XXVIII MOSTRA D'ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

L'«ape regina» tedesca spinge il marito al suicidio

«Mahlzeiten» («L'insaziabile»), opera prima di Edgar Reitz, non convince: non si può fare del realismo rimanendo elegantemente ai margini dei problemi reali della società

Dal nostro inviato

VENEZIA, 28.

Altra opera prima, altro regista fra i trenta e i quaranta che esordisce nel lungometraggio a soggetto (Edgar Reitz, tedesco occidentale, appartenente al gruppo di Alexander Kluge che si affermò qui a Venezia l'anno scorso); altro titolo intraducibile, come il Dutchman *del film inaugurale.*

Che cosa significa, infatti, «Mahlzeiten»? E' un'espressione, spiega Reitz, che si usa in Germania per «indicare ufficialmente il ripetersi di certe consuetudini familiari». I giornalisti ne sanno come prima e il regista compie un ulteriore sforzo: «Per esempio, ci si siede a tavola e ci si augura buon appetito. Oppure ci si sposa, e la formula è: buona fortuna a tavola e a letto»

Ecco, adesso s'intravvede qualcosa: «Mahlzeiten» è una formula d'augurio, che potrebbe anche corrispondere al nostro «salute e figli maschi» I francesi hanno proposto L'insaziabile, *alludendo alla protagonista, moglie e madre esemplare, che non si stanca mai di sfornare bambini; e questo titolo è stato accettato, un po' pedissequamente, dalla Mostra.*

La verità è che, nel caso specifico, si può dire che ogni lingua, a proposito di temi uguali o analoghi, abbia i suoi modi d'esprimersi. C'è stato un film inglese che si chiamava Chi mangia i semi di zucca *(sul nostro mercato, ovviamente,* Frenesia del piacere*); c'è stato un film italiano che si chiamava* L'ape regina... *Ad ogni modo, ammesso e non concesso che* Mahlzeiten *arrivi un giorno sui nostri schermi (non vi è ancor giunto* La ragazza senza storia *di Kluge, ch'era molto migliore), non vi stupisca un titolo come* La fortuna di Elisabeth *che, tanto per non sbagliare, si legge sul materiale pubblicitario.*

Questa Elisabeth è una ragazzona dalla bocca sensuale (l'attrice, Heidi Stroh, ricorda vagamente Jeanne Moreau giovane). E' una ventenne aperta alla vita; come fotografa si stanca presto di riprendere solo oggetti inanimati e cantieri industriali. Le interessa subito Rolf, studente in medicina: ma non tanto per seguirne gli studi, quanto per fare all'amore con lui, rimanerne incinta e convolare a giuste nozze.

Chi più felice di Elisabeth? L'unione con Rolf è completa, e presto benedetta da altra prole (ad Amburgo si direbbe che non abbiano mai sentito parlare della pillola). Ciò permette ad Elisabeth di sentirsi equilibrata, soddisfatta, «normale»: non come una sua amica che, poverina, insegue sempre il mito del suo uomo ideale e, in questa continua e vana ricerca, cade nella nevrosi e si avvicina al suicidio.

Senonché, per Rolf, le cose sono diverse. E' un sensitivo, fin da piccolo; e si capisce che l'idea di avere al fianco una simile prodigiosa e monotona fattrice, alla lunga lo deprime. Lo vediamo abbandonare la medicina, allontanarsi dalla moglie per meditare in solitudine, rifugiarsi dalla mamma, tentare la vendita di prodotti medicinali, accontentarsi di prodotti di bellezza: fallire, dunque, in tutto e per tutto, salvo che nella riproduzione della specie. Quando, poi, la positiva consorte gli scodella la quinta creatura, e per di più lo convince a farsi mormone, il disgraziato non regge: si reca con la sua Volkswagen al bordo di un bosco, innesta pazientemente una canna al tubo di scappamento, convoglia il gas nella macchina e, metodicamente, si lascia asfissiare.

A questo punto ci si chiederà che cosa c'entrano i mormoni. C'entrano, perché il regista cercava un punto di contatto con l'America, e gli è parso di scoprirlo così. Infatti la vedova, dopo aver pianto lacrime di passione e di circostanza insieme, trova presto e facilmente il modo di accasarsi oltreoceano proprio con un fiducioso seguace di tale implacabile setta, più giovane di lei, che essa carica subito dei suoi cinque figli, e che certamente allieterà, nel profumo della campagna, di un'altra personale nidiata.

