, voce rotta o nobilmente asseverativa. Osserveremo che, nella geografia della decaduta oratoria, la repubblica degli appelli è contermine ad altra regione, un poco più monotona e sommaria, ma singolarmente consanguinea: intendo riferirmi al granducato degli epitaffi.

Confesso di aver in tal qual dispitto gli appelli; proprio come i mendicanti, specie i mendicanti con cane. Coltivo un atteggiamento ragionevolmente liberale verso gli accattoni di sobria oratoria, meglio se affatto impediti nella parola; non disamo le petulche zingaresse, tanfose e blasfeme; ma detesto i tremuli e queruli, che mi sgambettano con l'acquasantiera del supplice palmo, assistiti da cani sicari, prezzolati amici dell'uomo, dal capino inclinato e dagli occhi acquosi. Ben conosco i loro divisamenti: inchiodarmi alla mia *anima*, scatenare nel mio *cuore struggimenti* e *palpiti*. « Oh tu ricco, tu sano, tu bella donna, tu assai e begli figliuoli, assai famiglia... ». « Non una lira, figlio mio; fratello di sangue, non un baiocco; sventurato! non un tozzo di pan secco; non impunemente si scatenano nel cuore dell'uomo i demoni della bontà ». Di quei cagnolini ordino un tappeto; e vivi hanno da essere.

Raramente accade che la mia firma sia giudicata idonea ad accrescere il valore suasorio di uno di codesti sermoni o messaggi. Tuttavia accade talora che qualcuno, ansioso di annerire i più remoti margini del suo candido foglio, per ozioso, languido zelo, per missionario fervore, ben sapendo che c'è sempre posto per chi vuole dar opera ad una buona causa, mi solleciti a dipanare la mia matassina di compartecipe inchiostro. Ma ecco: non appena il seduttore mi rivolge la parola, io mi sento immerso in un incubo benevolo, uno di quei sogni elastici e vischiosi da cui non si esce né per urlo né per strattone: percorro un miele, una cotognata di idee generali, di volti amichevoli, di tableaux vivants angosciosi e minatori. Difficile schermirsi: giacché appena si abbozza un peritoso diniego, subito avvertiamo non solo negli occhi degli altri, ma nel nostro stesso cuore, e intendo appunto cuore, un cauto disagio, un perplesso stupore, cui si potrebbero prestare all'incirca queste parole: « Sapevo che eri un bastardo, un vigliacco e altro ancora; tuttavia supponevo che una elementare decenza ti avrebbe impedito di dichiararti favorevole allo sterminio degli infanti, alla deportazione dei vegliardi, alla guerra atomica preventiva e alla distruzione dell'umanità ». Ingrata situazione. Arduo rompere il tristo sillogismo: « ti presento un appello contro l'arsione dei civili, tu ti rifiuti di firmarlo; trai tu stesso l'inevitabile conclusione ». Ecco, appunto questo sottaciuto sillogismo è il cane sicario. Come quel cane, lui appunto è l'autentico, irreparabile bastardo.

Ovviamente, come molti altri assai più galantuomini di me, anch'io sono ostile al bruciamento indiscriminato dei bambini; quando i sergenti del rancio mettono la censura sulla stampa, io tentenno il capo; se leggo che si vogliono passare a fil di spada i docenti di matematica, metto su una mutria corrucciata e disapprovante, come nemmeno potete immaginare; se mi si annuncia una precipitosa strage di ecclesiastici, faccio « eh, eh ». Dunque, la mia coscienza è pulita, il mio cuore batte dalla parte giusta, non mi sottraggo alle mie responsabilità storiche. E tuttavia un oscuro riflesso condizionato mi spinge a contendere la tiepida carne dei miei affetti all'onesto avvoltoio di un appello, che pure fa più o meno quel che faccio io, con le manifestazioni di protesta sopra elencate.

Tutti conoscono la vecchia leggenda dei Prossimani del diluvio. Secondo questa bella tradizione, il diluvio non devastò l'intero pianeta, ma solo una parte, la più prospera, ampia e fittamente popolata. Quando prese a piovere e i fiumi si ingrossarono e la gente, prima inumidita, poi seccata, poi travolta si diede a inane fuga pei campi, le tribù viciniori presero a deplorare la situazione. In ciò agevolati dal clima ragionevolmente sereno, gli uomini migliori di quelle razze si raccolsero in luoghi aprichi; erano uomini colti, intellettuali, fondatori delle arti, smaliziati manipolatori di sintassi. Si misero in capo di redigere un documento: il che essi fecero presto e bene. In quel testo, costoro, rivolgendosi alle Nuvole — giacché rivolgere direttamente la parola all'iracondo Dio diluviante poteva prestarsi a interpretazioni che poi sarebbe stato difficile rettificare — *fecero notare* come fosse contrario ad ogni consuetudine piovere così a lungo, tanto e in un posto solo; *deplorarono* la devastazione dei campi e delle greggi; e inserirono un pezzo sui bambini annegati, che era cosa di grande e semplice bellezza. Proseguendo, ed anzi via via incanagliendosi le piogge, i valentuomini si riunirono di nuovo, e — mentre un comitato di femminette preste di dita e conocchia si davano a far golfini — elaborarono un secondo documento, che era senza alcun dubbio *accorato*. In questo *si denunciava* l'indifferenza delle piove alla pubblica opinione e *si reclamava a*) l'immediata cessazione del diluvio, *b*) la restaurazione del cielo sereno, « inalienabile diritto di tutti i cittadini », *c*) l'impegno a non piovere più, se non nelle forme e nei limiti consacrati dalla tradizione. Il diluvio continuò, le brave donne allungarono i golfini adattandoli a comodi sudari, qualche dabbene scrisse una lettera aperta sulla « inutile strage », che ancora si legge nelle scuole. Si narra anche che mentre l'incaricato banditore a gran voce leggeva alle Nuvole il messaggio, più su il Numinoso Caprone si rotolasse sui bronzei pianciti dell'empireo, percotendoli con la latitudine delle arcaiche chiappe, e trandone un clangore di aureolata letizia.

Didattica, anzi rudemente didascalica, la fola ha forse qualche attinenza con il genere letterario che andiamo esaminando. Tema sommamente idoneo è il diluvio altrui; ché allora, commosso ma non travolto, « recollecting in tranquillity » come suggerisce Wordsworth, l'estensore può diteggiare tutta la tastiera dei motivi oratori, sfoggiare la tavolozza dei colori retorici, e mobilitare i lupanari delle veneri dello stile. Il diluvio sia possibilmente *in progress*, per godere della angosciante, titillante dilazione, secondo l'antica divisa, « ritardato dolor cresce non poco ». E' bene contenga una perentoria richiesta di fare o disfare alcunché: richiesta tanto più imperativa in quanto affidata ai persuasivi argomenti della logica, del buon senso, dell'onestà, della comune umanità; qualità appunto di cui si sa affatto privo il destinatario dell'appello, come sarà detto in altra parte, possibilmente preliminare, dell'appello stesso. E' bensì vero che codesto destinatario generalmente si rifiuta di sospendere le stragi dei civili, restaurare le conculcate libertà, liberare i carcerati innocenti e disimpiccare gli avversari politici; ma è anche vero che ci fa una pessima figura.

L'appello di rado evita di cadere nel missionario; e v'è chi se ne turba. Certo, tutti sanno quanto siano rudi e per nulla pensosi di sé e degli altri gli edili e i villici; dubito, tuttavia, che se andremo ad avvertirli che la guerra atomica fa male, quelli si metteranno a scuotere le teste dialettali, chiosando: « Beh, se lo dicono quelli, qualcosa di vero ci deve essere ». Certo, non ci stancheremo mai di ripetere che non si debbono strappare le unghie ai dissenzienti, che è scorretto massacrare civili; tuttavia i concetti mi sembrano piuttosto bene espressi, che non assolutamente nuovi. E' fazioso notare che di rado gli appelli hanno un sapore inatteso, di rado esprimono propositi aspramente provocatori? Anche Cicerone notava come, per irretire gli animi ad un impetuoso ed effimero assenso, occorre tenersi all'ovvio, movimentare luoghi comuni.

Certo, a firmare o compilare codesti documenti « si ha ragione »; ma non v'è una qualità corruttrice, qualcosa di stranamente degradante nell'« aver ragione », quasi quanto nel vincere una guerra?

Tra i Prossimani dei diluviati non v'è concorde opinione su codesto problema delle proteste. Secondo alcuni, dopo tutto che altro si poteva fare? Altri affermano che meglio e più di una mozione degli affetti, possa servire un discorso, oscuro forse, rotto e allusivo, largamente inesatto, certamente coprolalico e blasfemo. Ma che cosa significhi « servire » in questo contesto, e quali siano i sagrati, e le lacune, e gli irreparabili errori, in cui esprimere il nostro radicale dissenso, questo resta controverso.

FAI PAGARE AGLI ARABI I NOSTRI DEBITI

di ELIO PAGLIARANI

(Io delle volte firmo. E delle volte non mi dispiace nemmeno: le poche che c'è un qualche costo o rischio e in alcune questioni specifiche. La cosa più trista è quando si fa bella figura sulla pelle degli altri, quando la firma, almeno la mia, non conta niente, il che succede molto spesso).

Dunque c'è anche il mio nome sul manifesto pro Israele. Erano le prime ore di fuoco e difettavo abbondantemente di informazioni. Ma ciò rimane secondario: il fatto è che noi europei abbiamo un pesante debito verso gli ebrei, e gli ebrei hanno il diritto di pretendere dall'Europa la più ampia solidarietà; possono esigere, secondo me, ben di più di ciò che hanno avuto dall'Europa in questi giorni. Ma non dagli arabi; e invece *in questi giorni si è vista gran parte d'Europa scatenarsi nel tentativo di far pagare agli arabi il prezzo delle colpe che gli europei, e non gli arabi, hanno verso gli ebrei.* Questo a voler stare sul « piano morale », come piace a molti (gioia della stampa italiana che può scatenarsi, avendo un grosso alibi, contro gli « straccioni », esaltando nel contempo le guerre-lampo; mentre da noi ci si esercita in operazioni lampo contro i capelloni — si infili la bandierina in fondo a viale Ripamonti, siamo arrivati lì —: trionfi della cultura, secondo sahib nostrani e farmacisti versati in patrie lettere, direbbe Germano Lombardi).

Chi vive in un'isola, deve farsi amico il mare, ha detto in questi giorni un ebreo responsabile. E ce n'è tanti. E poiché penso tuttora, magari soltanto da europeo, che noi europei non potremmo tollerare che gli ebrei venissero nuovamente cacciati da Israele; e quindi sono anche fra quelli che auspicano che Israele e gli Stati Arabi arrivino a un trattato di pace, che si superi cioè il regime armistiziale; detto e ribadito tutto ciò, non si può non aggiungere che Israele peggio di così non si poteva comportare: dalla Pearl Harbour contro Egitto e Giordania, all'attacco alla Siria dopo il cessate il fuoco dell'ONU; ai prigionieri arabi abbandonati nel deserto (contro tutte le convenzioni internazionali che stabiliscono il trattamento dovuto a chi viene disarmato, ai prigionieri di guerra); alle attuali dichiarazioni dei capi di Israele, secondo le quali, adesso che hanno vinto la loro guerra lampo, non vogliono più saperne di intermediari; a orrendi progetti di sistemazioni postbelliche che paiono più o meno ispirarsi alle teorie e pratiche sudafricane dell'apartheid. Tutto ciò sarà duro a riparare.

Certo, qui ci siamo, brevemente, occupati soltanto delle colpe di chi aveva mezzi e capacità di non sbagliare.

Che se poi non sono sbagli, dovuti all'umana psicosi di chi si sente assediato, come credo tuttavia; ma fossero volontà di potere e voluttà di essere pedina avanzata del gioco di chi è giudicato più forte, e orgoglio mostruoso di correre e far correre il rischio calcolato di una terza guerra mondiale, allora fratelli miei non vi conosco: e direi poco.

NELL'IMPOTENZA

di GÜNTER GRASS

Leggiamo napalm e ci raffiguriamo il napalm.
Poiché non riusciamo a raffigurarci il napalm,
leggiamo sul napalm, finché riusciamo
a raffigurarci meglio il napalm.
Allora protestiamo contro il napalm.

Dopo la prima colazione, muti fissiamo
nelle fotografie che cosa fa il napalm.
Ci indichiamo brandelli di carni arrostite
e diciamo: Ecco, è il napalm.
Questo lo fanno col napalm.

Presto ci sono offerti libri economici
e illustrati con foto migliori
da cui appare chiaro
che cosa fa il napalm.
Ci mordiamo le unghie e scriviamo proteste.

Ma ci sono, così leggiamo,
cose peggiori del napalm.
Subito protestiamo contro le cose peggiori.
Le nostre legittime proteste, che noi ogni
[istante siamo autorizzati
a redigere compiegare affrancare,
[compongono un libro.

L'impotenza, messa alla prova contro pareti
[di gomma.
L'impotenza suona i suoi dischi: canzoni
[impotenti.
Senza potere con le chitarre. —
Ma altrove, con fini trame, tranquillo,
il potere compie i suoi atti.

E ADESSO SIAMO TUTTI CRISTIANI

di ELVIO FACHINELLI

1. - Consideriamo la benda nera del generale: così *vistosa*; una sciabolata in diagonale sul viso; nel suo centro convessa, quasi appuntita. Perché Mosè non porta un occhio di vetro? Si è detto: benda da pirata, gusto teatrale. Sia pure. Ma mi vengono anche in mente Tomazo *naso di cuoio* e, in un film, il reggicollo di ferro di von Stroheim, in un altro, il monocolo di cristallo di un ufficiale zarista. Cioè, in ciascun caso, la ferita, la deficienza, non viene nascosta o mascherata, ma mostrata, dimostrata, trasformata in simbolo del suo contrario. Una virilità offesa che nega la propria offesa, non solo, ma si risarcisce sul piano di un potere pauroso e, insieme, sinistramente elegante.

2. - E' forse una chiave per intendere e l'uomo e la situazione. Ci ha tutti colpito l'immenso respiro di sollievo dell'occidente bianco e cristiano di fronte alle gesta d'Israele: difatti, quale maggior vittoria, per l'aggressore di ieri, del vedere la vittima trasformarsi *a sua immagine e somiglianza.*

Colui che sorge da quel bambino morto assume, per vendicarlo, la maschera di chi lo uccise, e la vendetta si esercita su chi, morendo, diventa quel bambino.

Che cosa hai mai fatto del tuo ebreo, si chiedeva a tratti la coscienza cristiana; oggi, nei visi, in questo generale tripudio che è stato come profondo e definitivo, la risposta suona leggera, felice: non ci sono più ebrei, siamo tutti diventati cristiani.

3. - Ciò che in duemila anni non siamo riusciti a fare, finalmente con Auschwitz siamo riusciti. Finalmente, finalmente, esclama il coro, gli ebrei hanno capito la lezione. Giacché sei stato bastonato, prendi il tuo bastone e bastona — un altro; giacché sei stato calpestato, sali sul tuo cavallo e calpesta — un altro.

(A che cosa serve ancora ripetere che, per Isaac Babel, un ebreo a cavallo cessa di essere ebreo e diventa cosacco. A che cosa serve la nausea di quella mia amica psicologa, di fronte al collega che si congratula con lei per le sue Vittorie Sugli Arabi.)

4. - Sono casi individuali. Nello straordinario discarico di colpa che in un lampo si è effettuato in occidente, qualche ebreo, è naturale, può di nuovo cominciare a trovarsi in colpa. Ma la gioia degli uni e degli altri è troppo fonda: fratelli ebrei, sembra dire, è finito il ghetto; meglio ancora, siete assimilati in ogni fibra. Certo, noi *goy* non rinunceremo alla nostra diffidenza, coltiveremo rifiuto e attrazione: ma non sbagliatevi, non fraintendete, non allontanatevi. Sono artifici,

finte, mosse a caso o calcolate nel nostro comune gioco delle combinazioni e delle scelte.

