

L'itinerario del regista americano da « Il bacio dell'assassino » all' « Arancia meccanica »

Gli orizzonti senza gloria di Stanley Kubrick

Quasi tutti i suoi film sono esplosioni, allegorie di un universo ancora molto giovane e selvaggio, ma a cui non può mancare una rabbiosa e inconscia prospettiva di evoluzione

Troviamo disseminate altre arance meccaniche lungo il cammino di Stanley Kubrick. Poiché quasi tutti i suoi film sono una esplosione, si può pensare che l'ordigno si celi proprio nel suo temperamento d'autore. Kubrick appare nel cinema d'oggi come il più scaltro manipolatore non soltanto della violenza (in ciò avrebbe parecchi emuli e concorrenti) ma di un dialogo di violenze contrastanti che si urtano a domanda e risposta: alla fine dello scontro non c'è l'annullamento totale o il trionfo d'una condizione sull'altra, bensì l'integrazione programmata dell'una nell'altra, una specie di assestamento della ferocia entro nuovi ordini stabilibili sempre più vaste mutazioni di modo, luogo, tempo, strumenti. Via via queste forme di preveggenza — per le quali il termine fantascienza è, almeno a livello di genere cinematografico, un po' esiguo — diventano più pessimistiche, come appunto *L'arancia meccanica* può confermare. Ma forse non basta accettarle quali discorsi chiusi.

L'osso e l'astronave

Ciò che tra riga e riga Kubrick riesce a farci capire (soprattutto vi è riuscito in *2001: odissea nello spazio*) è che il mondo è giovane e giovanissimi i suoi errori, allo stato aurorale le sue crisi, primitive, e anche per questo sanguinose, le sue lacerazioni. Un universo siffatto non può non essere selvaggio, ma nemmeno può mancargli una rabbiosa e inconscia prospettiva d'evoluzione. La libertà non esiste perché non ha ancora cominciato a esistere. Certo il regista lo dice sottinteso e beffardamente, come un messaggio cifrato; l'osso assassino del film è un'immagine storica di 2001 rotea in alto e si ricrea in astronave, sembra assorbito nelle sfere del « progresso », del futuro. Ma anche il robot dell'astronave cercherà di uccidere, e lo spazio stesso uccide. Non siamo approdati a nulla. Kubrick non crede che il futuro sia già cominciato, eppure nessun viaggio finirà per questo, nemmeno la spirale in apparenza invincibile di *L'arancia meccanica*. Se il regista ha rifiutato e addirittura capovolto il finale del romanzo di Anthony Burgess da cui l'idea è tratta, ciò accade perché la soluzione mistica suggerita dal libro appartiene ancora alle cose del mondo da superare, al concetto di una falsa libertà.

Quando Kubrick si avvicina al cinema, nel 1951, ha ventitré anni. È una scelta a suo rischio e pericolo perché lascia per essa un lavoro ben retribuito dove già si era imposto, fotoreporter presso *Look* (si citano di quel periodo le foto famose sulla morte di Roosevelt, sulla nomina di Truman) e perché si addentra in un'industria in crisi, con i *budgets* che stanno frantumando, la concorrenza della televisione e i crediti congelati in Europa. Infatti trova da fare soltanto due cortometraggi per la RKO, società a suo tempo prestigiosa ma allora già in agonia. Sono *Day of the Fight*, su un pugile alla vigilia del match, e *Flying Padre*, su un prete viaggiante in aereo tra le missioni del Nuovo Messico. Tra tutte due, ventinove minuti di pellicola. Poi con l'aiuto dei familiari mette insieme cinquantamila dollari e dirige il primo lungometraggio a soggetto, *Fear and Desire* (1953), storia di guerra di quattro soldati dispersi oltre le linee nemiche. Nessuno di questi film è arrivato in Italia. Vi arriva il quarto, *Il bacio dell'assassino* (1955), ma con molto ritardo, cioè quando il regista di *Orizzonti di gloria* (1957) è diventato, se non eccitante, almeno autorevole.