In altri termini, si può senz'altro affermare che Edgar Reitz ha dato — nel tentativo non riuscito di fare dell'ironia attraverso un falso «lieto fine» — la più balorda delle soluzioni a una vicenda che, per poter essere realistica anche sullo schermo, avrebbe avuto bisogno di mantenersi quanto mai attaccata ai problemi reali della società. Intuizioni valide ce n'erano: per esempio il fatto di vedere sotto una luce del tutto diversa il matriarcato tedesco, che ai tempi di Guglielmone come di Hitler (e, perché no?, del miracolo economico) è sempre stato incoronato d'alloro. La figura della progenitrice infaticabile, inserita in un clima di dubbio e di angoscia come quello che comincia a serpeggiare anche nella Germania del benessere, potrebbe venirne capovolta e ridotta alle giuste proporzioni. Come ha scritto Enno Patalas, che è il più fine dei critici tedeschi occidentali, «Reitz cerca lo choc non con le dissonanze, o col mostrare le contraddizioni della società, ma con la presentazione di armonie fin troppo stabili».

Purtroppo, però, Reitz non è dotato come altri suoi colleghi. Venuto dalla fotografia, gli sembra di riuscire a cogliere con la lussuosa composizione delle immagini, e a strappare con l'improvvisazione dai volti degli interpreti, la sostanza di un discorso che, invece, finisce per rimanere sulla carta. Egli sostiene di aver concentrato in un'ora e mezza di spettacolo, affidando la narrazione non tanto ai dialoghi quanto ai silenzi, a interviste dirette e alla voce fuori campo, una vicenda realmente avvenuta nel corso di dodici anni. Sì, ma allora, tra le cose da ridurre, era anche il numero dei figli. E, tra quelle da non trascurare assolutamente, era invece il rapporto con una società, con una ideologia, con una situazione economica. Così com'è impostato, Mahlzeiten *potrebbe svolgersi benissimo in un altro paese e in un altro momento storico. Invece era indispensabile far capire che si svolgeva — e non poteva non svolgersi, in queste forme, e col suicidio del marito — proprio in questo momento del travaglio politico e culturale della Germania.*

Ricorderete come nell'Ape regina di Marco Ferreri la dislocazione storico-geografica della vicenda, quella cupola incombente sulla coppia, il peso della religione cattolica, il sentore di cimitero nelle vicinanze, fossero tutti elementi necessari all'inquadramento della parabola, e che pienamente ne giustificavano il mostruoso rigore. Niente di simile nel film tedesco, dove tutto è, al contrario, diluito, abbellito, astrattizzato, e dove quindi i sentimenti, le crisi e le soluzioni dei personaggi risultano gratuiti. Anzi, perfino incomprensibili, perché la ragazza è «simpatica», nonostante che il film rischi di passare per antifemminista.

L'idea di collegare il destino finale di Elisabeth a una società dei consumi più sperimentata e quindi più progredita, come quella degli Stati Uniti, era in sé ottima. Infatti la nostra civiltà occidentale non si precipita ciecamente verso un destino ignoto e oscuro, bensì corre consapevolmente — e quindi ancor più colpevolmente — verso un paradigma di livellamento e di desolazione intellettuale e morale, che è già esistente da alcuni decenni: appunto quello americano.

Ora, non c'era il minimo bisogno di ricorrere ai mormoni per sottolineare questo tipo di collegamento: bastava far sprigionare dalle strutture della società tedesca — come aveva fatto Straub in Non riconciliati, *come ha fatto Kluge nella* Ragazza senza storia *— tutto ciò che poteva «normalmente» spiegare la cosiddetta «fortuna» di Elisabeth P., analoga, anche se apparentemente contraria, alla «sfortuna» di Anita G., il personaggio femminile che aveva annunciato anche a Venezia la presenza di un giovane cinema tedesco sulla scena europea.*