5. - Ha scritto infatti il grande giornalista: ... « unica difesa restano i richiami alla cultura, la quale non viene definita occidentale a capriccio. Lo è con Marx, Einstein, Freud, Croce; lo è con Dostoievski e con Tolstoi, con Manzoni e Leopardi, con Proust e Joyce ». Ma difesa contro chi? Suvvia, fratelli, non facciamo gli ingenui: contro lo sporco, il sozzo, contro il sudicio l'orientale l'osceno l'inefficiente il losco che si affaccia alle nostre barriere di cristallo; contro insomma tutto ciò che si racchiude nella vecchia e famosa parola *schmutzig*, contro il nuovo e informe *jüdisch* che nasce sotto i nostri occhi.

I NOSTRI ROMANZI

di ANGELO GUGLIELMI

Germano Lombardi, « La linea che si può vedere », Feltrinelli, 1967, pp. 110, L. 1.400.

Antonio Porta, « Partita », Feltrinelli, 1967, pp. 160, L. 1.500.

Edoardo Sanguineti, « Il giuoco dell'oca », Feltrinelli, 1967, pp. 238, L. 1.800.

Intanto un dato di fatto: i poeti si sono convertiti al romanzo. I romanzi dei poeti sono più numerosi o comunque più in evidenza dei romanzi dei romanzieri. Perché? Naturalmente il romanzo è un genere più commestibile che non la poesia e occupa un posto decisamente privilegiato nelle abitudini di consumo dell'acquirente medio. E' indubbio quindi che del prodotto vi è una forte domanda da parte dell'industria culturale. Tuttavia non è la sollecitazione del mercato (o almeno non è solo essa) a dare ragione dell'interesse dei poeti per il romanzo. Il vero motivo è altrove. A dirla semplicemente il romanzo come proposta di avventura è morto (nato con l'esplosione della civiltà individualista e ipocrita del primo capitalismo è trapassato con essa) e al suo posto è subentrato il romanzo in quanto invenzione di forme. A questo punto la chiamata in causa dei poeti, nei quali la sensibilità formale è particolarmente acuta, la loro cooptazione al fare romanzo diventa automatica e ineluttabile. Naturalmente la conversione del romanzo dall'economia dell'avventura a quella della forma ha messo nel contempo in moto un processo di descalation (cioè di corsa a ritroso) della gradevolezza e della commestibilità.

Certo ci sono anche i romanzi dei romanzieri che (è il caso dell'ultimo Lombardi) presentano un grado di fascino e di presa immediata sul lettore decisamente notevole. (Ovviamente stiamo parlando dei nostri romanzieri e dei nostri poeti, giacché il discorso con i poeti e i romanzieri non nostri è da farsi — ed è stato da noi tante volte fatto — su tutt'altre basi e in contesto di partenza affatto differente). Dunque ci sono anche i romanzi dei romanzieri e sono divertenti. Lombardi, con la sua *Linea che si può vedere*, ne è un esempio. Tuttavia tutto costa. Qual è il prezzo della gradevolezza? Una possibile risposta è nella constatazione che i romanzi dei romanzieri denunciano incertezze e annebbiamenti dal punto di vista della costruzione e della organizzazione strutturale. Esaminiamo il romanzo di Lombardi. *La linea che si può vedere* racconta le vicende difficili e contrastate del-l'esecuzione di un prete cattolico, sospettato di spionaggio a favore dei tedeschi, da parte del partigiano Giovanni. A dirla così niente apparirebbe più sdato e più sfruttato della materia scelta da Lombardi. Naturalmente il primo a rendersene conto è lo stesso autore il quale allora compie su questa materia una serie di operazioni e di interventi il cui scopo è quello di liberarla dalla sua suggestione inerte e cioè di organizzarla in una struttura (in una evidenza) diversa da quella di partenza. Più precisamente il nucleo centrale della storia — l'esecuzione del prete e i problemi che essa comporta di ordine pratico (chi deve ucciderlo?), di ordine morale (e se non è vero che ha tradito?), di ordine politico (come reagiranno i membri cattolici del Comitato di Liberazione? non può venirne compromessa la tanto necessaria unità di azione?) — dunque il nucleo centrale viene costretto ad abbandonare il primo piano, anzi viene frantumato e i vari pezzi disseminati in una specie di meraviglioso " spumone " rappresentato da una strana e misteriosa pesca che si svolge appena al largo ma non tanto da non poter essere seguita da riva; in una fantomatica alba in cui la linea del giorno progressivamente si allarga, cresce e acquista profondità; in condizioni impervie tra il tentativo di evitare le zone minate dovunque presenti e sempre invisibili e la difficoltà di manovrare imbarcazioni precarie e reti improvvisate; e, infine, in una corrispondenza di comunicazioni e di intese visive, di scambi ottici tra la riva e il largo, in cui ognuno dei due è lo schermo dell'altro come in gigantesco cinema a sei dimensioni in cui la frequenza dell'offerta dell'immagine è uguale a n. all'infinito. Nelle pulsazioni di questo voyeurismo per così dire cosmico (in quanto processo in cui ogni cosa e tutto nel contempo guarda ed è guardato) vive e cresce la storia dell'esecuzione del prete, smarrita e ignota come è tutto ciò che accade nel mondo, fuori fuoco e confusa come è tutto ciò che per essere quello che è non ha bisogno del nostro riconoscimento e plauso. Tuttavia a un certo punto (e si tratta di un pericolo al quale quasi mai riescono a sottrarsi i romanzi dei romanzieri forse proprio perché in essi il problema del narrare si configura sempre come un problema di sviluppo temporale, di storia da chiudere) dunque a un certo punto la storia dell'esecuzione del prete, le traversie connesse con l'esecuzione del prete diventano precise, limpide, cominciano a vivere del loro sangue, a pulsare col loro cuore, rientrano nell'alveo della loro struttura di partenza, cioè recedono nei limiti di un povero fatto, uno dei tanti fatti della guerra partigiana, in cui un uomo uccide e l'altro è ucciso. Uno di quei fatti certamente intensamente significativi ma in un quadro affatto particolare e limitato e cioè in quanto proposta di comprensione pietosa e richiamo alla meditazione morale o alla riflessione storico-politica. La letteratura non c'entra più. E questo accade proprio nel momento (circa a due terzi del romanzo) in cui cessa di agire la presenza distraente della pesca, si abbassa l'alta marea dell'emozione formale e sul fondo arido rimangono i poveri pezzi dell'aneddoto iniziale (invero, abbiamo visto, non molto interessante) che Lombardi non può fare altro, con un'operazione esattamente rovesciata a quella di partenza, che cercare frettolosamente di ricongiungere e ricucire. E ricomposto il corpo, si precipita a seppellirlo. *La linea che si può vedere* infatti è già morta un po' oltre la metà della sua durata per collasso conseguente a un totale esaurimento formale.

Dunque questo è il tipo di disfacimento cui vanno in genere incontro i romanzi dei romanzieri; e questo è anche il tipo di pericolo cui sempre riescono a sottrarsi i romanzi dei poeti. Per i quali il discorso è da fare in tutt'altro modo. I poeti che scrivono romanzi beneficiano di una situazione iniziale decisamente più vantaggiosa, dispongono in partenza di carte migliori, alle volte addirittura partono serviti, solo che non sanno sfruttare il punto. Vediamo di verificare *in corpore reati* quanto stiamo dicendo.

L'errore di Porta nella sua *Partita*, è appunto di aver voluto lui poeta scrivere un romanzo da romanziere. Porta non intende sfuggire al richiamo della « fabulatio », è fermamente deciso a dire delle cose, non ci sta a scrivere un romanzo che comunque non parli e urli. Alla lucida ottusità di Balestrini, che avendo un full servito lo giuoca e vince, Porta oppone una ottusa intelligenza che lo induce, avendo lo stesso full, a chiedere due carte e tentare il poker. Per sovrappiù Porta è troppo furbo per non sapere che la carta che aspetta per chiudere non è più nel mazzo. Naturalmente gli rimane un inutile tris che perde ogni valore rispetto alla povera scala chiusa dall'avversario. Evidentemente Porta soffre di difetto di coordinamento: non sa collegare lo stimolo alla reazione. In altre parole nella *Partita* che sta giuocando sa (ma non ne ricava le debite conseguenze) che ciò che importa è chiudere non fare punti, che l'incidenza qualitativa passa attraverso la resa formale. Che il solo romanzo che egli può e sa scrivere è il romanzo in quanto invenzione di forme.

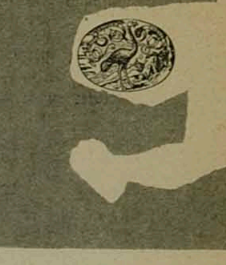
Porta sa tutto questo, tuttavia ciò non lo aiuta. Perché? In cerca di una possibile risposta interroghiamo la sua poesia. Di essa si può dire che è una dimessa celebrazione di oggetti. Il suo tempo è quello dell'emozione che si consuma. Il suo movimento corre da un più a un meno. Il suo ritmo è quello dell'elenco. Il suo messaggio un catalogo. Il suo fascino è quello della povertà. Una povertà in cui Porta brucia tutti i suoi sogni di Eros, le tentazioni del peccato, la sua volontà di potenza. Il mondo è conquistato col rinunciare alla sua abilità. Se non fosse un autentico poeta Porta sarebbe l'uomo più insopportabile del mondo; non nel senso che a un poeta tutto si perdona ma in quello che tutto il carico della sua educazione borghese, con il relativo peso di falsi problemi e rimorsi, mentre entra nel processo costitutivo della sua poesia tuttavia vi agisce da combustibile in modo di miracolosamente accendere e tenere desta una straordinaria tensione epica nella quale si giustifica la perentorietà della citazione, l'incisività del segno e, insomma, quella compostezza furiosa (che è poi il rigore proprio della tragedia) che caratterizza il complesso di invenzioni formali cui quella poesia si raccomanda. E come si è visto si tratta d'invenzioni formali che si costruiscono per sottrazione, che si sviluppano attraverso un processo di impoverimento.

Con queste stesse armi Porta si appresta a scrivere il romanzo. Intanto si chiede che cos'è il romanzo. E si risponde, secondo un ragionamento indubbiamente ineccepibile, che qualunque cosa esso sia comunque pone un problema di durata, di costruzione orizzontale che la poesia ignora. Alle prese con il problema di una costruzione a carattere per così dire estensivo Porta non trova di meglio che far violenza al suo congenito modo di formare (di cui nelle poesie abbiamo tanto apprezzato la compattezza), cioè di sgranarlo, di allargarne le maglie, di allentare la trama in modo da poter provvedere alla copertura dello spazio tanto più ampio che ora ha di fronte. Così dove nei versi l'emozione si costituisce come forma in quanto si consuma e rinuncia al ricatto della commozione qui nel romanzo sopravanza a se stessa, cioè quasi mai si spende tutta e più spesso lascia un resto che crea quel velo di umidore nel quale l'invenzione formale corre il rischio di dissolversi e annegare. La componente di nome Eros che nei versi aveva funzionato come reagente puramente intellettuale facilitando la precipitazione dei dati dell'esperienza con ciò ad essi acquistando perentorietà e lucentezza, qui nel romanzo agisce per così dire in presa diretta, cioè viene utilizzata per la sua carica naturalistica, che è senz'altro una carica rivoluzionaria; ma fa rivoluzione neo-liberty. L'intensa avventura oggettuale che abbiamo conosciuto nei versi qui si trasforma in una chiassosa scorribanda di un gruppo di giovani invero insopportabili, agenti nella cornice fatiscente di una villa veneta, i cui connotati più emergenti sono: il senso di colpa per sé e per il mondo alienato in cui viviamo e la presunzione moralistica. La loro rivoluzione poggia sulla trovata che attraverso la colpa (che si configura essenzialmente come rapporto erotico) si possa pervenire ad un senso più drammatico della conoscenza e in questa più lucida prospettiva si possa di fatto, pur se al di là di ogni intento programmatico e, ovviamente, per translato, prefigurare modi e forme di un mondo ipotetico, post-rivoluzionario, di là da venire. No, a nostro modo di vedere Porta ha costruito questo suo primo romanzo tenendo d'occhio una prospettiva troppo larga cioè tale che soltanto in parte ha potuto trasformare in prospettiva romanzesca ossia risolvere in discorso formale, mentre l'altra parte gli è sfuggita di mano, ha continuato a vivere per proprio conto finendo fatalmente per agire, all'interno del corpo narrativo, come elemento di confusione e di disturbo.

Il giuoco dell'oca vuole essere, almeno nelle intenzioni dell'autore, il romanzo di un marxista. Sanguineti da sempre insiste nel dire che il fatto di essere marxista condiziona e non in maniera generica, non solo il suo atteggiamento d'intellettuale preso nel suo insieme, ma anche il tipo di ricerche e di esperimenti tecnico-espressivi che elabora quando fa poesia o, è il nostro caso, romanzo. Diciamo subito che leggendo *Il giuoco dell'oca* ci pare di essere riusciti a chiarirci un po' di più le idee su ciò che Sanguineti intende quando afferma di essere interessato alla « mitologia in quanto organizzazione del discorso narrativo » e sulla conseguente famosa equazione che da tanti anni ci propone e che, nella formulazione in cui l'articola, ha sempre per noi conservato, e forse tuttora conserva, un margine di oscurità e cioè: ideologia = linguaggio. Volendo dar conto in termini molto terra terra dell'impostazione teorica sanguinetiana potremmo dire così: la mitologia suggerisce un tipo di organizzazione formale il cui valore è anche la totalità del valore della mitologia, giacché questa non può contare sull'autonomia dei suoi significati letterali, che sono oscuri, adatti a tutti gli usi, illeggibili (nella misura in cui leggere è leggere in una sola direzione). Che valgono appunto in quanto forma, in quanto possibilità di discorso per l'uomo. Cioè che sono appunto linguaggio. Allorché si procede a elaborare secondo lo stesso tipo di organizzazione formale materiali storici, contenuti significativi, cioè tali da impegnare la precisa responsabilità dell'uomo, in quel punto si costruisce un discorso che è insieme ideologia e linguaggio o meglio che è ideologia nella forma del linguaggio. E questo lo abbiamo capito proprio leggendo i 111 capitoletti del *Giuoco dell'oca*, ciascuno dei quali è costruito con il linguaggio arrendevole della favola, e si organizza secondo una struttura di sempre, che coincide con la stessa facoltà di parola, con la forma della mente in quanto capacità organizzativa. Di qui il linguaggio basso, anzi bassissimo, del *Giuoco dell'oca*, terribilmente elementare, addirittura semplicistico eppure tutt'altro che realistico (per esempio vi siete accorti che nel romanzo non si trova parolaccia o parola sconcia, cui invece si fa sempre ricorso quando si vuole fare linguaggio basso?). Ma, ecco. Questo linguaggio, facendo riferimento al quale Sanguineti può parlare di funzione mitopoietica della poesia o anche di mitologia come organizzazione del discorso narrativo, manca l'aggancio con i contenuti della storia.