Il bacio dell'assassino era una specie di poliziesco astratto, condotto con l'orgoglio del giovane artista che vuole dimostrare libertà. Era tutto di Kubrick, regia, produzione, soggetto, sceneggiatura, fotografia, montaggio. Naturalmente tanto impegno non stava ancora al servizio di un'idea importante. Regnava nel film un'aria di grottesco e di inutilità, ovvero una irreale sproporzione fra cause ed effetti. Ma accanto ai passaggi violenti (comprese le scene d'amore, il combattimento sul ring, l'inviolabile sequenza avanguardista con i manichini) altre osservazioni distendevano ogni tanto l'azione. Soprattutto lo strato semidocumentario, gli esterni di New York unidimensionali e antichi che parevano finti come in certi indimenticabili film del mutò.

Finanziato da James B. Harris, suo ex compagno di armi, Kubrick perfeziona tematica e linguaggio in un film di gangsters tuttora poco noto eppure molto singolare, *Rapina a mano armata* (1956), per il quale *Time* lo definirà « la più grande personalità del nostro cinema dopo Orson Welles ». È un formidabile saggio sulla fotografia del crimine che trascende ormai gli emblemi di *Il bacio dell'assassino* per inaugurare l'epoca kubrickiana delle grandi allegorie: nel regolamento di conti tra i banditi (tutto tenebre e fuoco) si ravviva il suo primo « trionfo della morte » d'una lunga serie che narrerà presto sotto svariate spoglie, la decimazione militare, la vendetta, la lotta dei gladiatori, la tortura, la pazzia atomica, la rissa dei pitecotropi, il lavaggio del cervello. Si tratta di un fatto di cronaca nera, eppure mette a confronto il quotidiano e l'inconoscibile, il facile e il prodigioso con lo stile che porterà poi all'epopea spaziale di *2001: odissea nello spazio*. Quando i piccoli delinquenti dell'ippodromo si mascherano col banale expediente delle calze di seta sulla testa, già siamo di fronte a cittadini d'altri pianeti o al volto sfattato di Kubrick, con lo appoggio dell'attore Kirk Douglas che ottiene loro finanziamento e distribuzione, curano nel '57 un esperimento più ambizioso che farà molto parlare di sé: il film antimilitarista *Orizzonti di gloria* su un caso di guerra, questo è tra i primi a essere autorizzato la visione solo da qualche anno. E già durante le riprese Kubrick aveva dovuto lavorare quasi clandestinamente in Germania e in Austria, con un copione truccato e maestranze prese sul posto. Perché a differenza di altri film famosi contro la guerra, questo è tra i primi che ne denuncia le origini nella classe militare in quanto tale, nel pieno delle sue prerogative e nel parossismo dei suoi privilegi, cioè sulla linea del fuoco. Come Kubrick stesso ha fatto notare, la guerra di Francia moltiplica spaventosamente la tensione dinamica che in un'azione pur inconsueta ma in tempo e luogo di pace si consumerebbe molto più rapidamente. Immaginiamo il colpo di *Rapina a mano armata*, dice Kubrick, teso lungo l'arco di quindici giorni, cioè per la durata media di permanenza d'un reparto di fanteria in linea. Nessuno ci crederebbe più. L'eccesso di suspense diverrebbe ridicolo. Al fronte invece i capi pretendono un diverso ritmo umano, illimitato e indiscutibile, come se il sentore di delitto fosse lontano mille miglia.

Ecco quindi il discorso della violenza e della controvioolenza. L'ufficiale di *Orizzonti di gloria* che riesce a inchiodare i superiori alle loro responsabilità, non viene punito ma si cerca di integrarlo, promuovendolo, nei ranghi di coloro che ha attaccato; un'altra « arancia meccanica ».