Questo cinema non ha affatto trovato in Mahlzeiten *il suo film più completo, come hanno scritto in Germania. Naturalmente è un esperimento che ha anche i suoi pregi (piuttosto buona e penetrante tutta la parte iniziale, e non indifferente la lunga sequenza del suicidio) e che come concezione si lega in pieno al nuovo movimento di cultura. Ma non è un'opera di testimonianza, forte e amara come si converrebbe al suo tema. Appare invece calligrafica e romanzesca, non si capisce bene a che cosa miri (tanto più che, anche sotto il profilo demografico, la Germania non è certo la Cina!), e dà insomma la sensazione d'esser stata concepita per fare un cinema «di prestigio», piutto sto che un cinema «di verità». Sottolineandone con energia i cedimenti e i difetti, non crediamo di scoraggiare i nuovi artisti tedeschi, bensì di richiamarli alla loro vera funzione di dissenso e di rivolta*

Ugo Casiraghi

Una scena del film «Mahlzeiten» di Edgar Reitz, presentato ieri alla Mostra di Venezia

Il film di questa sera

«Utoszeson» («Fine stagione») del regista ungherese Zoltan Fabri, interpretato da Antal Pager e Klari Tolnay, tratto da un romanzo di G. Ronay.

La retrospettiva

Il western fasullo non è una invenzione italiana

Dal nostro inviato

VENEZIA, 28

Nemmeno i *western* fasulli li abbiamo inventati noi italiani. La circostanza, nota agli studiosi e agli storici del cinema, è stata pubblicamente acclarata dinanzi a un folto pubblico (lo stesso presidente della giuria, Alberto Moravia, ha durato fatica a procurarsi un posto a sedere), convenuto per l'inaugurazione della «retrospettiva» del popolare «genere» cinematografico, la quale da ieri si svolge parallelamente alla Mostra grande. Negli anni precedenti la prima guerra mondiale, il francese Jean Durand confezionava prodotti analoghi a quelli d'oltre oceano, per il soddisfacimento delle platee insaziabili, già allora, di emozioni stereotipate.

Ne abbiamo visti tre, di questi esemplari, e vi abbiamo riscontrato, in sintesi, tutti gli elementi e le tendenze che hanno contrassegnato l'evolversi (o l'involversi) del *western* e delle sue imitazioni, non escluso l'aperto rovesciamento parodistico, commisurato al talento di un famoso comico dell'epoca, Ernest Bourbon.

«Cow boys» generosi e perfidi banditi, pellirosse indomiti e feroci, uomini della legge e del delitto, belle ragazze in pericolo: quanti ne sono passati, sugli schermi, dagli inizi del secolo a oggi? Eppure il curatore della «retrospettiva», Francesco Savio, ha trovato non pochi ostacoli — lo afferma lui medesimo — sulla strada del suo lavoro di ricerca e di identificazione: c'è un film, archiviato presso la Cineteca nazionale di Roma, del quale si presume (per la presenza dell'attore Harry Carey) che possa essere di John Ford; ma non è sicuro nemmeno questo.

Per ora, tuttavia, siamo ai pionieri (parola d'obbligo come non mai) dell'epopea della frontiera: Edwin S. Porter, G.M. Anderson (regista e protagonista nei panni di «Broncho Billy»), Griffith, Thomas H. Ince, William S. Hart; cui terranno dietro Dwan, Fleming, King, Van Dyke, Wellman e tanti altri: fra i quali, appunto, Ford. Mentre gli interpreti saranno «mostri sacri» del tempo, come Douglas Fairbanks e Mary Pickford, o figure più scolorite e spesso sepolte dall'oblio. Ma chi non ricorda almeno il nome di Tom Mix? E anche Pearl White, l'applaudita «Paolina» d'un celebre *serial* che doveva vivere nelle praterie sconfinate una delle sue innumerevoli avventure. Eccola gareggiare in velocità con un enorme macigno, tiratole alle calcagna, giù per la discesa, dagli indiani, decisi a sperimentare le qualità divine che le attribuiscono; finché il suo innamorato la salva lanciandole il lungo *lazo* e prendendola quasi al volo.

Agli albori del *Western* c'è, come si sa, *La grande rapina al treno*. Anzi ce ne sono due. La prima è del 1903, produzione Edison, regista Edwin S. Porter; la seconda è del 1904, produzione Lubin, regista ignoto. Le due nuove hanno fatto sempre difetto, evidentemente. E' curioso come l'anonimo plagiario tentasse di occultare il ricalco modificando, qua e là, il punto di vista della macchina da presa: inquadrando cioè da sinistra invece che da destra; o viceversa. Allo stesso modo, il cadavere dell'infelice ferroviere ucciso dai briganti (un pupazzo di stoffa, sconciamente appariscente) viene buttato dal vagone prima da un lato, poi dall'altro. Passato un anno, la bambina che scopre il corpo del telegrafista della stazione, tramortito e legato, è da parte sua cresciuta alquanto. Ma un più cospicuo periodo sarebbe dovuto trascorrere perché anche il *western* diventasse adulto, o comunque maggiorenne.