Quando Sanguineti nella sua predicazione della funzione mitopoietica della poesia, per fugare le ambiguità implicite in questa affermazione, si preoccupa di aggiungere che egli sta parlando di una funzione mitopoietica che non sia metastorica, egli pronuncia una pretesa e soltanto una pretesa. E ne dà ora prova definitiva proprio con il suo ultimo romanzo. Dal quale traspare evidente l'impossibilità di fare rientrare il mito nella storia evitando formalizzazioni metastoriche. O comunque che quando si riesce a evitare questo pericolo è perché si è anche eluso il problema dell'incontro mito-storia, limitandosi ad accostare i due elementi più che a risolverli l'uno nell'altro. Ciò che avviene nel *Giuoco dell'oca* dove la prova del mancato incontro è proprio in quella frattura che corre per tutto il corpo del romanzo e fa sì che non vi è pagina nella quale non sia avvertibile la scissione tra il piano del linguaggio e il piano dei contenuti, ciascuno ruotante in orbite diverse e autonome. Trovandosi di fronte a questi due elementi o piani, non integrabili in un'unica struttura, Sanguineti tenta una sutura apparente. Ma non riesce a fare molto di più che a creare un'illusione di unità. In effetti i due piani sono semplicemente incollati. E facile è separarli e distinguere le due presenze: da una parte il linguaggio che, sviluppandosi in un orizzonte di autonomia, si arricchisce di una bellezza superflua, andando incontro ed esponendosi ai più raffinati processi di invenzione retorica (operazione questa che risulta tanto più affascinante in quanto è condotta a livello di un linguaggio basso e nel contesto di una reale povertà lessico-sintattica); dall'altra parte i contenuti che, avendo mancato l'incontro con il linguaggio, galleggiano con tutta la loro zavorra d'origine (quella che hanno nel contesto della praxis da cui sono stati prelevati) e mettono Sanguineti in difficoltà, cosicché egli non riesce a far altro che spingerli e farli rifluire in una struttura che sia il più possibile intonata con il linguaggio, così sofisticamente dimesso, approntato: e a questo punto gli vengono incontro le arti figurative le quali molto provvidenzialmente gli mettono a disposizione alcune invenzioni affatto recenti da esse elaborate (per esempio i telefoni bianchi di Oldenburg o le finestre aperte di Tano Festa) pensando alle quali possiamo dire che svaporano in una tensione di tipo estetizzante la cupa volontà di fare dell'arte con la pura e semplice esibizione dell'oggetto reale. (Naturalmente quando diciamo che il piano del linguaggio ruota in una orbita diversa da quella dei contenuti vogliamo dire che questo linguaggio non viene utilizzato in quella che è la sua invenzione di base o la sua struttura ma soltanto per la sua effettualità. Come potrebbe essere per uno smoking non utilizzato per affrontare un certo tipo di incontri e occasioni, ciò che definisce la sua struttura, ma soltanto e puramente per coprirsi. Conseguentemente quando diciamo che i contenuti vivono per proprio conto vogliamo dire che essi non si risolvono nel linguaggio anzi non si risolvono in alcunché e restano se stessi limitandosi a mascherarsi in una struttura presa in prestito alle arti figurative).

Ma non è così che si può risolvere il problema: per questa strada Sanguineti riesce tutt'al più a creare una finzione di unità, a rendere affini e genericamente simili le due entità o piani (e cioè il piano del linguaggio e il piano dei contenuti) che in fondo rimangono distinti. E mandano in frantumi la sua ipotesi, il suo sogno di una antropologia come storia. Consapevole che la vera realizzazione dell'identità avrebbe comportato pericoli di formalizzazioni metastoriche da lui giustamente aborrite e detestate, Sanguineti ha scritto un libro in cui si vede costretto ad affrontare separatamente i due termini della identità e finisce per offrirci una soluzione in cui invece che darci la possibilità di verificare la sua ipotesi di partenza tante volte proclamata, e cioè che l'arte realizza l'ideologia (la storia) nella forma del linguaggio, ci dimostra proprio il contrario e cioè che nel *Giuoco dell'oca* l'ideologia (la storia) non trova uno sbocco al di là di una proposta ancora contenutistica o meglio neocontenutistica (giacché rispetto al contenutismo del romanzo neorealista il contenutismo sanguinetiano beneficia e lo si è visto di ben altre e più astute correzioni e mascherature) mentre la splendida invenzione linguistica vive in un orizzonte suo proprio e su se stessa si consuma.



EINAUDI

segnala ai lettori di

QUINDICI

EDWARD DAHLBERG
VITA DA CANI

Ritorna Dahlberg. « Un libro genuino fino in fondo... Un libro perfettamente lucido... l'immediatezza, il rigore della rappresentazione non ha confronti » (D. H. Lawrence).

PSICOANALISI
E METODO SCIENTIFICO
a cura di
SIDNEY HOOK

Un gruppo di specialisti americani documenta e analizza, attraverso una discussione avvincente, i rapporti tra psicoanalisi, filosofia e scienze umane.

ISIDORE DUCASSE
CONTE DI LAUTRÉAMONT
OPERE COMPLETE

Per la prima volta nello stesso volume, con testo a fronte, *I canti di Maldoror*, *Poesie I e II* e le *Lettere*. Con documenti e testimonianze sull'autore. Traduzione e prefazione di Ivos Margoni.

EZIO RAIMONDI
TECNICHE
DELLA CRITICA LETTERARIA

Come le nuove tecniche influenzano il lavoro della filologia e della critica letteraria e « determinano » le strutture narrative. Un volume della serie critica della « Ricerca letteraria ».

CARLO VALLINI
UN GIORNO E ALTRE POESIE

L'amico prediletto di Gozzano si rivela poeta raffinato e sconcertante alla rilettura di Edoardo Sanguineti.

EINAUDI

STORIE D'AMORE

di GIORGIO CELLI

Renato Ghiotto, « Scacco alla Regina », Rizzoli, 1967, pp. 382, L. 2.200.

Ercole Patti, « Un bellissimo novembre », Bompiani, 1967, pp. 152, L. 1.000.

Antonio Barolini, « Le notti della paura », Feltrinelli, 1967, pp. 330, L. 2.000.

Renzo Rosso, « Sopra il museo della scienza », Feltrinelli, 1967, pp. 180, L. 1.600.

Sandro De Feo, « I cattivi pensieri », Garzanti, 1967, pp. 380, L. 2.800.

Pare ormai accertato che esiste un « romanzo italiano d'avanguardia », come genere specifico, e i suoi autori, avendo eluso l'invito di molti giornali ad accettare la morte per fame o il dissanguamento ad opera di svariati parassiti epizoi — Anopluri e Sifunculati — ematofagi (cose che, pare, qualificassero in passato l'appartenenza alle avanguardie storiche), vivono, non così felicemente come da un po' di tempo si vorrebbe far credere, all'ombra del neocapitalismo. I loro libri, infatti, continuano a circolare in modeste proporzioni e l'aspirazione sfrenata al successo, che lo scrittore di avanguardia, secondo certe fonti molto informate, possiede in misura vergognosa, è probabilmente annullata da quel tipico masochismo che affligge talora le minoranze etniche e culturali e che impedisce loro di scrivere *Un bellissimo novembre* e di pubblicarlo a puntate su qualche giornale femminile. Tuttavia gli scrittori tradizionali, i solidi scrittori cui i giornali consentono, in primo luogo: una nutrizione regolare, o anche una ipernutrizione (diciamolo pure resa possibile dai molti premi letterari al cui conseguimento è più che giusto che aspirino); e in secondo luogo: una igiene personale molto accurata (nessuno rimprovererebbe certo a Emanuelli l'assenza di entomofaunule nei capelli, mentre, come poeta di avanguardia, tutti trovano Balestrini troppo pulito), questi scrittori, dico, qualcosa devono pure aver fiutato. Da un po' di tempo, infatti, accadono le cose più strane; la Maraini, un romanzo d'avanguardia addirittura lo scrive e basta; Barolini, nella sua ultima prova, *Le notti della paura*, ci regala un romanzo di impianto quanto mai tradizionale, neorealistico, però fa seguire alla « favola » vera e propria, una « nota esplicativa » e una « appendice » in qualità di ovvii schemi di « romanzo del romanzo »; Renzo Rosso, in *Sopra il museo della scienza* ci presenta tre racconti che, secondo lui, non sono proprio tali, ma costituiscono una specie di « quasi romanzo », di « romanzo incompleto e sospeso ». Insomma, gli scrittori tradizionali, in molti casi, sembra si vergognino di ammettere *tout court*, di avere scritto un romanzo e sentono la necessità di costruirsi o di fornire del fatto tortuose giustificazioni. Tutto ciò, secondo me, è riconducibile a un fenomeno letterario oggi assai diffuso e che prese origine, se non sbaglio, dalla « nevrosi da camera » (ovvero « il malato immaginario ») di Berto. *Il male oscuro* resta un tipico prodotto dell'operazione « tener - conto - che - esiste - una avanguardia ». In effetti tale operazione consiste nell'introdurre determinati elementi decorativi e disfunzionali, con evidenti intenzioni di mimetismo criptico e fanerico, in un meccanismo di ormai consolidata leggibilità e commerciabilità allo scopo di aumentare queste caratteristiche con la seduzione della « modernità » e di una ecumenica prospettiva culturale.

Dalla « nevrosi da camera » di Berto si passa, oggi, alla « nevrosi da salotto » di *Scacco alla regina*. Questo romanzo mi ha stupito profondamente per la sua capacità di volgarizzare e, conseguentemente, di banalizzare alcuni temi centrali della narrativa esistenziale. Il libro di Ghiotto è un manuale di psicopatologia per le dame, qualcosa di omologabile « all'angolo dello psicanalista » dei rotocalchi femminili più pensosi. Tuttavia, come ipotesi conseguente a un'analisi di mercato, il romanzo individua un'area di consumo già esplorata, sfrutta una disposizione già consolidata. Mi spiego meglio: *Scacco alla regina* avrebbe dovuto intitolarsi *La padrona* (« e chi non ha una padrona? » stampato sulla fascetta sarebbe riuscita una didascalia veramente allusiva e universale). Il romanzo di Ghiotto, infatti, richiama perentoriamente alla memoria *Il padrone* di Parise, con la differenza che mentre quest'ultimo, alla fine, era un romanzo rabbioso, Ghiotto ci manipola e ci propina una storia « giallo-rosa », una favola « cattivella » a lieto fine. *Scacco alla regina* è, senza dubbio, un'opera abile, nel senso che la progettazione di un oggetto alla moda può dirsi riuscita nella misura in cui l'oggetto crea degli equivoci sulla sua destinazione. Il romanzo di Ghiotto è, senza dubbio, un romanzo ambiguo « par excellence ». E' un romanzo in cui c'è di tutto, dal rapporto hegeliano schiavo-padrone, alla collaborazione, di sartriana memoria, tra vittima e carnefice, al narcisismo, al masochismo, veduti come schemi di relazione sociale, alla nevrosi trattata secondo i moduli favolistici dell'ultimo Fellini. Ma tutto questo è inserito in un flusso narrativo neutralizzante. Tali elementi non sono, cioè, elevati a sistemi di confutazione e di modificazione della realtà, ma usati come pretesti per decorative ipotesi culturali da svolgere nel contesto di una conversazione da Cocktail-party. Ghiotto vorrebbe, io penso, costruire uno « spazio ludico », ma non mette in gioco le costanti fondamentali di tale spazio, e cioè la crudeltà e la contradditorietà, in assenza delle quali il « ludus » si degrada a « ludulus ». I temi esistenziali e psicanalitici fungono, dunque, esclusivamente da stimoli-segnale, e conferiscono all'opera uno spessore che, anche a un esame superficiale, si rivela come apparente. *Scacco alla regina*, infatti, dà l'illusione della « profondità » conservando, in forza del fatto che tale profondità è continuamente mantenuta a livello tautologico, una costante « felicità » di narrazione. Tutto fluisce felicemente per la gioia del fruitore. Non ci sono, quindi, tensioni interne, attriti o frizioni di sorta.

Per chi vorrà rilassarsi in vacanza sotto cieli percorsi da estatiche progressioni di nuvole, consigliamo anche *Un bellissimo novembre* di Patti. Da un po' di tempo, e il fenomeno è cominciato con *Una specie di amore* di Bevilacqua, e seguita, oggi, con *I cattivi pensieri* di De Feo e con Patti, gli scrittori tradizionali si sono dedicati alle storie d'amore. Come se l'impotenza narrativa dei moduli impiegati si traducesse, a livello inconscio, in una fantasia di impotenza sessuale, cui consegua la necessità di mobilitare difese psicologiche adeguate. *Un bellissimo novembre* non è, come dice il ribaltello, il romanzo di uno scrittore non sfiorato dalla moda. In quanto relitto archeologico può vivere, soltanto, in funzione della moda. Si colloca, cioè, idealmente, tra l'arcolaio sottratto all'oblio di qualche agreste ricovero e la lampada a petrolio salita dai sotterranei ai fasti dell'antiquariato. L'operazione di Patti sembra, in prima approssimazione, opposta a quella di Ghiotto. La loro comune destinazione, però, ci porterebbe a ipotizzare la moda come il « topos neutro » ove si verifica la « coincidentia oppositorum ». Gli « opposti », nel caso di Ghiotto e di Patti, sono tali, però, soltanto in apparenza. Ghiotto, infatti, vuole creare in un suo universo fondamentalmente eleatico, l'illusione del movimento; Patti si rifà ai valori cosiddetti eterni, all'eterno dramma dell'amore e della morte; il lettore ideale dei due romanzi sarà, allora, il medesimo, ansioso di mostrarsi « aggiornato », ma parimenti legato all'ideologia del « nulla muta dopo tutto » su cui vuole essere costantemente rassicurato. L'adolescente turbato sessualmente e, alla fine, suicida per amore, è qualcosa di più di una figura romantica logora ed esausta; è, presa sul serio, come avviene nel romanzo, una vera e propria epifania della banalità e il modo con il quale tale storia è sviluppata ci ricorda una successione di stereotipi da fotoromanzo, ormai divulgati a tutti i livelli possibili.

Pensate che la figura di Cettine, la seduttrice, vuole essere con ogni probabilità una donna di carne e un simbolo della terra, della libera naturalità. Inoltre la vicenda si svolge in un felice lembo di arcadia siciliana, sullo sfondo della vendemmia, della caccia, della fresca acqua sul corpo a provocare modellamenti e relativi turbamenti; c'è perfino il rivale fortunato che arriva in automobile sportiva. Il tutto è permeato da un erotismo che vorrebbe forse essere « sano », che aspirerebbe a essere « spregiudicato », che anelerebbe a dilatarsi simbolicamente in una dimensione cosmologica, ma che non riesce neppure a conferire un « profumo d'Historia boccaccesca » all'insieme, riuscendo risibilmente ingenuo e talora perfino, inconsapevolmente grottesco. Volete fare un esperimento? Leggete *Un bellissimo novembre* come un fotoromanzo, un libro da ridere. Senza volerlo, questo romanzo è già una parodia.

LO STILE DEI LUOGHI COMUNI

di RENATO BARILLI

Francis Ponge, « Le savon », Gallimard, 1967, pp. 128, N.F. 12.

J. M. G. Le Clézio, « L'extase matérielle », Gallimard, 1967, pp. 222, N.F. 12.

Claude Simon, « Histoire », Editions de Minuit, 1967, pp. 402, N.F. 20.

Michel Butor, « Portrait de l'artiste en jeune singe », Gallimard, 1967, pp. 228, N.F. 12.

L'oggetto fa dapprima la sua comparsa in forma ridottissima, quasi alla chetichella. E' nulla più che un piccolo grumo di materia, circoscritto e limitato, appena un esiguo pezzo di sapone. Quasi un'apparizione puntiforme, che non consente se non un avvistamento minimo, incerto e sfuggente sullo schermo della percezione. Ma già così Francis Ponge non ha alcun dubbio, non esita a sottolineare come quella sorta di ciottolo duro e resistente riesca a inceppare tutta la macchina delle certezze umanistiche, tutto l'apparato dei più collaudati strumenti retorici e letterari. Si tratta del resto di un ciottolo estremamente ambiguo, tutt'altro che inanimato, ma anzi guizzante meglio che se fosse vivo, dotato fra l'altro dello strano potere di far coincidere le sue sconfitte con le più clamorose vittorie: consumato per intero nell'acqua, riesce anche a impregnarla diffusamente di sé, a imporle la propria intensa presenza.

Qualche anno prima che Ponge desse inizio alla sua lode del sapone (e ciò fu nel '42) anche Sartre aveva fatto suonare il campanello d'allarme degli apparati umanistici additando il profilarsi a distanza dell'aggressione oggettuale. Basterà ricordare la radice di ippocastano, la maniglia di porta e tutte le carte consunte e lacere che fanno vivere a Roquentin la canonica esperienza della nausea. Si potrebbe dire che fin dall'inizio i due autori si indirizzassero verso una spontanea divisione delle parti, naturalmente in accordo con le rispettive personalità. L'esuberante, volontaristico, cipiglioso Sartre avrebbe fatto vivere il dramma delle sconfitte umanistiche sul tono della tragedia, adottando una specie di stile « alto », conturnato. Il protagonista della *Nausea* ha infatti tutti i tratti tradizionali dell'eroe, anche se rovesciati di segno e portati a una compiacenza autodistruttiva; nello stesso tempo, le vecchie certezze umanistiche vengono affrontate direttamente dalla violenza sartriana, bombardate di anatemi e di sarcasmi. Ponge invece sceglie per sé la vena pastorale, la zampogna, il tono umile. Alla modestia del suo oggetto, accompagna dichiarazioni altrettanto umili, quasi scusandosi di quell'incredibile simpatia che lo porta ad affaticarsi attorno a una vile e dozzinale saponetta. La sconfitta delle istituzioni retoriche avviene in lui per via indiretta e parodistica, per il solo fatto che queste sono ormai rivolte a un uso indebito: le forme austere della dotta conferenza o del trattatello parenetico, la preziosità del poemetto in prosa, la complessità di laboriose « cornici », la monumentalità di epigrafi solenni; tutto prostituito e profanato al servizio di una banale e volgare saponetta: con l'ovvia conseguenza, che potevamo prevedere fin dall'inizio, dell'incepparsi e sconnettersi di tali ordigni retorici.