Una storia di libertà

A questo punto Kubrick sta per essere integrato a sua volta. Dopo molte iniziative fallite, lo si richiede per un « colpo » alla De Mille, gremito di divi, schermo a 70 mm. Ma questo *Spartacus* (1960) è una storia di libertà e l'hanno scritto due figure del cinema democratico, Howard Fast e Dalton Trumbo, già proscritti durante l'intermezzo macartista. Kubrick ne fa uno spettacolo tutto irrisione e insolenza che non contraddice affatto l'orgoglio di *Orizzonti di gloria*, anche se dopo i distributori lo censureranno a man salva facendo sparire tra l'altro le scene di pederastia tra Laurence Olivier e Tony Curtis.

Con lo stesso coecente di leggito il regista si addentra in *Lolita* (1962), film non privo di sbagli ma intelligentemente rielaborato rispetto a Nabokov, in chiave trans-sessuale e quasi fantapolitica: l'« odissea » di Humbert Humbert con la sua amante dodicenne vanta curiosità sconfinata ed è come in *2001* un viaggio a ritroso, perché ha ad unico parametro l'adolescenza per la. Ma mira anche, come facile intuire, a un ardito rimando verso l'esplorazione di un « corpo » che è l'America.

La fantapolitica è cinema di pessimismo. Non farà eccezione *Il dottor Stranamore, o come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (1964), film di poche speranze e di molta audacia, che ipotizza una catastrofe nucleare per uno sbaglio nei dispositivi di sicurezza USA e scatena la fine del mondo nei toni imprevedibili della tragedia buffa. Defluiscono qui le energie del Kubrick pre-*Lolita*, le dispettose delo scandalo, i retroscena impudenti, il macabro dell'assoluta, il fascino figurativo dell'eccidio. Da *Lolita* deriva anche la deformazione umoristica, che sentiamo però diversa in quanto non serpeggia nei rovetti di Nabokov ma si adorna della clamorosa satira dello scrittore Terry Southern che ha bisogno dei cataclismi per esaltarsi pienamente.

Se *Stranamore* è la fine, *2001* è il principio del principio e contiene in eccezionali immagini le possibilità di liberazione dell'uomo. Kubrick vi dispone una scala di enigmi che prescindono dalle dimensioni a noi note e accusano tutta la mitologia che resiste ancora negli asseriti termini della scienza. Se l'uomo spaziale di domani sprà risolvere il « nascerà » veramente. Su Giove un letto lo attende. Per aprire gli occhi o chiuderli definitivamente? O per ascoltare, adagiato, Beethoven e « Cantando sotto la pioggia », voci ingannatrici della coscienza? Il superstiti del *Discovery* che arriva lassù sembra aver capito. E le stirpi del terzo millennio forse si salveranno.

Estendendo la propria visuale fino alla profezia cosmica Kubrick continua a contraddire il titolo che aveva voluto (con ironia) porre al suo vecchio film, *Orizzonti di gloria*. La macchina sembra spingere innanzi l'uomo non è migliore dell'uomo perché contribuisce ad asservire altri uomini. Pure l'orizzonte è là. Qualcuno è destinato ad arrivarvi, e non importa se sarà senza gloria.

Tino Ranieri

La questione palestinese, un dramma del mondo contemporaneo

Le condizioni della pace

Nonostante i limiti e le contraddizioni del movimento di resistenza l'entrata in scena dei fedayn mette Israele e le potenze imperialiste davanti al vero problema: non ci può essere nel Medio Oriente una soluzione che non tenga conto dei diritti dei palestinesi — Essi non hanno da perdere che gli stracci, la miseria e la disperazione delle loro tende