Aggeo Savioli

ARTI FIGURATIVE

Le ricerche plastiche delle nuove generazioni al centro della quinta edizione della Biennale Internazionale di Scultura di Carrara

Il sole della Versilia in un raggio di marmo

La più importante mostra italiana dedicata alla scultura — Novanta espositori di quindici paesi — Tradizione del marmo e opere monumentali

CARRARA, *agosto*

A Carrara, da secoli, la scultura è di casa. Il marmo delle sue cave affascina ancora oggi gli artisti come li affascinò nelle epoche passate, anche se questa «nobile materia», nell'esercizio attuale delle arti plastiche, ha indubbiamente subito un ribasso. Lo dice il fatto che alcuni tra i più illustri maestri della scultura contemporanea hanno scelto questa soleggiata zona della Versilia per fissarvi la loro dimora o per soggiornarvi a lungo. Qui infatti vi può capitare d'incontrare per la strada Jacques Lipchitz, uno dei più attivi protagonisti della prima avanguardia europea, tuttora forte e indomito nonostante i suoi settantasei anni; vi può capitare di vedere Henry Moore, che dai blocchi di marmo carrarino ha ricavato alcuni dei suoi più celebrati giganti. Tutto ciò può far dunque capire perchè era naturale che proprio a Carrara prendesse forma e consistenza una «Biennale Internazionale di Scultura».

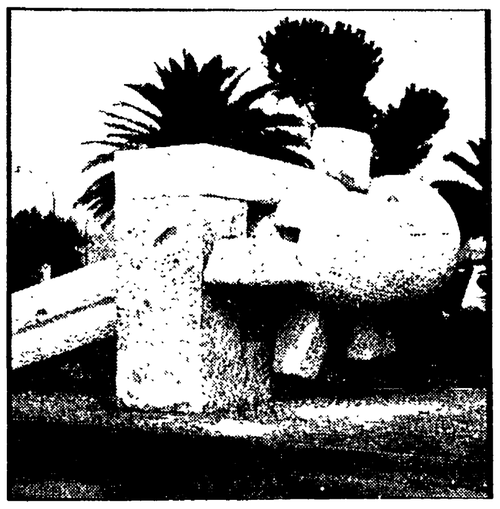
Oggi questa iniziativa è giunta al suo decimo anno di vita: «Quinta Biennale Internazionale di Scultura della Città di Carrara», si legge appunto sulla copertina del catalogo. E dieci anni sono già sufficienti perchè si possa fare un primo bilancio della sua attività. Intanto, in base a questa e alle precedenti edizioni, si può senza dubbio affermare che la Biennale di Carrara è diventata la più importante manifestazione artistica italiana dedicata alla scultura, e certo una delle più importanti anche sul piano europeo e internazionale. Chi sa le difficoltà tecniche che s'incontrano per organizzare una mostra di scultura, dove spesso i «pezzi» presentati pesano decine di quintali, non fa fatica a riconoscere i meriti di una simile impresa. Sono probabilmente anche tali difficoltà che giocano negativamente nella proporzione delle iniziative dedicate alla scultura: una proporzione che certo non supera l'uno per cento delle mostre d'arte che annualmente si organizzano in Italia. Ma la stessa cosa accade anche all'estero: il vantaggio è sempre tutto a favore della pittura.

