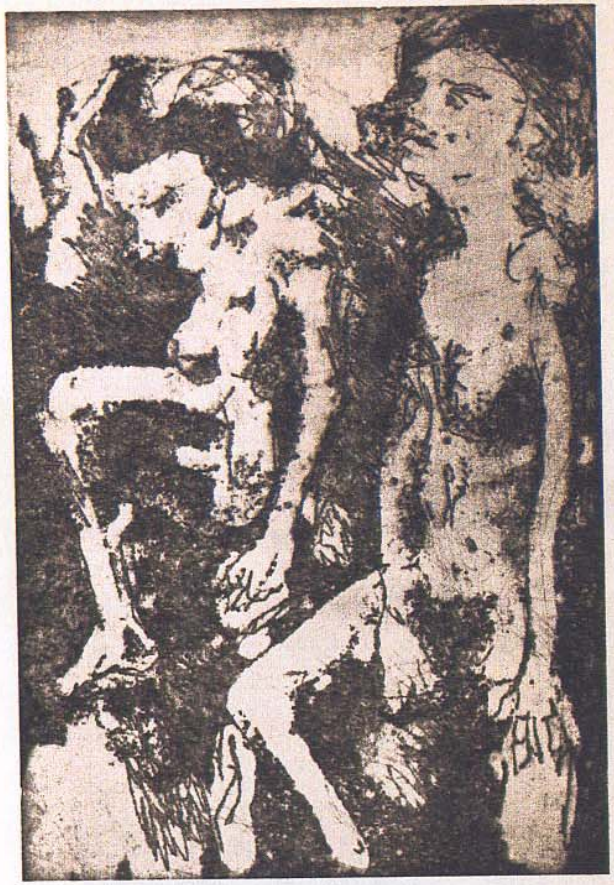
fonte: ARCHIVIO MAURIZIO SPATOLA

ILU 1

BAB



emilio villa • miro bini • alain jouffroy • giuseppe landini • nino crociani • gianni celati • carlo leoni • ettore baldini • carlo negri • adriano spatola • fitzgeraldmoore • carlo conti marcello • renato del bono • alberto tomiolo • vittorio puccetti

RIVISTA
DEL GRUPPO "A"
DI BOLOGNA

1962

OMAGGIO AI SASSI DI TOT • STRIP-TEASE • MATTA LE DONNEUR DE FORMES • NEOCLASSICISMO MUSICALE • ENERGY • LA GIOVANE PITTURA BOLOGNESE NEL 1961

ILU 1

BAB



emilio villa • miro bini • alain jouffroy • giuseppe landini • nino crociani • gianni celati • carlo leoni • ettore baldini • carlo negri • adriano spatola • fitzgeraldmoore • carlo conti marcello • renato del bono • alberto tomiolo • vittorio puccetti

RIVISTA
DEL GRUPPO "A"
DI BOLOGNA

1962

OMAGGIO AI SASSI DI TOT • STRIP-TEASE • MATTA LE DONNEUR DE FORMES • NEOCLASSICISMO MUSICALE • ENERGY • LA GIOVANE PITTURA BOLOGNESE NEL 1961

SOMMARIO

EMILIO VILLA, *Omaggio ai sassi di Tot* . . . . pag. 3

ALAIN JOUFFROY, *Matta, le donneur de formes* . . » 8

GIANNI CELATI, *Descrizione d'una giornata di Vera Evans in viaggio turistico attraverso l'Italia (Ravenna e Ferrara)* . . . . . » 13

ALBERTO TOMIOLO, *Strip-tease* . . . . . » 15

ADRIANO SPATOLA, *L'equivalenza* . . . . . » 17

FITZGERALD-MOORE, *Energy* . . . . . » 18

VITTORIO PUCCETTI, *Nuovi ragguagli sulla poetica del Neoclassicismo musicale* . . . . . » 19

MIRO BINI, *Per poi mentire* . . . . . » 26

RENATO DEL BONO, *Il processo* . . . . . » 27

CARLO NEGRI, *Sandburg* . . . . . » 28

ETTORE BALDINI, *Pochi versi* . . . . . » 30

CARLO CONTI MARCELLO, *Lo schizofrenico di buon senso* . . . . . » 31

*** *La giovane pittura bolognese nell'anno 1961* . » 35

BAB ILU - Rivista trimestrale di letteratura

Direttore:
Adriano Spatola

Redattori
Miro Bini, Gianni Celati
Giuseppe Landini, Vittorio Puccetti

Una copia	L. 300
Abbonamento annuo	L. 1.000
Sostenitore	L. 5.000

I versamenti vanno effettuati su vaglia postale intestato all' amministratore.