LIBANO — Uno dei campi dove si raccolgono i profughi palestinesi

L'entrata in scena di Al Fatah, nel gennaio 1965, getta le premesse perché la resistenza palestinese si estenda, diventando un fatto politico di massa, mette radici fra i più ampi strati popolari. E intanto nel mondo arabo (che nel giro di pochi anni vede l'avvento o l'avvicinarsi, pur fra contraddizioni anche profonde, di regimi rivoluzionari nei due Yemen, in Libia, nel Sudan, nell'Iraq) si sviluppano due avvenimenti che avranno ripercussioni dirette sulle sorti del movimento palestinese. Si tratta della svolta a sinistra del regime baathista in Siria (colpo di stato del febbraio 1966), con una adesione senza riserve alla lotta armata dei fedayn, e della evoluzione dell'Egitto nasero: due eventi, oltretutto, che accrescono ancora di più, agli occhi dell'imperialismo americano, il ruolo e l'importanza dell'avamposto israeliano. Si realizza, cioè di nuovo, come agli inizi del secolo con la Dichiarazione Balfour, una stretta concordanza di interessi fra le potenze « bianche » ed il gruppo dirigente sionista di Tel Aviv.

Nell'aprile 1967 gli avvenimenti precipitano. Le azioni dei fedayn (che Tel Aviv addebita ai Paesi arabi, rifiutando — come rifiuta ancora oggi — di ammettere l'esistenza del popolo palestinese) si fanno più frequenti e più ardite: Israele replica con attacchi di rappresaglia contro la Siria e minaccia apertamente, ai primi di maggio, uno « scontro frontale » con Damasco.

La guerra del 1967

A questo punto, il complotto per scatenare la guerra (esattamente come nel 1956) è già pronto ad entrare in funzione, come hanno di recente ammesso anche alti esponenti del comando israeliano, sfatando definitivamente la favola della « aggressione araba » (aggressione che non è andata più in là delle traccianti quanto inconsistenti dichiarazioni di Ahmed Shukeiri); e il rovesciamento del Baath a Damasco, e magari di Nasser al Cairo, è un obiettivo che Tel Aviv persegue non soltanto « in proprio », per bloccare l'azione dei fedayn, ma anche per conto e nell'interesse dei suoi alleati e protettori occidentali, e soprattutto di Washington. Il colpo di stato del 21 aprile 1967 in Grecia (appena un mese e mezzo prima della guerra di giugno)

confirma del resto che l'obiettivo reale è quello di « fare pulizia » in tutto il Mediterraneo. Nasser reagisce alle minacce contro la Siria scatenando la fila del « fronte arabo » (accordo con re Hussein), chiedendo il ritiro dei « caschi blu » dal Sinai (Israele ha sempre rifiutato di ammettere le truppe dell'ONU sul proprio territorio), chiudendo alle navi dirette in Israele lo stretto di Tiran. Proprio questo sarà il pretesto decisivo per lo scatenamento del conflitto; ma i fatti dimostrano che si tratta, appunto, solo di un pretesto. Abbiamo già visto che gli israeliani si impadronirono dello sbocco sul golfo di Akaba, nel 1949, con l'inganno e violando gli accordi di armistizio; ricordiamo ora che lo stretto di Tiran restò bloccato fino al 1956, cioè nei dieci anni della « costruzione » di Israele, senza che lo Stato israeliano ne risultasse « soffocato »; e che nei dieci anni successivi, quando la sponda di Sharm el Shei era presidiata dai « caschi blu », il traffico marittimo in arrivo ad Elath è sempre rimasto al di sotto di un decimo del traffico approdato nei porti mediterranei di Israele.

Lungo la seconda metà del 1967, l'attività della Resistenza può ancora sembrare episodica e subordinata al controllo degli eserciti arabi. In realtà Al Fatah si sta facendo l'ossa, sta enucleando strutture politiche, civili, sociali che coinvolgono rapidamente la popolazione dei campi dei profughi, mentre nascono altre organizzazioni, dalla baasista Al Saika al Fronte Popolare di Liberazione e, successivamente, al Fronte Democratico Popolare di Liberazione. Il 23 dicembre l'OLP viene riorganizzato, viene attribuito il ruolo di « centro coordinatore » di tutti i movimenti di resistenza, e viene sostituito Ahmed Shukeiri, al cui posto sale il leader di Al Fatah, Yasser Arafat: esce così di scena il nazionalismo arabo vecchio stile, venuto qua e là di antemistimo.