Ma i meriti, oltre le difficoltà tecniche, sono meriti culturali. Una rassegna come quella di Carrara consente infatti ogni due anni una conoscenza larga e diretta di quanto si sta verificando nel settore della scultura in Italia e fuori, permette una ricognizione critica specifica sul lavoro più recente dei maestri e sulle esperienze in corso degli artisti delle nuove generazioni. Si pensi ad esempio che a Carrara, nel giro di dieci anni, sono ripetutamente ritornati ad esporre, oltre ai citati Moore e Lipchitz, scultori come Arp, Zadkine, Picasso, Wotruba, Adam, Barbara Hepwort, Germaine Richier, Armitage, Butler, Chadwick, César, Pablo Serrano, Couzijn, Gilioli; e che parecchi di essi vi hanno esposto più di una volta opere di alto impegno monumentale. Quanto agli artisti italiani, le presenze ripetutamente qualificate sono state quelle, tanto per fermarci ai nomi della seconda generazione del '900, dei più attivi protagonisti della nostra scultura contemporanea: Fontana, Fazzini, Mirko, Paganin, Cherchi, Mascherini, Milani, Fabbri, Consagra, Mastroianni, Minguzzi, Greco, Mazzullo, Gallo, Tavernari, Cappello

Ma sfogliando i cataloghi delle varie edizioni, ci si accorge che la Biennale di Carrara ha rivolto la sua attenzione anche agli scultori italiani più giovani, da Ramous a Somaini, da Sangregorio a Cavaliere, da Trafeli a Perez, da Cassani a Bodini. Come si vede quindi, in questi suoi dieci anni di vita, a Carrara, attraverso un folto numero d'artisti, sono stati presentati i risultati, i temi e le ricerche che hanno caratterizzato la vicenda della scultura in questo difficile dopoguerra. Nè la attuale Biennale viene meno a queste sue premesse. Anche quest'anno infatti il concorso degli scultori è assai ricco, sia per quanto riguarda gli italiani che gli stranieri. Almeno novanta artisti di quindici nazioni diverse: ne risulta un'esposizione con un complesso di trecento opere circa, collocate nei giardini di Marina di Carrara o nel palazzo adiacente.

A differenza delle precedenti edizioni, la Biennale di questo anno ha tuttavia puntato soprattutto sugli artisti della seconda generazione e sui più giovani. Così, tranne Lipchitz, che è presente con un grande lavoro a sviluppo verticale, la *Discesa della Pace sulla Terra*, i maestri della prima generazione sono assenti. Il panorama della rassegna è così più insolito, anche perchè parecchi degli scultori stranieri che vi espongono sono meno conosciuti e in qualche caso «inediti» per l'Italia.

Tra gli artisti italiani presenti con opere in marmo di notevoli dimensioni e particolarmente significative, mi sembra giusto sottolineare la presenza di Pietro Cascella, il vincitore del concorso internazionale per il monumento di Auschwitz, inaugurato l'aprile scorso: Sergio Signori, che ormai da anni, dopo il lungo soggiorno parigino, si è stabilito a Carrara dove si è dedicato esclusivamente alla scultura in marmo; e Gigi Guadagnucci, nativo di Massa e ormai dal '36 trasferitosi in Francia. L'opera di Cascella è imponente: misura più di quattro metri di lunghezza per quasi due di altezza. E' intitolata *Sole Versilia* ed è una immagine di rara energia plastica. Immaginate un raggio di sole che entra da una finestra: ecco che cosa ha scolpito Cascella in un marmo di bianco abbagliante. L'immagine è ridotta ad una struttura elementare, primitiva si può dire: il riquadro della finestra è costituito da quattro massicci elementi architettonici e il raggio che li attraversa da una sorta di cilindro inclinato. Ma questa «rudimentale» struttura marmorea è «lavorata», scalpellata, è concava e convessa: la luce vi rimbalza sopra o vi si rapprende, vi si coagula. Una immagine assai forte e suggestiva.



P. Cascella: «Sole Versilia», marmo

Quanto a Signori, la sua scultura riprende l'idea brancusiana del volo, ma svolgendone il motivo in senso del tutto opposto: il suo *Messaggero* infatti, che misura tre metri e più di lunghezza, è un airone o un gabbiano che spiega le ali e si libra nel cielo, anzichè una *Maiastra* che si prepara a spiccare il volo. Il sintetismo plastico che è parte integrante del linguaggio di Signori, trova qui una soluzione ampia e solenne, che fa di questo airone qualcosa di mitico e di simbolico. Sia Cascella che Signori hanno fatto dono a Carrara del bozzetto di queste due opere che, ormai realizzate, dovrebbero far parte di un futuro «museo all'aperto», un'idea che, se attuata, darà senz'altro un «decoro» insostituibile a questa città, antica «Capitale del marmo».