Direzione e Redazione: via Andrea Costa 133
Amministrazione: Vittorio Puccetti, via Lombardia 18

Responsabile: Vittorio Puccetti
Autorizzazione Tribunale di Bologna, Reg. il 20-2-1962, n. 2980

OMAGGIO AI SASSI DI TOT

di EMILIO VILLA

«Scale, idest rudimenta graduum, seu phraspicae exercitationes in sonitus cymbalicos, vulgo sarabanda»

Venere geometrica, vergine corrosa,
madrepora sposa delle ere mesolitiche,
Venere di Willendorf, vergine a ruota,
avorio cariato nel manico e nel cuneo;

Venere di Savignano sul Panaro,
dove la metropoli fluviale nel cumulo dei detriti
gemina obbliqua per 4000 tronchi fradici la trota
dalle scaglie cromate di pervinca,

e Venere maltese per la filibusta fenicia, e Venere
senza vene, Venere acefala, Venere callipigia,
all'ombelico di Milo di Cirene di Butrinto,
Venere dalla rotula nostalgica, Ciprigna
rododattila panrodia rodopormia.

Ah, non per puro caso è stato, non per pura
inclinazione la Kore dell'erechteion ha germinato
la sua docile statura, o Venere
del Giorgione del Picasso dei profeti alle foci del
[silenzio,
e degli amministratori del corrente mese

femmina del mangiatore di fuoco di petrolio di
[lampadine accese,
signorina balneare di Biarritz e di Palmbeach, dai
[coloriti
equinuziali, Eva del cinema americano delle
[cattedrali
degli ebdomadari in rotocalco, Eva del Friuli
con le pianelle di cordame e gerla sulle scapole
ad aggetto e Sulamita e Salomè di lunghe dita
e barbariche cornee di palta bruna o marna
o di velluto di smalto di mandorla di erba.

Adolescente d'indole fosforica, nadì omè ne,
Eva fuoruscita dal rapido deliquio del maroso o da
[siderea
cruna, Eva domenicale e di ogni qualsivoglia
mese nei pubblici giardini o negli stagni quando
[scarna
l'azzagola dopo il bere
autunnale stride il transito levando verso nord.

Eva rosa sulla soglia
sulla pista delle barricate delle materasse
delle jacqueries e dei colpi di Stato a mano
[armata,
Eva degli stabilimenti e delle etichette
con la colla arabica, sensuale
pollice, stakanovista nella foglia crepitante
dei cuscinetti a sfere

Venere del brigadiere carnale di Pubblica Sicurezza,
al mattatoio di basalto, e irrigua
trifola a sventaglio etereo polline che spruzza
[arati
e sterri nella brezza pomeridiana,

Africo Ipogeo degli Orgasmi, Vase Electionis
al ritmo della Singer presa a rate
e in tandem sulle strade di provincia,

Turris eburnea sita al meridione, eco
rotante delle superne miniere e sottoterra, casta
diva che inargenti, la Susanna tra i commendatori
dell'ultima legislazione dentro l'alto speco

Foederis arca, hortus conclusus, de deserto
virgula fumi et sicut dies verni
i femminei tuoni popolati di termini maestosi
et sicut dies verni circumdabant eam balenando
flores rosarum sicut dies verni in campo aperto

Originalis macula macula virgo
potens virgo prudens tota pulchra,
Mimì Pinsson nella primavera delle saponette
Frufrù bal Tabarin, Mimì Bluette

Il fino calcagno sopra l'aspide grigia e lungo il
[basilisco preme
aspide e basilisco leccando un corallo ialino senza
[rughe
donnaragnodonnalianadonnamatricefontepadreseme
eri l'Astarte alla stazione centrale con la valigia
e le negre portavano la concolina del latte le
[lattughe
nei mattini di arancio amaro in piena stagione