La battaglia di Karameh

Il 21 marzo 1968 un forte avvenimento chiave: un altro contingente corazzato israeliano, appoggiato da paracadutisti, entra in Giordania e attacca la cittadina di Karameh, per spazzar via « lo stato maggiore dei terroristi »; i guerriglieri accettano la battaglia, e dopo 12 ore di durissimi scontri costringono gli israeliani a ritirarsi, infliggendo loro pesanti perdite. Il contraccollo nel mondo arabo è enorme: si tratta della prima vittoria in campo aperto contro Israele, le adesioni alla resistenza si moltiplicano vertiginosamente, Israele si trova a dover fare i conti con un avversario qualitativamente, oltre che quantitativamente, nuovo.

Ma questo sviluppo della Resistenza, che dà per la prima volta un'idea e una speranza concreti ai milioni di profughi, dopo vent'anni di frustrazioni e di miseria, fa anche venire alla luce i suoi limiti e le sue contraddizioni. Due elementi sono infatti da tenere presenti. In primo luogo, nei combattimenti palestinesi è costante il richiamo all'esempio del Vietnam; ma in realtà ci sono rispetto al Vietnam differenze profonde. Se si eccettuano Gaza e, in misura minore, la Cisgiordania, i palestinesi sono infatti l'unico movimento di liberazione che si trova a dover lottare « dall'esterno » del proprio territorio, senza potersi « muovere fra la popolazione come il pesce nell'acqua ». Essi hanno inoltre di fronte una forma particolare di colonialismo e di imperialismo, vale a dire l'inseguimento di una popolazione estranea che ha dato comunque vita — ebrassimo o no — ad una nuova « nazionalità israeliana », e che non può dunque puramente e semplicemente ritirarsi, come un qualunque esercito d'occupazione.

La resistenza indica l'obiettivo di una Palestina « unitaria, laica e democratica », senza discriminazioni etniche e religiose; obiettivo che si propone di raggiungere attraverso la guerra popolare di massa e, nella lunga prospettiva, la acquisizione di larghi strati delle stesse masse lavoratrici ebraiche d'Israele. Proprio questa impostazione, e il suo carattere di massa, faranno della Resistenza il primo autentico movimento rivoluzionario e popolare dell'Oriente arabo.

Il secondo elemento è l'equivoco dell'unità araba intorno alla Palestina. Si tratta di un atteggiamento ispirato ed estremamente popolare fra tutti coloro che si sentono parte di una unica « nazione araba »; ma non per questo l'equivoco è meno grave. Nella realtà, non è possibile la unità tra forze ant imperialiste e regimi reazionari (come quelli giordano o sauditi) legati a filo doppio con l'imperialismo americano. La sua dinamica rivoluzionaria mette dunque la resistenza in costante contrasto con gli Stati arabi filo-occidentali e la colloca « più avanti » degli stessi regimi rivoluzionari o progressisti, che hanno le loro radici nella piccola-borghesia e nell'esercito. Il condizionamento dell'unità araba che le grandi masse non sono ancora in grado di superare — costringe dunque la resistenza (e soprattutto Al Fatah) alla continua ricerca di un difficile compromesso che finisce però per indebolirla (mentre d'altro canto la linea avventuristica del Fronte di Habbash e quella aristocraticamente marxista del FDLP di Hawatme rappresentano obiettivamente una fuga in avanti, nella realtà odierna del mondo arabo).