Ma, conviene ripeterlo, al di là del radicale contrasto nei modi e nei toni stilistici, c'è un accordo di fondo, tra Sartre e Ponge. Chi potesse ancora dubitarne potrebbe esserne ulteriormente convinto dal fatto che poco dopo, nel '44, Sartre sancisce pubblicamente tale accordo scrivendo un saggio sull'altro, pieno di comprensione e di appoggio, volto a disciogliere certi possibili equivoci e fraintendimenti, e insomma a spianare la via a una calda *entente cordiale*. Primo equivoco a cadere, quello di un Ponge freddamente « materialista », anzi naturalista, al pari di un entomologo o di un collezionista di minerali, intento a raccogliere referti descrittivi sul conto

ADELPHI

Milano via S. Pietro all'Orto 24 - tel. 705896 - 799256

LA NUBE PURPUREA
romanzo di M. P. Shiel

Versione e prefazione di R. Wilcock

pp. 368, lire 2200

Immaginate un « Robinson Crusoe » che abbia per scena, invece di un'isola sperduta, il mondo intero; in cui il protagonista, invece di sperimentare tutte le risorse del raziocinio, passi per tutti i deliri di una solitudine allucinante, affollata di cadaveri e di relitti; immaginate che le vicende del romanzo si svolgano dopo la fine del mondo, provocata da una catastrofe di demoniaca sottigliezza, che estingue l'umanità conservandola immobile come uno sterminato museo di cere...

degli oggetti esaminati. La superiore cultura filosofica di Sartre gli consente di « situare » opportunamente l'atteggiamento dell'altro: atteggiamento non da naturalista, bensì da fenomenologo, che effettua il proverbiale « ritorno alle cose stesse », ma senza annullare una presenza umana, limitandosi soltanto a « ridurla », a liberarla da strati superflui e ridondanti. Il punto di vista portato sul sapone e le altre cose, benché tanto analitico e aderente, resta pur sempre « umano », ma di una umanità, spiega ancora Sartre, che a sua volta si fa asciutta e netta, quasi essa stessa mineralizzata, solidificata. Un medesimo andirivieni regola poi anche il rapporto tra le parole e le cose, giacché quella lucida estroversione delle prime sulle seconde è poi anche uno dei modi più efficaci per rinnovare e riportare ad autenticità *l'écriture*.

Fin qui Sartre. Ponge, a sua volta, conferma, sia quando dichiara come in uno scrittore « cosista » come lui siano importanti i problemi di « scrittura », sia soprattutto quando getta la maschera della parodia e della musa umile e dimessa, quasi crepuscolare, asserendo che attraverso quella devozione integrale agli oggetti più volgari e banali ciò che fa la sua comparsa entro la vita quotidiana è addirittura il tragico, pur in una versione ridotta, poco appariscente, ma non per questo meno inquietante e sconvolgente. Le grazie da balletto dei preludi, delle « code », delle epigrafi tentano invano di nascondere, di coprire quell'apparire nudo dell'oggetto, nuovo astro che richiede ormai di porsi al centro di un diverso sistema gravitazionale.

Ponge ci ha messo una ventina d'anni a comporre le *pulcherrimae ambages* del suo trattatello sul sapone, così da farlo uscire soltanto nella primavera scorsa. In quello spazio di tempo si andava frattanto svolgendo un vasto ciclo, una parabola dall'ampio disegno, che vista ora col senno del poi appare del tutto logica e pressoché inevitabile. Quell'iniziale grumo di materia era destinato a ingrandirsi sempre più, ad allargarsi sull'orizzonte della percezione umana, fin quasi a travolgerla, a espugnarla affatto. Ora, per curioso sovrapporsi di date è accaduto che una delle manifestazioni più piene di tale avvenuta crescita della materia seguisse a ruota, raggiungesse, per così dire, sul traguardo la prima timida ed aurorale apparizione che essa aveva potuto conseguire sotto il patrocinio di Ponge. Con i saggi de *L'extase matérielle* il giovane Le Clézio conclude un breve, ma fin troppo carico e denso arco di presenza letteraria, che in effetti sembra tutto rivolto a celebrare l'opaco, brutale, inanimato « essere », la pienezza massiccia e soffocante della materia. Per fortuna, possiamo ancora valerci di un filo interpretativo fornito da Sartre, giacché è al filosofo dell'*Essere e il nulla* che il giovane Le Clézio si rivolge, andando per questo aspetto contro la moda e gli orientamenti del giorno, che come ben si sa vedono un forte declino delle azioni sartriane.

In termini nudamente didattici, si può dire che Le Clézio si propone di far toccare con mano ai lettori, attraverso i virtuosismi di una sapiente e duttile *écriture*, l'infinito spessore e turgore dell'« in-sé », di una sorta di dio materico per il quale vale più che mai il teorema di un'assoluta, radicale autosufficienza. Naturalmente, da buon sartriano, Le Clézio è attento a evitare la trappola del materialismo volgare, sa bene cioè che esiste inevitabilmente anche la prospettiva umana, il punto di vista della coscienza, ovvero il « per-sé ». Ma, sempre d'accordo con l'insegnamento ricevuto, è subito pronto ad azzerarlo, ad asserire cioè che l'azione umana è il nulla, il vuoto, come tale più che disposto a lasciarsi risucchiare dall'enorme attrazione della materia. Al limite, non resta all'uomo che uscire da sé, darsi a un'esperienza estatica, che tuttavia non potrà indirizzarsi verso nessun « alto », nessun cielo, ma conoscerà soltanto la via all'ingiù, verso lo smisurato corpo delle cose e della terra.

Niente di nuovo, quindi, da un punto di vista teorico, rispetto agli ormai lontani anni '40 che videro il successo dell'*Essere e il nulla*, anzi un faticoso, scolastico rimasticamento. Ma tutto cambia, se veniamo all'esemplificazione concreta e tangibile dei teoremi sartriani. Da questo punto di vista, abbiamo già detto quanto Sartre stesso sia stato inferiore ai suoi dati teorici: la presenza dell'« in-sé », egli è stato capace di concretarla soltanto in poche cose sparse, né più né meno del suo coetaneo e collega Ponge che andava a sorprendere, « uno alla volta » e in ordine successivo, un pezzo di sapone, una lumaca, una sigaretta. Troppo lontani entrambi dalle cose, troppo vicini alle tradizionali strutture umanistiche, pur nell'atto stesso di affrontarle e confutarle, sia per via di anatema, sia per via parodistica. Con Le Clézio, l'« in-sé » dilaga sulla pagina, trasportato in essa a piene mani, a perdita d'occhio. Il merito e il limite di questo autore sta nell'aver impostato una accanita operazione quantitativa, di inesausto elenco, repertorio, trasporto di cose, oggetti inutili, circostanze marginali, stati fisici minimi e sfuggenti. Abbiamo così il trionfo della paratassi, della successione additiva, dell'accumulazione forsennata di dati di esperienza, disposti tutti in fila, in lunghe, interminabili serie. E ovviamente alla vicinanza sempre più spinta, rispetto alla materia, fa riscontro una lontananza crescente dalla convivenza sociale. I protagonisti di Le Clézio sono perfettamente solitari, totalmente dimissionari da ogni possibilità di inserimento e di partecipazione alla vita pubblica, asceti moderni votati a cerimonie di un culto tutto *sui generis*, che molto spesso si affida a giganteschi *happenings*, a mastodontici accadimenti lasciati alla loro inerzia e gratuità.

I limiti, la monotonia dell'esperienza letteraria di Le Clézio, come dicevamo, sono anche i suoi titoli di validità: qualcuno infatti *doveva* spingersi tanto oltre, giocare con tanta devozione la carta dell'« in-sé », rendere un tributo così unilaterale allo spessore della materia. Ciò non toglie però che una tematica del genere non sia sfruttabile oltre un certo grado. E in effetti già a partire dal precedente *Déluge* diremmo che il giovane autore sia entrato in una parabola calante, abbia cominciato a dare segni di stanchezza e di esaurimento. L'efficace, in qualche modo necessaria, insostituibile nozione di un'« estasi ma-

teriale », nel cui concepimento sta uno dei titoli di merito del nostro autore, è ora usata purtroppo come sigla della sua prova più fiacca, dove oltretutto egli abbandona le ultime tracce di una finzione narrativa per una meno adatta e congeniale veste saggistica. Chi lo ama, chi ne riconosce l'autentica e insostituibile presenza, non può che consigliargli a questo punto un periodo di pausa e di ricarica, e la ricerca di una via inedita per riprendere lo stretto corpo a corpo con l'opacità e lo spessore materico.

Uno dei pochi punti relativamente nuovi e acuti dell'*Extase matérielle* à la dove si propone la nozione di un *infiniment moyen*: tra l'essere denso e pieno della materia e il nulla cui si riduce l'intervento umano, tra questi due concetti-limite per se stessi pressoché inattingibili, sta un'infinito spazio intermedio ove esistono « cose » distaccate, provviste di un volto preciso, e atti umani anche essi catalogabili, rivolti a far uso delle prime, a manipolarle, a trarne partito. Uno spazio, ovviamente, mediocre, dimesso, che è il regno della banalità, giacché non vi trovano posto né l'eroismo della coscienza sola con se stessa, né quello della fusione estatica nell'essere. Chi da tempo ha occupato decisamente un simile spazio, e procura di opera in opera di scandagliarlo metodicamente, con scrupolosa e quasi maniaca dedizione, è senza dubbio il « terzo uomo » del nuovo romanzo francese (dopo Robbe-Grillet e Butor), Claude Simon, votato, si direbbe, a un destino di mediocrità, non solo nella scelta dei suoi testi ma anche nei risultati stessi via via raggiunti; onesto, instancabile *technicien* che sa presentarsi ogni volta con virtuosismi più spinti e consumati, ma senza mai compiere un vero scatto qualitativo per portarsi in una posizione di primissimo piano, di più inquietante e stimolante invenzione.

Date queste premesse, si capisce che la sua recente *Histoire* sarà un titolo da prendersi per antifrasi: « storia », se si vuole, soltanto nel senso etimologico, cioè come ricerca, ma non certo rivolta verso le armi e gli eroi, bensì verso un povero tessuto di accadimenti quotidiani e comuni. Storia di una famiglia come ce ne sono tante altre, coi suoi fasti e nefasti, coi suoi alti e bassi. Lo zio Carlo buono e rassegnato, la cugina Corinne impulsiva e vivace, le stanche e sfatte presenze di qualche avo decrepito, ricordi vaghi di un padre giramondo, e così via. Naturalmente, la struttura è quella del flusso di coscienza, cioè di un libero associazionismo che collega tra loro i più distanti brani e momenti di « vissuto »: una *tranche* colta dai tempi dell'infanzia, quando si sta preparando il *bac*, e la smaliziata e temeraria Corinne osa provare certi eccitanti; poi un rapido ritorno all'attualità e alle sue cure meschine, oppure una rievocazione di situazioni e paesaggi vissuti in altre epoche e in altri luoghi. Rispetto ai romanzi precedenti, sembra che questa *Histoire* voglia fornire una sorta di riepilogo, di condensazione e rassegna finale, ed ecco quindi gli squarci drammatici relativi alla disfatta francese, la disastrosa ritirata di un anacronistico drappello di cavalleria (e si pensa alla *Route des Flandres*), oppure quelli ancor più drammatici della guerra civile spagnola (e siamo allora alla penultima prova, *Le palace*). Questi ultimi brani, se si vuole, potrebbero finalmente apparire come materiali storici nel senso più proprio del termine, ma Simon, con bella coerenza, è pronto ad applicare, circa la guerra e la rivoluzione, l'aureo insegnamento di Stendhal: chi le vive direttamente, non scorge che frammenti sparsi di « esistenza », carichi di un'atroce evidenza e intensità, di fronte a cui non potranno non apparire insulse e prevaricanti tutte le sintesi e interpretazioni tentate a posteriori con le armi sfasate e improprie dell'ideologia. Uno Stendhal portato alle estreme conseguenze da chi, non lo si dimentichi mai, si pone all'interno della vicenda che ha i suoi poli estremi tra Ponge e Le Clézio, e che dunque « sospende », guarda con sospetto l'ambito delle ragioni e motivazioni umane, lasciando che siano le « cose », le circostanze oggettive a condurre il gioco, a significare ed esprimere la vita emotiva e psichica. Anche se, come si diceva, Simon sta nella zona di mezzo, dove cioè momento oggettivo e momento soggettivo si inseguono l'un l'altro, tentano una collaborazione, una « corrispondenza di amorosi sensi », perfino con qualche rischio di dolcezza e di malinconia crepuscolare.

Superbo *faber* in primo luogo, Simon si raccomanda per le sottili e abili soluzioni stilistiche con cui sa condurre questa perlustrazione nel campo dell'« infinitamente medio »; ecco così l'uso smodato del gerundio presente, il modo e il tempo della proposizione subordinata incidentale, e quindi degli avvenimenti marginali, minimi, che non si sa bene se vogliano porsi come contemporanei e concomitanti rispetto alle « principali », oppure lievemente anteriori e quindi causalmente determinanti; del resto, dove trovare le « principali »? Queste spariscono, nel fitto tessuto apprestato da Simon, e resta solo il giardino pensile delle subordinate appoggiate l'una all'altra, miracolosamente sostenute non si sa bene da quale puntello. E poi tutta una rapida, corsiva trascrizione di battute di dialogo, o meglio ancora di cenni e frammenti di « sottoconversazioni », inzeppati, rattrappiti gli uni negli altri, riportati senza punteggiatura, come fissati su un nastro che ora scorra troppo in fretta e con voce impersonale.

Ma sono, questi tutti, connotati di cui Simon si era già mostrato maestro in precedenza. Certo, *Histoire* li affina ulteriormente, li porta a un grado straordinario di acutezza, riuscendo anche a ingarbugliare maggiormente il bel mosaico delle associazioni psichiche. Eppure, l'impressione complessiva resta quella che ci siamo lasciati scappare già in apertura: una mediocrità non soltanto accettata stoicamente come compito imprescindibile, ma nello stesso tempo in qualche modo anche patita, non riscattata per intero.

La mediocrità è il punto di partenza anche dell'ultimo Butor, il *Portrait de l'artiste en jeune singe*. A prima vista, quest'affermazione potrebbe sembrare come affatto sorprendente e insostenibile: non ha voluto forse Butor inserirsi, con questa sua opera recente, nella tradizione già pressoché classica dei *Portraits* di Joyce e di Dylan Thomas? Ed è possibile permanere nella mediocrità quando si intenda tracciare un ritratto, anche se distorto e profanato, della condizione propria dell'artista, soprattutto se questi venga colto negli anni fulgidi ed epifanici della giovinezza? Ma vediamo: questo ritratto di adolescente prima, e di giovane poi, innamorato dei piaceri della lettura e della cultura, di cui ci parla Butor, non ha nulla della terribile forza, dell'ansia di autenticità e di radicalismo che urgeva in un Joyce o in un Dylan Thomas. Quell'immagine di intensità e di forza creativa ha subìto uno schiacciamento decisivo, e ora resta solo il prototipo del giovane dabbene che, più che partecipare attivamente alla cultura, si limita ad annusarla, a inebriarsene, consolato dal buon sentore di rinchiuso e di tranquillità che ne emana. In altre parola, Butor ci pone in presenza dello stereotipo del lettore accanito e della giovane « anima bella », intenta a fare il periplo attorno ai luoghi tradizionalmente consacrati all'arte e alla bellezza. Più che un artista nel senso forte della parola, abbiamo a che fare con un turista, che quindi prosegue nell'impresa già affrontata da Butor in alcune prove precedenti: dopo il turismo consacrato a S. Marco, o al sublime stereotipato delle Cascate del Niagara, ecco ora quello che si indirizza all'arcipelago della cultura, della bellezza e del mistero. Questa la sottile astuzia dello scrittore francese per adattarsi anch'egli all'imprescindibile esigenza contemporanea che vuole una riduzione delle ragioni dell'« anima » e dell'umanesimo: e anche, se si vuole, una nascosta trappola agli ancora numerosi umanisti di vecchio stampo, che infatti hanno plaudito a Butor (sbeffeggiando contemporaneamente Robbe-Grillet) per il fatto di vedere in lui l'ultimo campione di un elevato e nobile sentire, senza accorgersi che le « anime belle » butoriane sono in realtà nulla più che incerti e immobili manichini.