O, naufragate insieme con i piroscafi trafitti nel
[liquore
bagnato dell'atlantico sereno, verde luce
per le vertebre piovendo della spina ed il profondo
pesce e le profonde uccelle d'amaranto a serpentina
mirano in saecula saeculorum tremolare snelle

le anche tremolare nel nugolo balordo delle
piantagioni subacquee

le mogli facevano il sugolo rosso sui fornelli nel
[tondo
sgargio anfiteatro delle verande europee e nelle
[logge,
nelle logge fumando dai gerani dei gerani

e pubblicana sulla spalletta dei pozzi perché Gesù
[Cristo
con la flemma
e donne sbattute nell'orgia dei travertini fissi
o dentro il secchio
donne abbracciando l'obelisco che staglia le scalmane
d'agosto, casalinga allarmata dall'eclissi
se brucia la cipolla nell'arrosto e il rosmarino o
[se lo specchio
si frantuma sulle mattonelle,
donna del madrigale e Venere dell'apotema,
signora dello stemma e illustre fontana dei
[perimetri
donna ab ovo
tirata con calibro livella a gibiggiana e gran
[compasso
di tungsteno, femmina ab ovo
figurata nel seno della calla Zantedeschii,
donne di cartilagine di gusci d'arachidi e polpa
[d'albicocche

concepita con la pomice sui spalti di Gomorra,
[sbattono
i lenzuoli incendiati nella valle dei templi e un
[milione
di vangeli che non passa più

ragazza da marito, ctonia ispiratrice dei corredi
[regionali,
femme entraîneuse donna mannequin Frau
[Weltschmerz,
e donna possibile non ancora pensata
nella polimorfosi degli attributi, e lampaneggio
del sasso delle caviglie tornite e rasente
i polsi il basso vino viola rifluente dalle vigne
[d'Engaddi,
oh, i polmoni stracciati e l'alabastro di madame
[Chauchat,
aspicite et videte filie Sion, aspicite
forse la profetata bellezza nel filo di ferro
che dal Texas oscilla sulla brina recondita, sul ronfo
degli equilibri fantastici, che titubante avventura
che onnubila l'algebra di Calder!

donna nubile assegnata ai cieli opachi, e spastica
[begonia
nei specchi avariati, sette nastri
legavano i ciuffetti, donna nello spazio senza cielo,
nel musico brontolo dei tuoni, spazio in cielo
senza donne al sorteggio dell'ebete connubio,
la donna inventata da Tot tra sassi e sassi secchi
tra Tevere e Danubio e Babilonia insonne.

Cuori della Madonna, così:
così sui muri sulle tele nel gesso nelle zanne
nelle ostriche striate nell'argilla che dimentica
le profluvie e tutti gli astri e l'orme
dei passi furtivi nei giardini notturni e la frequenza
diafana delle lune a giostra così
baldoria vegetante di nugoli concentrici,

così nella mente nelle viscere nel sangue nelle
[canne

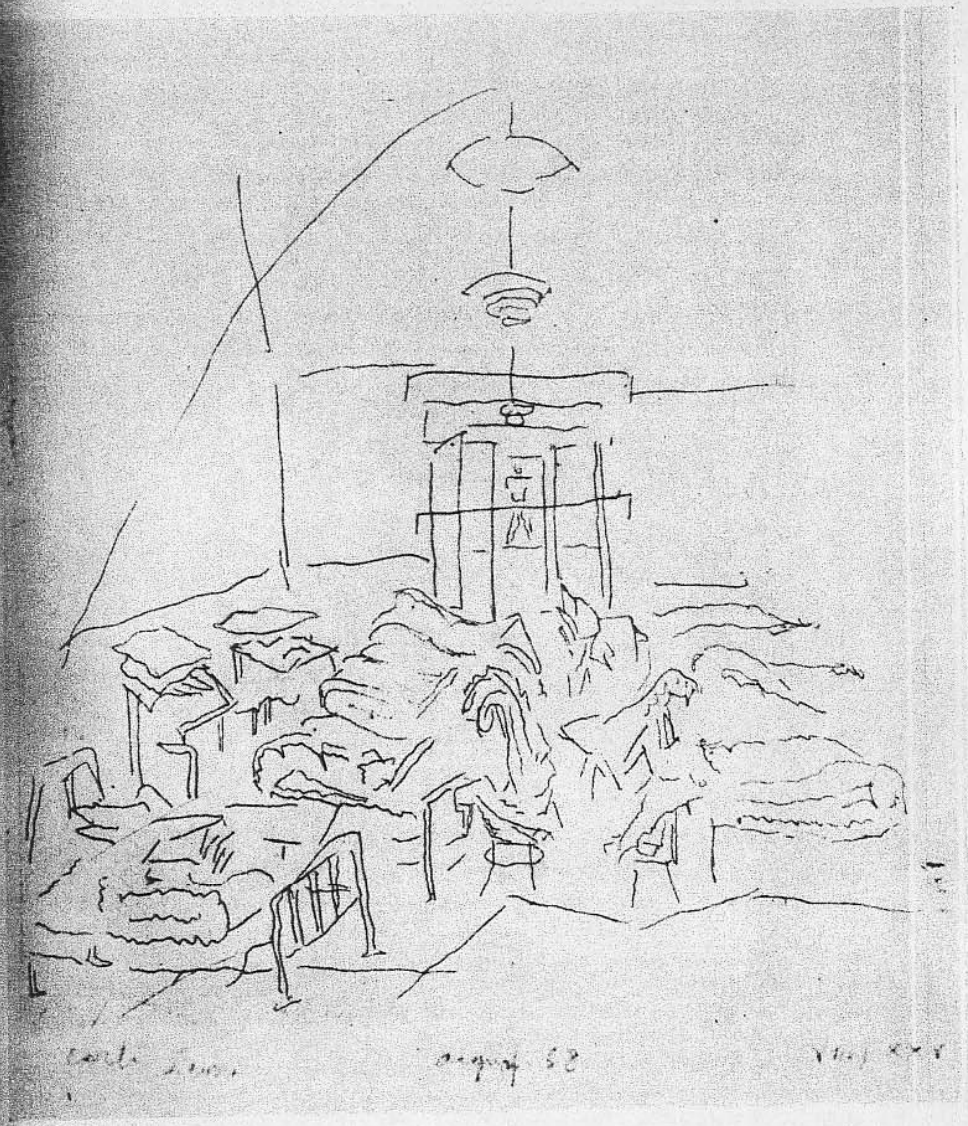
così nel mondo lungo il gran fantasma
nelle aule solenni nei dirupi lungo le scarpate
così dietro arenili nelle tebaidi nella nebbia alata
nelle metropoli nei paesi nei vagoni
così nel mondo inalterabile,
vergine salata, adultera notoria, nuda
garibaldina dalle volpi argentate, così