Da qui nasce la tragedia del 1970 in Giordania. La resistenza crea una sorta di « doppio potere », appare quasi in grado, all'occorrenza, di rovesciare il regime e fare di tutta la Giordania un vasto retroterra della guerriglia. Ma è solo un'apparenza: proprio l'equivoco della « solidarietà araba » impedisce la creazione di un legame reale, politico e organizzativo anziché fideistico, con le masse giordane, e alimenta sotto sotto l'illusione che Hussein non oserà mai arrivare allo scontro con gli altri Paesi arabi: « Solo il terroismo ».

Come nasce il terrorismo

La resistenza si trova all'improvviso in condizioni di isolamento politico e indebita militarmente, mentre si accentua la svolta a destra del mondo arabo (caduta della sinistra nasseriana, massacri nel Sudan, invasione in Libia) e Hussein arriva a prospettare un accordo con Israele che confinerrebbe i palestinesi nel ghetto di una « regione autonoma » sotto lo scettro hashemita. E' da qui, dal massacro fisico e dall'isolamento politico, che accentuano anziché smussare le stesse divisioni interne della resistenza, che nasce, con la rabbia e la disperazione, il terrorismo estremo del « Settembre nero ». Ma è anche di qui che scaturisce il ruolo preponderante, per la resistenza, del retroterra libanese: l'unica regione della quale è ancora possibile l'infiltrazione e la guerriglia contro obiettivi in territorio israeliano, anche se ciò contrasta con le simpatie filo-occidentali e con la volontà di regolamento diplomatico del governo di Beirut.

Le conseguenze sono sotto gli occhi di tutti: Monaco, l'attacco israeliano nel Sud Libano, la dichiarata volontà di Israele di « stroncare alle radici il terroismo ». E tuttavia Tel Aviv deve sapere che questo è un obiettivo irraggiungibile. I palestinesi non hanno altro da perdere che gli stracci, la miseria e la disperazione delle loro tende ed hanno costantemente dinanzi agli occhi il sogno di una Palestina libera. Ciò significa che non ci può essere, nel Medio Oriente, una pace che non tenga conto, sostanzialmente, dei diritti e delle aspirazioni del popolo palestinese. Né Dayan né Golda Meir possono illudersi di « ricattare » i duemila anni della diaspora ebraica con duemila anni di diaspora palestinese.

Giancarlo Lannutti
(3) FINE - I precedenti articoli sono stati pubblicati il 19 e 22 settembre.

IL « DIARIO DI GUSEN » DI ALDO CARPI

Un pittore a Mauthausen

Scritti e immagini della prigionia nel campo nazista, in cui l'artista riafferma una serena fiducia nel destino dell'uomo e nella sua capacità di riscatto

« Se l'uomo fatica non vuol dire che sia un uomo stanco; se ha la risorsa interiore: il libero respiro, la libera spinta, la responsabilità intera del proprio lavoro e della propria creazione; cose tutte che s'identificano l'una con l'altra perché l'una dall'altra nascono, e sole non possono essere ». Così s'inizia una delle prime pagine del « Diario di Gusen », che il pittore Aldo Carpi scrisse dal dicembre del '44 al luglio del '45 nel tragico « kommando » di Mauthausen. Il volume, edito di recente da Garzanti, costituisce una splendida testimonianza di umanità, di luminosa morale, di fede nell'uomo e nelle sue risorse interiori. Una fede, questa, che non abbandonerà il pittore milanese neppure nei momenti più bui, neppure di fronte alla tragica e disperante evidenza della « fabbrica della morte » hitleriana.