Si parte dal comune, dal mediocre, dal banale, questo un dato di fatto che appare sempre più imperioso; ma certo di là bisogna in qualche modo uscire. Così anche Butor vuol mostrare giustamente che quei suoi stereotipi non si arrestano in se stessi, ma possono esser « visitati » dal mistero e dal mito: la quotidianità, magari senza saperlo, ricalca forme rituali, e queste a loro volta trovano in essa il loro momento di verifica e di incarnazione. Per ritornare al nostro *Portrait*, l'« anima bella » stereotipata capita in un favoloso e leggendario castello tedesco, cupo ricettacolo di orrori, a cominciare dalla biblioteca in cui giacciono numerosi tomi colmi di segreti alchemici, e passando a una ricca collezione di minerali e di pietre preziose, alle stanze della tortura e delle armi, ai torrioni, ai sotterranei: in tutto e per tutto, una magnifica serie di « cartoline », di luoghi comuni turistici, la quintessenza di una fosca Germania medievale. Ma luoghi comuni e cartoline svolgono comunque il loro effetto, emananano cioè una carica di leggende e favole e incubi che il protagonista vive al modo di un sogno. « Al modo », bisogna dire, perché infatti Butor, coerente con il suo progetto di appiattimento sistematico, rifugge dalle profonde e oscure implicazioni di una vera esperienza onirica. Il suo sogno, intende essere tutto costruito, artificiale, tenuto in una chiave leggera e aerea. In sostanza, non è che un tentativo di « animare » gli stereotipi turistici, di restituirli a un'autentica dimensione di eroismo e di sublime avventura. L'avventura, conferma Butor ribadendo quanto di analogo ci hanno detto di recente Robbe-Grillet e Sanguineti, può nascere al giorno d'oggi soltanto se muova da stereotipi e da luoghi comuni; i diritti della fantasia si possono esercitare soltanto su un materiale scontato e standardizzato. Come è infatti delle peripezie del protagonista butoriano, che in sogno si vede trasformato in scimmia in omaggio all'arte degli alchimisti (detti nel Medio Evo *simiae naturae*): peripezie del tutto distese, lineari, affidate a una chiave di piana e candida affabulazione: il che è ovviamente il segno del controllo critico con cui sono redatte, dell'atmosfera deliberatamente artificiale, di laboratorio, che presiede alla loro ideazione.

Non per questo si perviene a una sorta di parodia, di ironizzazione esplicita, giacché anche il momento dell'avventura vuole avere una sua necessità strutturale. Assistiamo piuttosto a un circolo dialettico. I « luoghi » stereotipati dell'esistenza comune esplicitano da sé tutta una carica di possibilità misteriche e favolose che valgono a farli uscire dalla loro intrinseca pochezza. Le « favole », alla loro volta, evitano di proliferare, di mostrarsi autosufficienti e autonome, accettano anzi di ridiscendere periodicamente al livello dei fatti comuni e quotidiani. Nessun'opera meglio di questo *Portrait* butoriano sa attuare felicemente un simile continuo andirivieni.

LONGANESI & C.

Longanesi & C.

presentano i nuovi volumi di una famosa collezione

LA FRONDA

GOBAL
di Bernardino Zapponi

« Ho consigliato all'editore Mario Monti la pubblicazione di questi racconti di Bernardino Zapponi perché non sono "alla moda" ». Goffredo Parise.
Volume di 240 pagine, Lire 1.400

LA NUOVA CULTURA TEDESCA
di Enzo Bettiza

Adorno, Augstein, Bloch, Grass, Enzensberger, Johnson, Mayer. L'ultima grande inchiesta sulla Germania.
Volume di 288 pagine, Lire 1.400

REPORTER
di Lillian Ross

I famosi profili di Hemingway, di John Huston, di Miss America, di El Unico Matador e altri.
Volume di 608 pagine, Lire 3.200

REALTÀ E FINZIONE
di Bertrand Russell

Come attraverso la conoscenza dei protagonisti dell'arte, della scienza e della politica il più grande filosofo contemporaneo ricerchi la comprensione del tutto.
Volume di 352 pagine, Lire 2.000

LA SOVRAPPOPOLAZIONE
di Gaston Bouthoul

Perché scoppiano le guerre, perché rischiamo di morire affamati. Il libro che può salvarci dalla fame e dalla catastrofe.
Volume di 304 pagine, Lire 1.700

CARA CINA
di Goffredo Parise

« Nel suo libro Parise ci dà — oltre un contingente lavoro d'impianto giornalistico — una sua "idea" dei cinesi. Essi sono calati dentro una particolare civiltà che è ad un tale stadio di elevatezza da rendere difficile il distinguere "l'elemento culturale e storico da quello naturale e biologico". Direttamente o no il libro è l'illustrazione di questo concetto, che dà nuova luce al "gigante" cinese ». Enrico Emanuelli.
Volume di 240 pagine, Lire 1.200

NUOVO CINEMA L'INVEROSIMILE CREDIBILE

di GILLO DORFLES

Terza Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 27 maggio - 4 giugno 1967 - Tavola Rotonda sul tema: « Linguaggio e ideologia nel film ».

Le scene pateticamente incestuose di *Spring Night Summer Night* di Anderson o quelle vagamente ideologicizzanti di *Chudy i inni* di Kluba, ci avevano già piombato nel contenutismo più vieto, quando, poi, per fortuna nostra, di alcuni spettatori (nonché di pochi critici), sopraggiunsero le serie del *New American Cinema*, le *Nueve Cartas a Berta*, la *Terra en trance* di Rocha, *Black Natchez* di Pincus e Neuman, a risollevarci il morale.

Dico questo, perché — almeno a livello sperimentale, di « nuovo cinema » (quale vuol essere quello che, per l'assiduo impegno di Lino Micciché, già per la terza volta si presenta a Pesaro, condito di accanite e dotte discussioni semiologiche) — non ci si può accontentare del semplice raccontino, magari pieno di buona volontà, come nel jugoslavo *Tople Godine* di Dragoslav Lazic, né dell'inchiesta un po' arruffata come *A Opinião Publica* di Jabor, né meno che meno degli insensati film tedeschi, come *Der Findling* di George Moorse e *Wilder Reiter GMBH* di Spieker, né, purtroppo, delle inette « opere prime » nostrane come *Il Giardino delle Delibie* di Agosti, e *Trio* di Mingozzi; ma ci si deve valere del « linguaggio filmico » per quanto di complesso e multilinguistico e caratteristico esso offre: ossia — per accettare l'ipotesi di Eco — come di un « codice a tre articolazioni (che permette dunque di intrappolare molta più esperienza di qualsiasi altro codice) »; un codice, dunque, che « ci dà quella strana impressione che il protagonista bidimensionale di Flatlandia provava quando era messo in presenza della terza dimensione ». E mi sembra che sia proprio questa incredibile ricchezza del linguaggio filmico a mancare nella maggior parte dei prodotti, anche discreti, dove si continua a trattare quest'arte come se fosse o soltanto « romanzo », o soltanto « fotografia », o soltanto « pittura cinetica », o soltanto collage astratto. E se — anticipando i temi e i risultati della tavola rotonda — abbiamo constatato la venerazione di molti studiosi e di molti giovani registi per l'opera di Godard (in specie per la *Femme Mariée*), ebbene, crediamo che tale venerazione sia meritata appunto perché il registra francese ha saputo inserire e far coagire nel suo lavoro le diverse articolazioni linguistiche e ha saputo valersi molto intelligentemente dei diversi modi espressivi offerti dal codice della lingua parlata, da quello del collage visivo, del « flusso diacronico », e via dicendo.

Ma non basta valersi delle diverse dimensioni e articolazioni e utilizzare i sistemi che le altre arti ci hanno ammannito per riuscire nell'intento. Lo provano alcuni degli esperimenti pesaresi, come il lungometraggio *Amore Amore* di Leonardi: gigantesco e generoso collage carico di buone intenzioni, in parte mantenute, in parte scadute nell'ovvio, nel sentimentale, o soprattutto nell'*a-strutturato*. Ecco infatti il pericolo: l'assenza di struttura (che non significa assenza di forma e neppure di intreccio). Struttura nel senso che le immagini filmiche possano legarsi tra di loro, vuoi (com'è la consuetudine) per una trama sceneggiata, letteraria, vuoi altresì per una affinità (omologia, se vogliamo meglio) ritmica, ritmico-sonora, o cromatica, o di contrasti ritmico-cromatici, o di analogie formali.

Ecco quello che manca in parte (non in toto) al film di Leonardi, del resto coraggioso, e a molti degli altri film e filmetti sperimentali mentre è presente nei migliori americani (per esempio in *Oh Dem Watermelons* di Robert Nelson, dove l'unità strutturale è offerta dal melone condito in tutte le salse); o nei tre cortometraggi di Carl Linder, nella *Afrikareise*, *Castro Street*, ecc.; e ancora nel *Dante no es unicamente severo*, di Jorda e Estewa-Greve. Ed è quello che non hanno capito alcuni denigratori di questo film molto sottile, anche se abbastanza inconsistente, che aveva il merito di valersi d'un filo conduttore dato appunto più che dalla trama, da alcuni accordi di colori, da alcune iterazioni di immagini, e soprattutto dal discorso basato su riferimenti figurativi, da metafore verbali e da bruschi riferimenti iconologici resi pregnanti da doppi sensi e *puns* linguistici. Mentre in molti film americani — considerati quanto mai *high brow* (ma più che di sopracciglia si trattava di muccose!) — l'omologia era a livello di sgradevoli associazioni fisiologico-dermatologiche o a livello di colori pseudo-psicodelici (che abuso di questo termine ai nostri giorni: dal mobile al raccontino, dalla poltrona al film!), o peggio di tonalità cromatiche svenevoli e romantiche (*Winter* di Brooks), o — ma qui sì che l'omologia strutturale era perfetta — di natiche, protagoniste di uno dei filmetti più graziosi della *Fluxus Anthology* e per nulla pornografico (tant'è vero che qualcuno, accanto a me, si chiedeva se non si trattasse di guance).

Tutto ciò a dimostrare che quando si vuol discorrere di *Contenuto e significato dell'opera cinematografica* (come ha fatto Emilio Garroni nella sua relazione) non bisogna lasciarsi irretire dalla preoccupazione di ridurre a morfemi, a sintagmi, a « cinèmi », le singole unità filmiche, ma bisogna considerare il film in toto per i suoi polivalenti significati immaginifici oltre che discorsivi. E, infatti, come afferma appunto Garroni: « Messa da parte l'ipotesi che si abbia a che fare, nel caso del linguaggio filmico, con una semiotica connotativa, non rimane che pensare ad un tipo di 'semiotica mista'... dove tutti i mezzi semiologici intervengono nella loro biplanarità espressione-contenuto, o comunque con la loro carica simbolica, ma funzionalizzandosi in senso distintivo ai fini di quell'unica, autentica unità di contenuto che è il film nella sua interezza... o meglio, ai fini di quell'unico autentico livello di significato che è il significato contestuale ». Per cui — e mi sembra che l'ipotesi sia molto più sana di tante altre espresse a questa tavola rotonda — « se è vero che il linguaggio filmico, lungi dall'essere né specifico o gerarchico, né trasformabile in semiotica verbale, è un linguaggio misto e simultaneo, se esso costituisce un insieme interdipendente di semiotiche, allora... il suo unico livello di significato è quello contestuale »; e, proprio per questa sua contestualità, necessariamente 'ambiguo'.

E, tuttavia: se è vero che la semiotica filmica va riferita globalmente ai diversi parametri costitutivi del cinema (non più l'antico « film muto », e meno ancora il « film-arte figurativa »!) è anche vero che spesso il quoziente discorsivo è così importante rispetto a quello meramente iconico da permettere il costituirsi d'una « struttura » sulla base d'un nesso che sia verbalmente traducibile; mentre altre volte il nesso strutturale può benissimo prescindere dall'aspetto verbale e discorsivo, né ha bisogno che si dia una « traducibilità » dell'immagine filmica (visuale) in quella discorsiva.

Il soppiantamento della denotatività da parte della connotatività dell'immagine filmica, del resto, sta spesso alla base di questa semiotica ed è direttamente legato al tortuoso quesito della verosimiglianza d'ogni composizione cinematografica.

Due parole soltanto su questo altro grosso quesito. Certo già Galvano della Volpe ci aveva ammonito sul nostro debito ad Aristotele a proposito del « verosimile filmico »; e nella sua relazione aveva insistito nel riaffermare: « questa problematica gnoseologica del rapporto parola-immagine nel film è soltanto aggirata... da coloro (vedi Roland Barthes e seguaci) che si ingegnano a ridurre l'immagine filmica a 'segno' di un 'linguaggio' (iconico) e quindi ad un quissimile della 'parola' e della 'frase' coi rispettivi valori denotativi e connotativi e con 'sintagmi' e 'paradigmi', e così via ». Ma, proprio se ci teniamo strettamente ad Aristotele, dovremo ricordare a Christian Metz (la cui relazione era tutta rivolta a dimostrare l'importanza di « sfuggire al verosimile », che è « il momento ostico dell'arte ») come non solo di *eikòs* parlava Aristotele, a proposito d'una necessità della tragedia di essere « verosimile », ma anche di *adùnaton*, di impossibile; e cioè di come sia preferibile l'*adunaton pithanon* al *dunaton apithanon* il che significa: « meglio una cosa impossibile ma credibile che una possibile ma incredibile ». Dunque il vero punto, ancora oggi, è che alcunché sia « credibile » rispetto al contesto del film, sia come vicenda che come struttura d'immagini. *Verosimile, wahrscheinlich, vraisemblable, pravdopodobnij*, vuol dire « simile al vero » e in questo senso vale meno che nulla; ma « credibile », questo sì, che vale qualcosa: vuol dire essere — o dover essere — recepibile a livelli diversi. Vari piani di credibilità (che poi corrispondono ai piani di verosimiglianza cui Metz allude nella sua relazione *Il dire e il detto nel cinema*) a seconda dello stile d'un'opera o d'un'epoca. Credibilità, che, per dare un esempio pesarese, è del tutto assente dal mediocre (ma tanto ammirato!) film olandese *Joszef Katus* di Verstappen; proprio per la sua incoerenza non solo discorsiva (del racconto filmico) ma delle immagini (evidente miscuglio non ben amalgamato tra attori recitanti e ripresa estemporanea tipo cinema-verité); come è assente dal mediocrissimo film tedesco *Der Findling* (dove la matrigna è troppo giovane, il patrigno troppo buono, l'amante troppo brutta e col naso troppo lungo). Mentre è presente e funzionante persino quando si riferisca ad un elemento del tutto astratto nei deliziosi cartoni animati *Fat feet* e *Duo Concernantes*, dove il contrasto tra personaggi « finti » e reali accentua semmai la piacevolezza dovuta alla non-verosimiglianza dell'insieme.