Un'ottima opera marmorea è anche il *Fiore* gigante di Guadagnucci. In quest'opera c'è qualcosa che l'accomuna alle due precedenti, ed è il processo con cui un linguaggio plastico esercitato su di una linea astratta, senza perdere le sue qualità particolari, si è andato orientando verso la figurazione. E' lo stesso processo che, in Francia, ha presieduto alla trasformazione di Ypoustéguy, dalla sua famosa *Rosa* al suo formidabile *Alessandro davanti a Ecbatana*. Si tratta quindi del sintomo di un fenomeno su cui vale la pena di mantenere viva l'attenzione critica

Ma, naturalmente, non tutte le opere della Biennale sono in marmo. Molte opere notevoli sono in bronzo ed in altre materie: indichiamo quelle di Cherchi, di Fabbri, Panciera, Cappello, Gallo, Garelli, Ghermandi, Milani, Antonietta Raphaël, Peschi; e, tra le opere dei più giovani, quelle di Bodini, Baragli, Benvelli, Cassani, De Vincenzo, Di Fidio, Giannotti, Ghinzani, Jandolo, Marchese, Masacci, Molinari, Pisani, Pierluca, Pirozzi, Pizzoni, Rambelli, Sangregorio, Sciavolino, Vangi.

Analoghe considerazioni si devono fare per la partecipazione straniera. Anche qui una serie di opere marmoree di notevoli dimensioni emergono chiaramente: la *Barca* dello jugoslavo Rusic, l'*Alma Mater* del polacco Koper, il *Grande Angelo* del francese Gilioli, il *Paesaggio* del cubano Cárdenas, e in genere le opere di Poncet, Günter Ferdinand Ris, Pierre Schumann, François Stahly. Ma, accanto a questi nomi, occorre subito metterne altri quelli di Amador (Spagna), Azuma (Giappone), Hajek (Germania), Jevric (Jugoslavia), Liberaki (Grecia), Loth (Germania), Luethi (Svizzera), Papa (Polonia), Penalba (Argentina), Roca Rey (Perù), Wercollier (Lussemburgo), Cornelia von den Stein (Svizzera), Wostan (Polonia).

A dieci anni dai suoi inizi, la Biennale Internazianale di Scultura della Città di Carrara riconferma dunque la sua attiva presenza fra le più autorevoli manifestazioni artistiche nazionali, tendendo, mi pare, al tempo stesso, quasi spontaneamente, a caratterizzarsi come una mostra di scultura legata alla grande tradizione del marmo: una tradizione, come ho già detto, che affascina tutt'oggi gli artisti, i quali ne interpretano modernamente lo spirito e le regole. Ma chi capita a Carrara, ai piedi delle grandi cave che hanno fornito il marmo a tanti capolavori del passato, capisce che non poteva essere diversamente.

Mario De Micheli

notizie di poesia

«Autoritratto con parole e colori» di Lajos Kassak

Avevano ottantanni tutti e due, e sono morti a una settimana di distanza l'uno dall'altro, alla fine di questo luglio, commemorati con funerali di stato in Ungheria, e celebrati degnamente in Francia, in Germania, nei Paesi socialisti ma ignorati nella nostra «provincia» letteraria. Due grandi poeti, semplicemente: Lajos Kassak e Milan Füst...

Non grandi poeti soltanto, perchè Kassak è stato anche pittore e romanziere, e Füst romanziere, drammaturgo, estetologo. Ma nessuna loro opera è stata tradotta in Italia, dove sono conosciute soltanto poche poesie in raccolte antologiche. Gli editori italiani, che non si sparentano facilmente quando devono impegnarsi in best sellers romanzi fiume, si sono ritratti davanti all'impresa di tradurre e pubblicare l'epopea kassakiana «Vita di un uomo» («le mie università», si potrebbero definire gorkianamente: il romanzo del viaggio che il poeta pittore fece a piedi, da Budapest a Parigi mezzo secolo fa), come pure hanno sottovalutato «Storia di mia moglie» di Füst, epopea totale di un sentimento, la gelosia, che si fa momento allegorico di tutte le ossessioni dell'uomo moderno. Due anni fa soltanto, a Torino, una mostra di quadri e disegni dadaisti di Kassak e, quest'anno, su Carte segrete, l'Autoritratto con parole e colori di Kassak, riproduzioni di disegni e collages, e la traduzione delle poesie dedicate a Picasso, a Ernst, a Marc ecc. con una cartolina-fotografia che da Parigi inviarono al poeta pittore Mondrian, Seuphor ed Enrico Prampolini (Kassak fu amico anche di Cendrars, Apollinaire, Modigliani, Aragon, Eluard, Tzara, Breton, Arp, Cassou, Le Corbusier, Reverdy e visse sempre in contatto con «l'intellighenzia europeo-parigina»). Non c'è stato altro, in Italia, nessun'altra iniziativa che facesse conoscere due autori come Füst e Kassak che promossero e condussero autentiche battaglie culturali prima e fra le due guerre e anche dopo, sotto il fuoco incrociato dei conservatorismi e dei settarismi di destra e di sinistra: forse proprio per questo. Forse anche, come scriveva tempo fa Arts, *«non c'è dubbio che se Füst avesse scritto in francese, in inglese o in tedesco, sarebbe Premio Nobel da molto tempo e dottore honoris causa di almeno una ventina di università di celebrità mondiale, come è d'uso oggi».*