è nel mondo del mondo questo frutto che ti plasma
che ti scortica che ti inventa la tua storia.

MATTA, LE DONNEUR DE FORMES

di ALAIN JOUFFROY

C'est revêtus de l'éclat des héros, mais aveuglés, repliés sur leurs rêves de conquérants que, réticents et ombrageux, les aventuriers du Moi ont trouvé dans les personnages de certaines toiles de Matta (*Le pélerin du Doute, l'Avoeugle*) l'image fulgurante de leur imposture et de leur impuissance. Je me reconnais, quant à moi, homme dont la conscience ambigue dramatise toutes les démarches, dans la torturante tension qui ligote leurs sens et fait de tout mon être, dans ce monde à l'histoire duquel je ne



Leoni: *Lampade*



Leoni : *Spiaggia e arena*

me sens pas encore accordé, une *particularité maudite*. De voir ainsi reflétée mon angoissante complication intérieure, de la voir trouver une forme aussi impérieuse, comparable à celle des plus denses divinités primitives, est pour moi une délivrance aussi grande que celle d'une totale prise de conscience. Matta me révèle le point où mon être, pour garder sa souveraineté dans sa singularité, cesse de communiquer avec l'univers physique et social dans lequel il est inséré. Les formes qu'il donne de l'homme (la concrétisation des problèmes chaotiques de son esprit actuel qu'il a opérée dans *la Désintégration du donc)* mettent en evidence cette parodie tragique que compose chacun des gestes de défense que m'inspire la menace historique qui pèse sur la communauté dérisoire dont je fais partie avec tous les individus conscients et isolés du monde moderne. La morphologie complexe et féroce de certains personnages de Matta nous met en présence de ce *monstre des lointains* que l'histoire nous fait devenir pour nous-mêmes. Nous sommes tous solidaires de ces tableaux, où le lyrisme se lie à la plus grande lucidité sociale. C'est notre mode de vie, notre frivolité inquiète dans le labyrinthe économique qui suscite ces formes contractées, ces gestes exaspérés, et si nous nous y reconnaisons mal, si notre miroir nous paraît plus fidèle à l'idée que nous faisons de nous-mêmes pour nous survivre, c'est qu'il ne nous juge pas, c'est qu'il n'*interprète* pas, comme le fait Matta en la "mettant en scène", in la "mimant", cette énigme irremplaçable que nous sommes pour autrui. Chirurgien de la réalité humaine, Matta intervient au coeur de notre énigme et dissipe le broillard qui permet à chacun de nous de faire de son apparence physique immédiate un écran de protection et de séparation absolue. Ainsi Matta dénonce le

mensogne permanent qui fait à nos yeux un refuge de notre mystère innomé, alors qu'en lui réside l'élément le moins réductible de notre malheur. Ce sons des "Donneurs de formes" comme Matta qui finiront par rendre les phénomènes les plus difficiles à décrire et les plus importans de notre vie aussi identifiables que ceux de la nature.