A questo punto ancora un breve cenno alle osservazioni sollevate dall'estetologo cecoslovacco (tra parentesi i cecoslovacchi hanno saputo risolvere molto abilmente il problema della verosimiglianza e della credibilità nel loro film quasi fantascientifico *Konec Srpna* di Jan Schmidt) Antonin Sychra, che — quanto giustamente — ha osservato (parlando di *Forma e contenuto dal punto di vista della semantica integrata*): « non capisco perché Pasolini parta dal presupposto che solo la 'singola qualità espressiva' dei segni può essere considerata come estetica, mentre l'atto di selezionare dei segni iconici adeguati da un continuum di oggetti reali avrebbe natura puramente linguistica. Anche quando seleziona segni iconici l'artista non crea un linguaggio... bensì crea un'opera d'arte ». Osservazione quanto mai accettabile, come quella rivolta a Metz: « non posso essere d'accordo con Metz quando sopravvaluta le connotazioni rispetto all'espressività del film come arte: denotazione e connotazione sono solo due diversi aspetti della stessa cosa ». Se l'elemento connotativo — e in altri termini metaforico, traslato, retorico, — è spesso uno dei più efficaci mezzi di « poetizzare » un discorso, ciò non significa che, per fare dell'arte sia indispensabile abolire il rapporto denotativo, sostituire il denotatum con il connotatum.

Un ulteriore appunto alla linguistica pasoliniana è stato sollevato da Umberto Eco che nella sua relazione *Sulle articolazioni del codice cinematografico* ha giustamente precisato (basandosi soprattutto sul volume *Messages et Signaux* di Luis Prieto di cui ha ampiamente riassunto la teoria), come non si possa considerare il cinema una « lingua dell'azione » per cui la sua semiologia si proporrebbe come « una semiologia della realtà » articolabile in monemi e in « cinèmi », intesi quali oggetti stessi e atti della realtà; ma come, per contro, « la natura ritratta dal cinema sia convenzione e cultura. Tanto è vero che di questa lingua dell'azione esiste già una semiologica e si chiama la *cinesica* »; e qui Eco si riferisce a quella dottrina ampiamente sviluppata negli USA sotto il nome di *kinesics* che appunto analizza e cataloga la gestualità umana e tenta di individuarne i singoli elementi significanti. Eco ha inoltre efficamente provato come non si possano identificare le unità minimali filmiche (i presunti « cinèmi » pasoliniani) con i fonemi, in quanto questi ultimi — come è ben noto — non costituiscono « porzioni del significato scomposto », quale il morfema, ma equivalgono praticamente a quelli che Aristotele definiva « *stoiheia* », ossia unità fonetiche non ulteriormente divisibili, ma *non* come i cinèmi di Pasolini ancora cariche di significato. E finalmente — ma non mi è possibile qui riassumere la ricchezza dei motivi trattati — come nel cinema si debba in definitiva discorrere d'una *terza articolazione* proprio per la presenza in esso di tre distinti livelli significanti. [La trattazione analitica di questo punto, estremamente complesso e non riassumibile, si trova in una raccolta di lezioni universitarie — *Semiologia delle comunicazioni visive* — che Eco sta per pubblicare per uso degli studenti. Nel prossimo numero di *Quindici* se ne darà un ampio resoconto. *n.d.r.*].

E ancora un'ultima osservazione sopra un problema che non è stato discusso dai partecipanti alla tavola rotonda ma di cui s'è avvertita la sorda presenza: quello del « tempo filmico ».

Non starò a riandare le dispute attorno a tempo filmico e afilmico, diegetico e filmofanico, psicologico e fisiologico; sta di fatto che, durante la settimana pesarese, abbiamo assistito a diversi episodi di « tempo sconfinato » (film che non finivano mai pur durando solo un paio d'ore: non coincidenza del tempo psicologico — anzi crono-psicologico — col tempo filmico), ma anche — ed è questo l'elemento nuovo — ad alcuni tentativi di immobilizzare a bella posta il tempo o viceversa così da ottenere, attraverso la alterata esposizione dell'immagine, un effetto di sconcertamento o di penosa aspettazione o d'irritata sorpresa. Esempi: la lentezza della chiusura d'una bocca, o al contrario la velocità del *catch* o del circo (*First Fight* di Beer, *Circus Notebook* di Mekas), la lentezza della cavalcata nel film di Leonardi, la lentezza di alcuni film di Wharhol (qui, per altro, non presentati ma assai citati e « presenti » nella persona stessa dell'artista che funge da attore in *Match Girl* di Meyer). Cosa deriviamo da queste esperienze di tempi coartati e di tempi vischiosamente dilatati? Che il tempo filmico è indubbiamente soggetto alla legge generale dell'informazione: quanto più inattesa la sequenza, tanto più intensa l'informazione che se ne ricava, tanto più veloce scorre il tempo psicologico; mentre, tanto meno inattesa la sequenza, tanto minore l'informazione, tanto più lento lo scorrere del tempo.

Il che corrisponde abbastanza a quanto accade nella musica dove una determinata soluzione è più o meno prevista con relativa accelerazione o rallentamento del tempo dell'*Erlebnis*.

Ho fatto quest'ultima osservazione perché mi è sembrato che dall'*ipermontaggio godardiano* all'*ipo-montaggio wharholiano* si stia appunto assistendo ad un particolare impegno conferito al fattore cronologico, che dopotutto è tra i parametri privilegiati del cinema.

Certo: i tempi filmici a Pesaro sono stati forse troppo densi per permettere al nostro « tempo psicologico » (o addirittura psico-patologico) di adeguarvisi: ci auguriamo che un prossimo incontro ci offra maggior respiro per poter centellinare gli aspetti positivi e negativi della semiotica filmica.

NUOVO TEATRO UN LABORATORIO COLLETTIVO

di CARMELO BENE

Convegno « Per un nuovo teatro », Torino (Unione Culturale) e Palazzo Canavese - Ivrea (Centro Culturale Olivetti), 9-12 giugno 1967.

Torino. Aria di palazzo. Smanie stabili a Palazzo Canavese. Anche Arbasino l'aveva scambiato per un palazzo. Era invece un paese poco distante dal lago dove tutto il teatro più nuovo s'è trovato in vacanza. Reazione sempre ebete della critica rachitica, impegnata e alpina che ha applaudito un cabaret inattuale (sul giornale vuol dire « classico »), per non fischiare noi che a nostra volta e al solito villani avevamo fischiato il cabaret. Sylvano Bussotti si è sottratto alla folla in una molto bella conferenza su Cage. Cathy Berberian ha stupefatto una pagina di Joyce-Berio, da quella splendida orchestra che è. Una davvero allegra e confortante premessa all'*Amleto* di L. De Berardinis. Barba, tra l'altro, mediante una esemplificazione ginnica (pure sbagliata), ci ha dimostrato che ne è di Grotowskj se, svanito il talento, rimane la fatica. L'organizzazione ha fatto tutto il possibile.

Sto cercando adesso di ricordare quanto ho cercato di dire, inascoltato, a proposito di « teatro laboratorio » e « teatro collettivo ». « Laboratorio » e « collettivo sono due termini complementari. « Laboratorio » può anche intendersi come ricerca a condizione che sia fondamentalmente un « atteggiamento ». Così, nell'interesse di un « collettivo » di lavoro, rispetteremo solamente un « comportamento » (laboratorio personale nel collettivo). « Laboratorio » non è la scuola di un maestro che a furia di metodo sia riuscito a livellare a una mezza altezza una quindicina di discepoli (una tale equivalenza tecnica è di solito asinamente confusa con uno « stile »). Io sono uno spettacolo, tu sei uno spettacolo, egli è uno spettacolo, noi siamo uno spettacolo... Tutti spettacoli diversi? Da un certo punto, sì. Che vuol dire da un certo punto?

Uno spettacolo pronto è uno spettacolo finito (mesi di prove e prova generale), svilito tecnicamente: è lo spettacolo delle prove, peggio ancora quello del testo. Non è ancora lo spettacolo di se stesso, non è ancora un testo dello spettacolo. Se siamo in due, nello stesso spettacolo, si tratterà per entrambi di giocare non soltanto due ruoli, ma soprattutto due spettacoli diversi, disimpegnandoci da un primo, anche se nuovo per il pubblico, da noi risaputo tecnicamente. E' tutto un fatto di improvvisazione? Niente affatto. Grande attore è colui che, intimidito da se stesso e con tutta la fede, diffida della propria tragedia. Mentre questa si svolge, né prima né dopo. In questo modo egli « tradisce », non tanto il testo, ma lo spettacolo che il « collettivo » sta rappresetando supino. Tradisce anche il « collettivo » che, « collettivo » per premessa, sta sfogliando alla platea tutto un libro non suo perché crede all'autore quanto basta e non quanto non basta. In questo senso, un laboratorio collettivo non comportamentistico, non dubitato e tradito da un atteggiamento personale di laboratorio, ha la stessa importanza del testo se rispettato, cioè non goduto. Cioè nessuna. Quello che in prova era un fatto di fiducia diventa in scena un fenomeno di fede, se la scena non è altro che l'ultima analisi. Ecco la vera urgenza del regista-attore. Che cosa si deve fare per diventare così, così capaci di tutt'altro? Non c'è niente da fare. E' questione di fede, che non è la fiducia nel « gruppo » ma l'esatto contrario, una fede che quando è più felice, non miracola niente, ma rassegna (infinitamente). La sfiducia nel « collettivo » porta comunque sia a due diverse risoluzioni efficaci: superare o cambiare mestiere. E allora, come aderire a un gruppo se sfiduciati e come meritare questa fede al momento giusto, se d'altra parte non basta una coscienza nauseata dell'esito tecnico del collettivo a procurarci una fantasia nuova? E' questione di fortuna.

Come per gli spettacoli-relazione o conferenze-spettacoli, un convegno è un palcoscenico approntato e no, dove la fede dovrebbe precedere soltanto l'organizzazione e seguire i risultati personali di quelli più fortunati tra i partecipanti. Ed è perciò che, da un punto di vista programmatico-organizzativo (anche Quartucci è stato molto chiaro in merito), questo convegno è riuscito. Da quell'altro, « artistico », non c'è nulla da chiedere che non ci si possa personalmente domandare. Sarebbe un farla da critici teatrali. E proprio in sede di questo convegno, è stato un caso due volte sfortunato quello di Roberto De Monticelli. La sua « sfiducia nel collettivo » non l'ha condotto a nessuna delle due risoluzioni efficaci sopraddette (è una strana eccezione). Delle sue due sfortune (per ovviare alla seconda basta non leggerlo) è più grave la prima: non avendo portato niente di suo, avrebbe voluto portarsi via la roba degli altri. Gli sta bene.

nel prossimo numero di Quindici:

CASTRO, RIVA, ECO, LOMBARDI, FILIPPINI, SANGUINETI, CALVESI, ARBASINO, COLOMBO, DAVICO, CURI, COSTA, BUSSOTTI, GREGOTTI

Feltrinelli

100/110 Narratori di Feltrinelli in tutte le librerie

Piú di 100 titoli in sette anni, un milione di copie di tiratura. Un grande successo!
I Narratori di Feltrinelli non è una collana statica ancorata a gusti stantii e pregiudizi letterari.
I Narratori di Feltrinelli è una collana che sta attenta: all'evoluzione della sensibilità del pubblico, alle novità della letteratura di tutto il mondo, ai giovani scrittori d'avanguardia, ai grandi successi internazionali, ai maggiori narratori italiani.

Novità

Velso Mucci
L'uomo di Torino - romanzo

I successi della stagione letteraria

Antonio Barolini
Targa d'oro del premio Campiello
Le notti della paura - romanzo (3ª edizione)

Enrico Emanuelli
Un gran bel viaggio - romanzo

Witold Gombrowicz
Premio internazionale di letteratura
Cosmo - romanzo (2ª edizione)

Germano Lombardi
La linea che si può vedere - romanzo

Goffredo Parise
L'assoluto naturale (3ª edizione)

Antonio Porta
Partita - romanzo

Renzo Rosso
Sopra il museo della scienza - racconti

Edoardo Sanguineti
Il Giuoco dell'Oca - romanzo

Gaia Servadio
Tanto gentile e tanto onesta
romanzo (2ª edizione)

Alberto Vigevani
Premio Internazionale Charles Veillon
Estate al lago - romanzo (4ª edizione)
Un certo Ramondès - romanzo

GIULIANO MANACORDA

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA (1940-1965)

EDITORI RIUNITI

OGNI VENERDÌ:

LIBRI PAESE SERA

L'unico supplemento letterario di quattro pagine che segue settimanalmente tutta la produzione libraria italiana e straniera con recensioni, informazioni, corrispondenze, note e interviste.

Abbonamento annuo L. 2.400
da versare sul C/C 1/30642
intestato a: PAESE SERA
Via dei Taurini, 19 - Roma

abbonatevi a Quindici

Nome .....

Indirizzo .....

Città .....

Firma .....

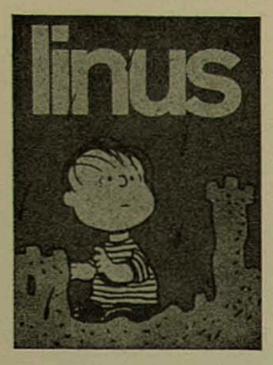
sottoscrivo un abbonamento per 12 numeri a partire dal numero .....

☐ ordinario L. 2.000 ☐ estero L. 3.500

☐ studenti L. 1.600 (scuola o università: .....)

L'importo può essere versato mediante vaglia postale intestato a Quindici, Via Giulia, 87 - Roma, o mediante assegno.

linus
di luglio



Charlie Brown, Bristow, Copi, Feiffer, Fearless Fosdick, B. C., Wizard of Id, Kerry Drake, Crepax, Paola Mazzetti
più
L'ORIGINE DEGLI UCCELLI
un racconto di Italo Calvino
e
il grande Gioco dell'Oca
di Wutki

linus, *300 lire al mese, abbonamento annuo L. 3.500. Via Spiga, 1 - Milano - tel. 702.600*

L'Espresso: il giornale più battagliero, più informato, più moderno

OGNI GIOVEDI IN EDICOLA

Affrancare con L. 20

QUINDICI
Ufficio abbonamenti
VIA GIULIA, 87
ROMA

L'INDUSTRIA CHE NON RICERCA

di G. B. ZORZOLI

Alexandre Koyré, « Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione », Einaudi, 1967, pp. 134, L. 500.

Autori vari, « Moderni orientamenti della scienza e della tecnica », Etas-Kompass, 1966, pp. 1152, L. 25.000.

Dino Dinelli, « Introduzione alla ricerca industriale », Etas-Kompass, 1967, pp. 180, L. 3.200.

Convegno su « La ricerca industriale per l'Italia di domani », Milano, 13-15 giugno 1967.

Uno stralcio dei « Cantica sermo » di san Bernardo che apre un volume sulla ricerca industriale; un libretto di centotrentaquattro pagine di cui centodieci inutili, ma le restanti ventiquattro individuano ragioni e modi di un salto qualitativo che ci ha portato alle frontiere attuali della scienza e della tecnica. Ed allora più di mille pagine bastano appena ad offrire un panorama di massima e nemmeno completo. Poi uno segue un convegno sulla ricerca industriale e deve mutare frequenza d'ascolto, raccogliere in fretta dal cestino della carta straccia il vetusto codice interpretativo valido per i componimenti della prima media, tutto retorica tutto miele (e chi appena appena critica con garbo sembra un Saint-Just).

Eppure, riguardando gli appunti presi al convegno, trovo almeno una ventina di segni di richiamo laterale, che nella mia personale convenzione stanno per VIP (very important period). Il testo del Dinelli è un tentativo riuscito di volgarizzare certi problemi della ricerca, e si lascia leggere gradevolmente (tranne la prefazione dell'ex-ministro Arnaudi, quella proprio no). Eccetera eccetera. Ma la mancanza di lieto fine rimane, qualunque sia l'angolatura da cui affronto il problema.

Giudicate voi se nel volume del Koyré, che in realtà volume non è, bensì risultante di due saggi più una lunga e non appetibile introduzione ed una appendice con saggio d'altro autore, tanto per fare il peso, si riesce a superare il disappunto di una introduzione troppo giustificazionista per non irritare; è la banalità di un saggio sulle ragioni dell'arresto nello sviluppo tecnico durante l'antichità, in cui sostanzialmente si accetta come prioritaria l'influenza della schiavitù ma nel contempo si cerca di confutarne l'importanza sulla base di « distinguo » non convincenti e comprensibili solo come esercitazione di originalità fine a se stessa. Se tutti questi ostacoli vengono sormontati, il saggio *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione* fornisce al lettore tenace la chiave interpretativa del passaggio dalla civiltà eotecnica a quella tecnica nell'accezione moderna del termine. Geometria e matematica vengono per la prima volta impiegate da uomini come Galileo e Huygens per descrivere leggi fisiche in modo razionale; la verifica di tali leggi richiede la disponibilità di strumenti di misura « di precisione ». Costretti a costruirseli da soli, gli studiosi mettono a punto tali strumenti con gli stessi criteri e con lo stesso rigore matematico adottato nello studio delle leggi della natura.