Curiosa sorte di due robusti personaggi della letteratura europea: oggi che sono morti, nel loro stesso Paese vengono valutati diversamente e si moltiplicano gli studi complessivi della loro opera, si ricercano le definizioni più pertinenti, mentre la cultura ufficiale si appropria anche di quegli aspetti della loro «azione estetica» che in passato furono contestati o ignorati. Tanto Kassak che Füst debuttarono con opere d'avanguardia e si tennero fedeli alla loro scelta attraverso tutte le tempeste politiche e letterarie, dalle battaglie condotte sulla rivista Nyugat (Occidente) alla resistenza sotto il fascismo e alla contestazione senza flessioni della politica culturale sorda e opaca del periodo rakosiano, superando vittoriosamente le ultime ostilità della società letteraria più conformista anche negli ultimi anni, ma definitivamente vincendo forse, solo adesso, dopo morti.

I due grandi «picari» della letteratura ungherese, come sono stati a più riprese definiti, restano oggi a modello delle giovani generazioni che li hanno scelti come modelli incontestabili di una maniera di vivere e di operare intransigente. Ambe due parteciparono, agli inizi del secolo, alle più dure lotte operaie e rivoluzionarie (Füst all'epoca della Comune ungherese fu dirigente e promotore della Federazione degli Artisti Creatori ed Esploratori Scientifici, tra l'altro), e poi si preoccuparono di superare le frontiere culturali, optando risolutamente per i movimenti letterari e artistici più eversivi e affrontando ripetuti «esilii artistici in patria». Kassak, nella sua «autobiografia», ricorda per esempio gli undici anni di silenzio assoluto che gli vennero inflitti dal 1946 al 1957, e ancora dopo nonostante tutto fino alla grande mostra organizzatagli in Francia nel 1960, quando Jean Arp lo presentò — o ripresentò — a tutto il mondo proponendo addirittura che gli si erigesse subito, in vita, un monumento a Parigi. Kassak scrisse allora, facilmente profeta anche in patria: «Non prendiate queste citazioni come una manifestazione di falso orgoglio o di falsa modestia: le ricordo soltanto per sottolineare che nella mia stessa patria, fino a quest'ultimi ottant'anni, non avevo mai ricevuto manifestazioni di simile stima artistica», e poi, fra ironiche parentesi: «(Alcuni, dopo la morte, per la verità vengono "scoperti" o "riscoperti", ma forse solo perchè magari con i loro cadaveri artistici si possa ostacolare il proseguimento della strada ai vivi)» Il nostro augurio, rendendo omaggio ai due grandi "picari" magiari, è che l'amara profezia kassakiana non si avveri e che quanti hanno la responsabilità della politica culturale socialista non dimentichino l'estremo ammonimento di Lajos Kassak: «Le cose della realtà hanno una vita organica mentre le cose dell'arte hanno la vita che è stata organizzata loro dall'artista. Tra la vita e l'arte c'è la stessa differenza che tra organismo e organizzazione. Tutto qui. Riassumendo, la mia "massima" di vita ottuagenaria è questa: "Non dobbiamo confondere l'oggetto rivoluzionario con lo spirito rivoluzionario"». E' una massima minima, in fondo, ma quanto difficile...

a cura di **Gianni Toti**