Di fronte ai suoi aguzzini che l'ignoranza, l'odio e un degenorato senso del dovere rendono ciechi e sordi ad ogni moto di pietà e di giustizia, come pure dinanzi alla miseria e alla degradazione dei suoi compagni di prigionia, spezzati moralmente e fisicamente da inenarrabili privazioni, Carpi reagisce con una pacata riaffermazione di fede e di speranza nella natura umana, nella sua capacità di risollevarsi ogni volta più forte e più libera dall'abiezione e dall'iniquità. « Non par vero », scrive, « che ci sia qualcuno fuori che gode la vita libera. E poi? Come sarà la gente di quella casa, quella donna? Ormai oggi è fuori, lontano da casa, ha figli, marito, padre lontani o morti o prigionieri o mutilati dalla guerra. Sappiamo che anche la gente di fuori ogni giorno corre a rifugiarsi qua e là per gli allarmi. Nei boschi e nelle buche. Povera umanità anche quella! Noi non possiamo giudicare le loro sofferenze: sono almeno come le nostre. A un certo punto non comprendiamo più dov'è e quale sia il nemico. Odiarli non si può, io non posso: sento ogni uomo umana mente fratello quando soffre e aiuterei a vivere chiunque trovo così malato ».

Nell'acuto saggio che precede il diario, Mario De Micheli si chiede quanta parte abbia la particolare formazione culturale dell'artista, che oggi ha ottantasei anni, nella sua visione fondamentale e affermata di un'umanità, mantenuta inalterata a dispetto di tutte le prove contrarie e le drammatiche traversie di quegli anni. « Ma fino a che punto si può pensare », prosegue De Micheli, « di attribuire questa "vir-

tu » di Carpi semplicemente ad una formazione che non è la nostra, ad una visione umanitaria propria di un'epoca da cui ci separano irrimediabilmente inaudite prevaricazioni? A volte, nelle parolacce di ogni nome, amava chiamare lo sgomento: vi è un intuito abbagliante. Talvolta si ha l'impressione che vi sia di più il senso dell'avvenire, una sorta di prefigurazione del destino futuro dell'uomo, che non la saggezza del passato ». E' un « intuito », una intelligenza dei domani, infatti, che Carpi trae dalle pieghe più vive della sua intensa esperienza esistenziale d'uomo e d'artista, nutrita sempre dall'attaccamento alla sua religione e dal fermo sentimento della libertà e della giustizia, valori che sempre lo hanno accompagnato e che trascorrono vivamente in queste pagine.

Gli affetti e la vita familiare sono stati per lui, nell'infimo del « lager », qualcosa di più di uno struggente ricordo o di un tenero « punto fermo » a cui ricorrere in quella quotidiana odissea del dolore. La famiglia, e più ancora, le sottili relazioni di amore, di reciproca comprensione, di sollecito soccorso, di tenera verifica critica e auto critica che vi si stabiliscono, costituiscono, infatti, per Carpi la prefigurazione di una diversa condizione dell'uomo, di un modello possibile da ricercare e in cui credere.

Il diario è stato scritto come un'idea, ininterrotta lettera a Mira, la sposa di Carpi e la madre di Fiorpingiocchia, come egli, con una sola parola, riunendo le iniziali di ogni nome, amava chiamare insieme i suoi sei figli. E' un dialogo silenzioso e delicato in cui l'artista, rischiando per questo la vita — tale era, infatti, la pena nel campo per chi veniva sorpreso a scrivere o disegnare — viene dipanando il filo prezioso delle sue riflessioni, dei suoi ricordi, delle sue osservazioni.

Si tratta dunque di un documento eccezionale, di autentici e commoventi saggi di interesse umano e civile. Va detto, inoltre, che Aldo Carpi è forse l'unico pittore illustre ad aver vissuto, per quasi un anno e mezzo, l'esperienza del « lager » riportando, tra mille pericoli e difficoltà, disegni e schizzi eseguiti dal « vero ». Queste immagini accompagnano e illustrano il diario, e appaiono sconvolgenti per la bruciante e immediata verità d'esperienza che le informa, costituendo una rarissima testimonianza iconografica, di grande valore artistico e storico ad un tempo, concernente uno dei capitoli più tragici e oscuri della storia dell'uomo.

Giorgio Seveso