Con lo strumento scientifico nasce così la tecnica moderna. Le macchine medievali, pur complesse ed ingegnose, non erano progettate; e un discorso analogo vale anche per Leonardo. Si trattava sempre di realizzazioni empiriche, basate su disegni approssimativi e sovente errati. Se progresso ci fu, esso non poteva non risultare lento e non sempre lineare; generazioni di mastri orologiai perfezionarono la misura del tempo in modo assai modesto rispetto a quanto fecero in pochi anni Galileo e Huygens, che i loro pendoli progettarono sulla base di leggi fisiche. Dall'approssimativo al preciso; dall'empiria al calcolo. Qui sta il salto di qualità. E subito il progresso tecnico appare una risultante, un prodotto dello sviluppo scientifico; ma altrettanto rapidamente si stabilisce fra scienza e tecnica un complesso gioco di rinvii, di mutue reazioni ed influenze.

Italia, 1966. Il ministro Fanfani ha scoperto il *technological gap*. E' facile ironizzare sulla genericità e sulla imprecisione delle formulazioni dell'uomo politico. Fatto sta che finalmente i problemi connessi alla ricerca scientifica cessano di costituire l'interesse snobistico di una *élite* per dilatarsi a moda di massa, nei limiti di una popolazione intellettuale coinvolta nelle questioni dello sviluppo tecnologico, Milano, giugno 1967. Si discute sulla ricerca industriale per l'Italia di domani. Titolo sobrio per un convegno in cui la retorica, l'ottimismo di maniera, hanno cercato a tutti i costi di mantenere, e di nascondere l'acquaio screpolato e i piatti sporchi. Se non fosse stato per alcuni guastatori (Dinelli, Martinoli, Peccei, Silvestri), che per lo più si sono limitati a tirar di fioretto e non di sciabola, il gioco forse sarebbe riuscito. Le solite lamentazioni sulla burocrazia, sul fisco, sullo stato in generale, e basta.

Quel poco di maretta che si è avuto non può comunque mascherare alcune componenti di fondo: *a*) gli imprenditori e gli stessi responsabili della ricerca industriale oscillano fra visioni gollistiche in miniatura e vacue apertura europeistiche; *b*) tutti hanno più o meno capito che bene o male il pubblico denaro destinato alla ricerca applicata crescerà nel tempo e sono pronti a partecipare al banchetto; *c*) la logica che lega progresso scientifico e progresso tecnologico è ancora piuttosto oscura a molti di costoro, perfino nella forma relativamente semplice valida ai tempi di Galileo; *d*) al convegno di Milano era presente l'*élite* di punta, quella che più è sensibile (si fa per dire) ai problemi della ricerca, e che rappresenta pochi per mille degli imprenditori italiani e pur sempre una minoranza della produzione industriale.

Per l'Italia di domani si è assistito ad una messa a punto dei problemi della ricerca applicata che non va oltre l'elementarità richiesta per la scuola dell'obbligo. Con l'aggravante di una scolaresca già smaliziata e dedita con solerzia al gioco di tirare l'acqua al proprio mulino. E non dimentichiamolo, era una scuola dell'obbligo limitata a pochi eletti. Fuori, l'analfabetismo di massa.

Pessimismo ad oltranza? Basta scorrere l'indice del volume *Moderni orientamenti della scienza e della tecnica*. Consta di ottantacinque voci, ciascuna relativa ad un settore di punta, e per forza di cose non può essere completo (manca ogni accenno ai plasmi, ad esempio, ed alla conversione diretta di energia termica in energia elettrica). Eppure, con tutta la migliore volontà, non sono arrivato ad estrarvi dieci voci su cui in Italia si lavori seriamente a livello di ricerca. Francamente ho ammirato il coraggio dell'editore, che ha senza alcun dubbio sfidato un mercato scarsamente ricettivo. I ricercatori sono così pochi e in genere non molto curiosi di argomenti estranei al proprio settore di attività; un pubblico mediamente colto ed interessato manca; dei centomila imprenditori italiani, per cui costituirebbe una salutare terapia d'urto, ne immagino qualche decina disposti ad acquistarlo e forse qualcuno lo sfoglierà. Se sul piano commerciale si salverà, sarà tutto merito della veste lussuosa e del prezzo che lo classifica nella categoria degli oggetti voluttuarii.

Per una classe dirigente che non ha ancora digerito l'abc della ricerca scientifica, si rifiuta o finge di capire come ad essa sia in buona misura legata la possibilità di un autonomo sviluppo tecnologico ed economico, un libro come quello di Dino Dinelli può veramente fungere da abecedario. E' breve, il che per dei paranalfabeti di ritorno non guasta, il linguaggio è piano, la trattazione procede per gradi e con una notevole sistematicità. Ha i dati statistici che servono, un numero di esempi concreti che non solo vivificano il discorso, ma essendo per lo più attinenti alla ricerca in Italia lo rendono a tratti di lettura amena. Le soluzioni che prospetta non escono dai moduli di un intelligente adattamento al sistema e all'organizzazione produttiva esistenti; ma questo rientra negli scopi e nei limiti del volume.

LE LOTTE DEGLI STUDENTI D'ARCHITETTURA

di GIOVANNI DI MAIO

Le forze private che gestiscono attualmente la struttura produttiva del paese e compiono le grandi scelte economiche chiedono oggi alle università italiane di formare una grande quantità di tecnici esecutivi, e la politica del governo in questi anni tende a creare le condizioni perché ciò avvenga nel modo più efficiente possibile. Le vicende del piano Gui, della legge 2314 per l'università, di tutte le leggine che l'hanno preceduta e hanno già posto una ipoteca di compressione e dequalificazione sullo sviluppo dell'università, costituiscono la storia della linea politica governativa. Il movimento universitario ha risposto per anni con contro-piani, contro-leggi e scioperi; ma la logica recente di accordi all'interno del governo e i metodi di utilizzazione del parlamento escogitati dalle forze governative hanno finora eluso un confronto diretto generale sui problemi della scuola e fatto passare tutta una serie di provvedimenti che nei fatti stanno battendo il movimento universitario. Il rapporto tra la linea governativa e la linea dei professori di ruolo emerge chiaro nella sorte toccata alla struttura dipartimentale che doveva — secondo le indicazioni del movimento universitario — affermare il nesso necessario e lo sviluppo collegato della ricerca e della didattica.

I dipartimenti definiti nell'articolo 7 della legge del governo sono ridotti a coprire gli studi per il dottorato di ricerca — cioè una parte minima della didattica universitaria — e sono facoltativi, con subordinazione della loro costituzione non solo alla decisione delle cattedre, ma di un tale numero di cattedre da renderne praticamente impossibile l'esistenza se non laddove esista già una situazione consolidata di sviluppo, probabilmente indotta proprio dai rapporti diretti con l'industria.

I C.d.F., la maggioranza dei professori di ruolo così come oggi è composta, hanno tutto da perdere da un potenziamento della struttura universitaria come struttura produttiva, che esigerebbe l'emancipazione di tutte quelle componenti universitarie che oggi dipendono dalle cattedre e nello stesso tempo svilupperebbe la necessità di un controllo e di una programmazione pubblica dell'attività universitaria sottraendola alla gestione privatistica attuale. Da questo deriva l'opposizione dei C.d.F. a tutto ciò che potrebbe comportare sviluppo produttivo ed effettiva autonomia programmata pubblicamente dell'attività universitaria.

I C.d.F. non subiscono la linea politica degli studenti senza resistere, ma una volta che si è realizzato il loro isolamento e se ne sono individuate chiaramente le responsabilità e l'opposizione diretta alla linea proposta dagli studenti, si è messo in moto un meccanismo di opposizione tale da far crescere la mobilitazione degli studenti quanto più, per resistere, da parte dei docenti vengono messi in gioco tutti i sistemi di solidarietà autorità accademiche-ministero-governo.

Gli avvenimenti di quest'anno nelle facoltà e le azioni degli studenti volutamente hanno puntato direttamente sulla modificazione dell'assetto universitario tentando di definire le possibilità esistenti di giungere a condizioni di lavoro diverse per tutti — docenti e studenti —. A Milano si è rivendicato il full-time, l'organizzazione della ricerca e il rapporto con la didattica. L'occupazione degli studenti è durata due mesi ed è cessata quando è sembrato avesse ottenuto qualcosa, in realtà il C.d.F., appena cessata la massima pressione degli studenti, ha ripreso la sua linea politica, opposta a quella che gli studenti avevano cercato di imporre. L'occupazione è finita in marzo e da allora ad oggi il m.s. di Milano ha avuto modo di discutere la propria linea politica, valutarne il significato insieme più generalizzabile e più permanente, meglio capace di portare a valutare anche gli avvenimenti post-occupazione e a dare indicazioni per nuove azioni. Successivamente anche le altre facoltà, pur con intenti diversi, hanno preso l'iniziativa. A Torino la prima mossa è stata degli assistenti. A Venezia gli studenti hanno occupato la facoltà due mesi fa prescindendo sostanzialmente da qualunque logica rivendicativa, portando lo scontro con le autorità accademiche all'estremo limite del blocco puro e semplice, come momento di denuncia e di indagine, di contestazione totale. La mobilitazione degli studenti è stata notevole e pare abbia prodotto una certa frattura nel corpo insegnante; l'occupazione insegna.

Dalla difformità tra l'esperienza milanese e quella veneziana emergente anche solo dai pochi cenni che qui si son fatti si potrebbe intuire la difficoltà enorme di ritrovare un discorso e un'azione comune a partire da scontri che si esprimono così diversamente. Mentre l'azione è ancora diversa a Napoli e a Torino e a Roma. Ma quando a Torino, a Napoli, a Roma i presidi chiamano la polizia per cacciare gli studenti dalle facoltà occupate e altrove ovunque i C.d.F. mantengono linee politiche opposte a quelle proposte dagli studenti, evidentemente degli elementi di omogeneità generale ci sono nel movimento che si è sviluppato e l'incentivo a un'azione comune diventa sempre maggiore. In autunno un congresso degli studenti di architettura cercherà di individuare questi elementi di omogeneità, di farne emergere una articolazione di obbiettivi su cui organizzare la ripresa delle lotte. Fin d'ora qualcosa si può dire di questi elementi di omogeneità: gli studenti rivendicano oggi o la libertà nell'utilizzazione delle strutture universitarie o un potenziamento delle stesse tale da implicare una loro autonomia complessiva. Nessuna di queste due prospettive è compatibile con le esigenze che la linea governativa deve soddisfare.

CULTURA DELLA DROGA A SAN FRANCISCO

di MARINA MIZZAU

« ... se fate un "LSD trip", leggete Marshall McLuhan o approfondite le tradizioni mistiche orientali, scoprirete più o meno la stessa cosa: il 50-75 per cento della nostra educazione è irrilevante e inadeguata. In qualche punto del percorso siamo stati ingannati, defraudati di una quantità di informazione vitale. L'informazione che è venuta meno alla maggior parte di noi è assolutamente necessaria a una feconda vita creativa. Invece di ricevere informazioni che ci avrebbero aiutato a diventare appassionati, responsabili creativi esseri umani, la maggior parte di noi sono stati accuratamente e subdolamente addestrati a diventare " combattenti della guerra fredda ". Invece di dirci fin dall'inizio, onestamente, che la nazione ha bisogno di un gran numero di gente esperta in giochi come quelli del Bianco Anglosassone Protestante Cittadino Lavoratore Votante Consumatore, ci hanno fatto credere di insegnarci qualche significativa esperienza di vita. Ci hanno defraudato del nostro diritto di decidere se volevamo o no giocare a questi giochi. In poche parole ci hanno condizionato, lavato il cervello e imbrogliato ».

Il " trip " è l'esperienza della droga, McLuhan è l'autore di *Understanding media*, libro molto letto dagli studenti che, sulla linea della « general semantics », porta un notevole contributo allo studio del ruolo del linguaggio e dei simboli sul comportamento umano; la citazione è tolta da *Open process*, uno dei giornali studenteschi pubblicati a San Francisco. La protesta, in termini mutuati da un contesto culturale specifico, esprime in sintesi i motivi che stanno alla base della rivoluzione *hippie*. Chi siano e che cosa vogliano gli *hippies* non è più un mistero per nessuno Tra interviste e inchieste alla televisione e nei giornali e altre varie manifestazioni occupano la scena pubblica della vita americana nella stessa misura dei più grossi fatti politici.

L'organo ufficiale del movimento psichedelico in California, *The Oracle*, pubblica una discussione di quaranta pagine tra i suoi rappresentanti più autorevoli, tra cui il poeta Ginsberg e Leary, fondatore di una religione che ha come sacramenti marijuana e LSD. In linea di massima tutti sono d'accordo su alcuni principi: secolarizzazione del misticismo; rifiuto di una società organizzata politicamente, sul modello delle religioni in cui « dio è il boss »; realizzazione di una società tribale, priva di *leadership*, vissuta organicamente, dove ognuno è il tutto; necessità quindi di un radicale mutamento della coscienza individuale, che porta al rifiuto dell'« allucinazione di essere un io separato in un modo alieno ». Le religioni orientali e la società cinese costituiscono il modello. I rapporti con la *new left* sono controversi. Per i più radicali non c'è possibilità di coesistenza con gli altri movimenti pacifisti, che sono anch'essi movimenti di violenza. L'unico modo per far cessare la guerra in Vietnam è la collettivizzazione dell'esperienza psichedelica. I più moderati tra cui Ginsberg non considerano prudente l'estensione su larga scala del *drop out* (lasciar perdere il mondo), ma essenziale per il benessere dell'umanità la presenza di un certo numero di persone che sappia percorrere a ritroso il cammino della civiltà. I radicali rifiutano anche il compromesso della cultura organizzata, le scuole. Ma lo Stage College di San Francisco e le università di California, in particolare il *campus* di Berkeley, pullulano di studenti *hippies*, che evidentemente hanno scelto il compromesso tra la vita primitiva e la cultura accademica, alla quale però impongono, oltre a abitudini e comportamenti che in altri paesi sarebbero inconcepibili, un radicale e (altrove soprattutto) auspicabile rinnovamento dei sistemi di insegnamento.

Del resto i legami della cultura ufficiale con la *drug culture* sono attestati da una quantità di prodotti scientifico-letterari sul tema. Le testimonianze dei consumatori di droghe che parlano di perdita dell'identità individuale, di vari livelli di percezione e di conoscenza, di aumento della creatività, sono seguite con estremo interesse da scienziati, psicologi e studiosi dei problemi della comunicazione.

ETC, rivista di semantica generale, dedica un numero alle esperienze psichedeliche. *Psychedelic Review*, rivista specializzata, pubblica resoconti di ricerche su soggetti trattati con LSD, comprova l'efficacia terapeutica delle droghe, sottolinea il potenziale incremento della produttività artistica e analizza i risvolti dell'esperienza mistica prodotta chimicamente. La previsione freudiana di un futuro in cui la stessa psicanalisi verrà superata dalla scoperta e dal particolare uso di sostanze chimiche è data come elemento di conferma. L'influsso degli allucinogeni sulla creatività è al centro dell'interesse, e non può essere altrimenti in una situazione in cui i settori più aperti della cultura — ma contemporaneamente anche le forme della sottocultura — sembrano assillate dal problema della « creativity »: essere creativi è una sollecitazione che muove continuamente dagli educatori ai giovani (e viceversa), per richiedere un comportamento libero dagli schemi di insegnamento-apprendimento tradizionali; da psicologi e sociologi, per sollecitare un modo di pensare riscattato dalle coazioni nevrotiche private e collettive; e nel contempo scivola surrettiziamente nella mitologia della produzione industriale offrendo alibi alla coscienza del consumatore.

Nei *campus* universitari gli studenti conducono la loro battaglia per la legalizzazione delle droghe con la stessa tenacia con cui rivendicano tutta una serie di diritti, dalla possibilità di deroga al servizio militare alla legalizzazione dell'aborto. Nonostante il proibizionismo ufficiale, nei giornali studenteschi si succedono ininterrottamente offerte di *trip* e di *pot* (marijuana), inviti al « sexual paradise of LSD », richieste di partner per condividere l'esperienza, e in certi casi vengono fornite ricette per la fabbricazione di droghe fatte in casa. Esiste in San Francisco un « LSD Rescue Service » fondato da uno psicologo per aiutare i *bed trippers*: i giovani, specialmente i giovanissimi, che subiscono le conseguenze negative degli allucinogeni. E' una iniziativa privata, e non consiste in un'opera di recupero alla società, ma al contrario è un tentativo di indirizzare positivamente l'esperienza dando ad essa un significato di potenziamento della personalità.

A San Francisco gli *hippies* hanno realizzato un primo passo verso un'organizzazione di vita tribale e comunitaria quando si sono trasferiti dalle diverse zone della città nel quartiere Ashbury-Haigth, una vasta zona della città con prati e alberi che permettono un approccio almeno simbolico alla natura. Haigth è stata definita la strada più vitale del mondo, paragonabile solo alla Parigi degli anni '20. Negozi con un indescrivibile assortimento di oggetti « psichedelici », fino agli specchi caleidoscopici per amplificare le esperienze allucinogene; mostre di oggetti-arte; locali « total environment » che con movimenti di luci colorate e suoni stereoscopici intendono riprodurre e divulgare e rendere collettivamente partecipi degli effetti delle droghe. Suggerito dalle stesse motivazioni il colore e il disegno *liberty* su manifesti, insegne, cartoline, vestiti, vecchie automobili travestite, ormai ampiamente commercializzato. *Happenings* con funzione iniziatoria, riproduzione della vita di tribù indiane — secondo i dettami del ritorno alla natura — con immagini proiettate, preghiere e danze collettive. Produzioni estemporanea di musica e poesia. Letture di poesie nelle chiese, con distribuzione di fiori e incensi. Tra gli *slogans* sui distintivi ormai di proporzioni gigantesche, quelli a sfondo mistico sono i più portati: « God is on a trip », « LSD is the religion of the people », si afferma; « Investigate God », si sollecita. Alcuni disquisiscono « Man is best friend is his dogma ». C'è chi passa all'opposizione dichiarando « God is dead », altri contestano ostensivamente autodefinendosi « God ». Chiamati in causa, i rappresentanti di qualche setta religiosa lanciano violente recriminazioni e minacce apocalittiche agli *hippies* che non sembrano proprio meritarsele, tanto hanno l'aria trasognata e innocente, con i capelli lunghi e i fiori e i ciondoli luccicanti e tintinnanti sui vestiti variopinti e stracciati, spesso accompagnati da cuccioli cani gatti e bambini.

Sono loro gli elementi fondamentali di questa *drug culture* che è la forma più avanzata e radicale della cultura *pop*: persone-personaggi, attori-fruitori, perfettamente consapevoli di muoversi nel più grande palcoscenico che si sia mai visto, con gli spettatori, i curiosi e gli oppositori anch'essi dentro la scena; tutti intenti a produrre e a consumare oggetti, simboli, esperienze. Oggetti già adoperati, simboli inventati per essere immediatamente decifrati e bruciati, esperienze patologiche imposte come normali e divenute tali con sorprendente, deludente facilità. Per questa ragione l'ulteriore passaggio, quello del consumo di mercato, in parte già in atto, della utilizzazione a fini commerciali non solo degli oggetti ma degli stessi produttori e consumatori, non spaventa, a ragione, i medesimi. In questo scontro diretto tra *establishment* e rottura, non c'è la possibilità di un *fin de non récevoir*, di una coesistenza permessa dalla ignoranza da parte delle forze d'ordine. La tecnica d'urto deve necessariamente consistere nel reciproco tentativo di assimilazione. E, nonostante il pessimismo di chi considera inevitabile un ritorno all'ordine, sembra improbabile che la « rivoluzione fiorita » scompaia senza lasciar tracce.

Il grande scontro comunque è previsto per l'estate, con una calata in massa a San Francisco di *hippies* da tutte le parti del mondo. Se ne prevedono più di 100.000, e i problemi sono notevoli, se è vero che già ora ce ne sono che muoiono di fame. I *Diggers*, categoria di *hippies* più anziani che abitualmente provvedono alle necessità pratiche dei loro compagni, si danno da fare per racimolare fondi per vitto e alloggio. Da ogni parte si fa appello alla reciproca tolleranza per questa « summer love » che già crea preoccupazioni al custode dell'« american way of life ».

IL LINCIAGGIO DEI CAPELLONI

di ANDREA FIDORA

Ovvero: la congiura dei « crespi ». I crespi linciano, dura e moralmente, il capellone. Lo fa tutte le mattine il *Corriere della Sera*, organo ufficiale dei crespi d'Italia, folto gruppettone, ammasso, partito straripante — e non c'è tessera che tenga, ideologia o sentimento che sia a fondamento del crespismo: basta detenere il potere, e quel particolare tipo opzionale di paura — la paura del « differente ».

I crespi tentano poi di camuffarsi in modi vari, a vanto di una democraticità convenzionale che la vien fuori, piatta piatta, dalla sconfitta militare fascista. Ti voglio un po' vedere se il Graziani, o il Pecori Giraldi, benda sull'occhio più, uncino alla destra meno, ti venivano valutati così se l'avessero vinta, la guerra di Bisuschio. Non accadde e il ragionamento non si pone. A Bisuschio c'erano le camionette sud-africane (sì, proprio, sono stato liberato dai bianchi sud-africani e mi viene ancora l'incubo di questa contraddizione: che la libertà sia sempre per se stessi e mai per gli altri, come kelseniano esercizio di potere e mai come allegra rappresentazione del sé immaginativo).

Solo c'è questo: che è democraticamente vietato in Italia fare paura alla Fiat. Eliminare il sogno della 600. Rifiutarsi di consumare. Epperché? Se paesi più vecchi e forti di noi riescono così bene a sopportare l'amore nei prati e l'abbigliamento bizzarro? Ci vuol poco a vedere come si chiuda l'equazione mercatistica: se l'autorità regolatrice del sistema perde improvvisamente il controllo di una zona sociale, tipo « i giovani » e scopre che la loro possibilità di risposta al sistema stesso supera, quantitativamente, il percento di merci che si possono rifiutare senza intaccare il sistema stesso (mettiamo, il 3% fra ammanchi e sfridi), scatta in autodifesa, e per quel che mi concerne fa benissimo. Poi non se la prenda se le guardie prendono le busse.

Poi non salmodi sulla famiglia infranta (vedi *Corriere della Sera* n. 143, anno 92; pag. 9, colonna a fianco di foto e articolo su A. M. Argenti, sorpresa dal marito e PS con il diciannovenne adamitico sotto il letto), che permette alla *mamma* (la lettera non è firmata) di asserire « il morbo meriterebbe una più vasta ed adeguata terapia, perché dovrebbe essere ricercato nel pauroso disfacimento della cellula famigliare » e di concludere: « Questo... è un metodo sociale che ha in orrore gli elementi fondamentali della socialità umana costituiti dall'esistenza dell'autorità ».

Ora — io sono paziente — si chiede a questa mamma di capacitarci ad utilizzare il suo accorato messaggio. Vagamente si può capire che, poiché la famiglia è istituzionalizzata nella Costituzione come qualcosa da proteggere, ella voglia appunto dei celerini sotto il letto di Anna Maria Argenti e di *tutti*, quindi, allo scopo di richiedere, durante l'esercizio del rapporto sessuale, i documenti comprovanti la legittimità di quell'atteggiamento sociale che porta una, due o più persone, riunite in uno spazio preciso, ad attuare la precisa ricerca di farsi bene, farsi male, farsi quel che gli pare, senza per questo cessare di essere: *a*) cittadino; *b*) militare; *c*) avvocato, garzone o comunque lavorante; *d*) lettore, consumatore, dissipatore; *e*) assolutamente corretto coi figli; eccetera. Con una mamma così non me ne sarei andato di casa a tredici anni, ma a quattro.

E che la Costituzione, assieme al paesaggio, protegga anche la famiglia mi è già abbastanza sintomatico: SOLO LE COSE FRAGILI SONO DA PROTEGGERE. Eppoi, Signora mia, dia retta: Lei odia i bambini che giocano in cortile. Lei non sopporta le attenzioni svogliate di suo marito. Lei odia il pensiero stesso di trovarsi un idraulico diciannovenne sotto il letto, perché Lei, mamma, non distingue bene, non vede quasi differenza tra l'idraulico e il bioccolo (nel senso di lana polverulenta che si aspetta di ritrovare, sotto il letto, o ciabatta smarrita o pitale dimenticato che sia); eh, no: Lei l'idraulico no. E' *troppo* differente.

Il mercato crespiano, quindi, viaggia nel tempo con l'assunzione di piccolissime differenze, purché legate tra loro da un « eccesso valoristico ». Poi, per eliminare qualche frangia, qualcosa che indispone *in quanto propone*, che si fa? Il puro e semplice contrario: si unisce la legge di PS al quattordicenne e all'hashish, la fughetta romantica allo stupore violento *e* in luogo pubblico (cosa poi non è pubblico in Italia?) Poi viene il condimento finale, l'assenza di igiene e di lavacri, proposto come critica al capellone coi finanziamenti della Palmolive (un nome a caso). Risulta invece che il Valcarenghi, quello dell'obiezione di coscienza, si lava i capelli non meno di due volte al giorno, contestando quindi il Sistema col capello lungo e congiunto a barba e baffi, ma utilizzando in pieno, e con una media assolutamente imprevedibile, la consumistica imperante. Contraddizione? Certo: ma è proprio il sistema in sé che, da cretino qual è, fa poi confusione, e ci rimette del suo. Valcarenghi non ha infatti bisogno di una logica più robusta per contestare qualcosa che non ne ha affatto, o la cava dalle ovaie.

Il trepestio ovarico si è sentito molto bene nel montaggio del caso New Barbonia, culminato con due assalti di polizia, la distruzione delle proprietà dei capelloni, l'interruzione legale (?) di un contratto di conduzione fra privati cittadini, che pur pagando l'affitto non possono accedere al loro prato perché sono cittadini di serie C. L'insieme della felice operazione ha riscosso applausi, incitamenti, grida di trionfo di pensionati, operai, partiti — non tutti proprio di destra — e soprattutto di signore e signorine finalmente tranquillizzate: questi trecento ragazzi chissà a che punti sarebbero arrivati.

Ecco le due ultime settimane di stampa. *Corsera*, domenica 28 maggio, mentre teme, a pag. 8, « la libera vendita degli alcoolici » annuncia l'arresto di uno studente d'architettura, e il rinvio a giudizio di un pittore e uno scultore che avevano acquistato stupefacenti a tre « piazzisti beats ». Il 29, *Informazione*, pag. 4: « disinfestati dai capelloni i ruderi del vecchio verziere » per « energico intervento della polizia ». I « neobarboni si giocavano le ragazze ai dadi ». Mentre « i vagabondi dell'ultima anarchia hanno messo in piedi, su un campo affittato, una vera e propria tendopoli », questi del verziere « simili a cavallette », stando sdraiati « beffeggiavano gli operai, danneggiavano fiori e le loro ragazze in minigonna, squallide salomé, dànno spettacolo di impudenti spogliarelli ». Il signor Targa chiama la polizia e tutti dentro. Martedì: *La Notte*, pag. 6, spedisce un giornalista a spiare la vita a Nuova Barbonia. « ...la maggior parte delle tende sono nuove ». « Il canto e il ballo sono i passatempi predominanti ». « Quello con la barba... è un beatnik vero, che ha degli ideali e sogna un mondo migliore ». « Nessuno muore di fame: c'è sempre un amico disposto a dividere ». Meno male che il giorno dopo « Ruba un'auto un capellone stanco di marciare per la pace », e giovedì « Arriva un padre angosciato ma la sbarbina Adriana non vuol lasciare i capelloni ». Nel frattempo Johnny ha chiesto in prestito la tenda del cronista per star solo con la sua ragazza, due giovani hanno fatto la doccia con la pompa e un redattore di *Mondo beat* ha convinto Adriana a tornare a casa. Tre righe sotto, Fiorucci, che è uno che ha capito tutto, annuncia l'apertura del primo negozio di scarpe « beat » del mondo.

A questo punto al Nutrizio gli deve aver preso un accidente: sta a vedere che niente niente mi convertono il cronista. In più, con una latrina in costruzione e una cucina in funzione e l'acqua potabile, questo campeggio comincia a organizzarsi troppo. Difatti: *La Notte*, 2 giugno, in concomitanza con l'arresto del Valcarenghi, afferma (pag. 6) « Predicano: "no alla violenza!" e poi commettono violenze infami » con questi sottotitoli: « nel campo qualcuno si droga e ogni tanto scompare un portafogli — non vogliono fare il servizio militare » a esemplificare la violenza. Tale Johnny conserva però ancora « una faccia da bravo ragazzo, nonostante i blue jeans ». L'Inter perde il campionato e « una ragazzina yé yé ruba sei milioni di gioielli alla madre » (*Corsera*, 2 giugno) e qui si comincia a capirci qualcosa: una che ha a casa propria sei milioni da rubare è « yé yé ». Uno che incassa sino a « settemila lire » facendo ritratti lampo alla gente è invece un « neobarbone » e non può che covare « la presunzione di un delitto », così come prevede la nuova legge di P.S.

Nel frattempo, di notte in notte, infittisce il gruppo di onesti cittadini che circonda vociando il campo, insistendo, un po' teocraticamente, sul tema del lavoro; la minidonna del capellone occhivagula per loro sì che gli piacerebbe, ma hanno figli piccoli e mogli bruttissime. Ma poi uno la mattina dopo va all'ufficio e si sente a posto. Comunque comincia a farsi grigia: la Volante piomba, finalmente, nella tendopoli l'8 giugno, richiamata da uno zio che, riferisce *La Notte*, non trovava udienza presso la nipotina sedicenne ancorché le rivolgesse « calde, affettuose esortazioni ». Col 10 siamo a posto: un agente spara in aria, cinquanta arresti. L'avvocato Paride Accetti invoca al Consiglio Comunale di spazzare via questa lordura elencando le seguenti categorie ragionative: « antigienico », « amorale », « continui reati », « non è una attrazione turistica », « non è una scuola », « aspirazione della civica amministrazione a ottenere giovani educati, istruiti e responsabili ». Il 12 mattina, Barbonia City viene distrutta. *La Notte*: « capelloni e compagne venivano allineati contro il muro », « i pagliacci escono di scena », « il prato è tornato prato, ben disinfettato. E' probabile che presto torni a crescere, rigogliosa, l'erba medica »; e un altro organo dei « crespi » asseriva « Oltre a tutto a Milano c'è tanto bisogno di verde... ».

Il giorno 16 i Provos di Onda Verde invadono pacificamente il *Corriere della Sera*, consegnando manifestini e comunicati stampa. Il 17 il Corrierone è finalmente costretto a parlare di Valcarenghi, e a ricominciare con le barbe e le zazzere giovanili. Il 12 aveva pubblicato, *Informazione* pag. 3, questo terrificante titolo: « UCCISO IL BEAT DALLA MELASSA », e meno male che poi si riferiva al Disco per l'estate.

Quindici, giornale mensile, anno I, n. 2, luglio 1967

Direzione: Via del Babuino 40, Roma. Redazione, amministrazione, pubblicità, abbonamenti: Via Giulia 87, Roma. Direttore responsabile: Alfredo Giuliani. Iscrizione presso il Tribunale di Roma n. 11565 del 15 maggio 1967. Tipografia: Tipografica Castaldi, Via Casilina 49, Roma. Distribuzione nelle edicole: Messaggerie Italiane, Via Giulio Carcano 32, Milano. Nelle librerie: Quindici, Via Giulia, 87, Roma. Spedizione in abbonamento postale gruppo III. Menabò di Giuseppe Trevisani, Copyright 1967 by Quindici. Tutti i diritti riservati.