La peinture depuis ses origines s'est de moins en moins satisfaite de ce qu'elle montrait. Elle a cherché à dire ce qu'en montrant elle ne disait pas tout à fait. Le sens d'un tableau ne résulte que de la plus ou moins grande éloquence des formes que prend son silence. La peinture est destinée à montrer ce qui n'a pas encore reçu de nom, et que ce sont les rapports originels qu'entretient notre être avec autrui et avec le monde que nous conjecturons encore trop vaguement, c'est de l'ouverture de notre être au monde qu'elle doit avoir pour mission de rendre compie. Que la réalité l'envahisse et l'investisse aux yeux de l'homme puisqu'il mène quelque fois contre elle une véritable lutte où il ne fait que se mutiler lui-même et faire de son être une invivable impasse. Si le réalisme est au contraire une attitude de l'homme qui cherche l'adéquation la plus parfaite entre l'être, l'espace et le temps, c'est dans la conscience de tout ce qui se présente de nommé et d'innommé dans l'ouverture de son être qu'il aura la possibilité de faire de cette adéguation un moyen pour tous de parfaire leur destin. Le *réalisme ouvert* de la peinture de Matta est celui d'une vision du monde où les choses et les êtres cessent de nous apparaître dans notre obnubilante banalité pour nous éveiller à notre interaction perpétuelle avec le tout. Cette révélation de ce que nous sommes dans des perspectives différentes de celles de notre vie mal codifiée doit nous conduire à trouver le point

d'ou notre existence cessera de nous être donnés comme l'ensemble des conditions qui nous *déterminent* à agir pour devenir le principe même de déploiement de toutes nos chances délaissées.

Il existe une corrélation certaine entre le système d'écriture formelle de Matta et les modalités de déroulement de notre vie. Ainsi fait-il cesser le divorce entre le vocabulaire, la technique et le drame que les peintres réalistes se proposent de décrire pour provoquer la prise de conscience qu'ils cherchent. La modernité de son style lui donne la possibilité de rendre compte des rapports particuliers que l'homme entretient aujourd'hui avec la nature et avec lui-même. Les adeptes de la peinture réaliste actuelle font la même erreur que celle commise par Giordano Bruno dans *L'espace de la bête triomphante* en utilisant la forme poétique de la *Vita Nuova* pour exposer une conception du monde dont la nouveauté eût été inconcevable au siècle du Dante. Or, les formes qu'invente Matta naissent des questions et des réponses qu'elles formulent. Il n'est pas seulement question de l'originalité de Matta, mais de la profonde coordination de son imagination avec le mouvement de la réalité moderne. Et c'est pourquoi Matta, qui peint pour donner à l'homme le sentiment qu'il ne voit plus le portrait de son individualité immédiate mais l'image quasi-radiographique des relations qui existent entre sa conscience, l'univers physique et les forces collectives, change le sens du face-à-face entre l'homme et la peinture, qui cesse d'être celle qu'on interroge pour se faire celle qui met en question et ainsi s'introduire comme une action dans la série des manifestations de notre histoire.

Une même métaphysique a trouvé des formulations différentes selon les époques. L'architecture re-

ligieuse baroque est à la gothique ce que le jour est à la nuit: elles cherchaient cependant toutes deux à donner à l'homme le sentiment de la présence divine. De même une peinture purement réaliste peut trouver successivement une formulation "objective" comme celle de Courbet au moment où l'élévation du degré de conscience exigeait cette objectivité, et une formulation réaliste *ouverte* comme celle de Matta dans *Etre-avec* et *However* au moment où, pour approfondir la conscience, il nous faut inclure tout ce que nous savons du sujet dans notre connaissance de l'univers physique et de l'histoire. La différence de nos moyens, de notre sensibilité et de notre savoir exige la création d'un vocabulaire de formes et d'une syntaxe correspondante qui nous permettent de mettre en évidence tout ce que ceux qu'on a utilisés jusqu'ici n'ont pu désigner ni dévoiler *faute d'un système de corrélations entre les formes adéquat à celui des phénomènes contradictoire de la réalité*, telle que nous la vivons et telle que nous la pensons aujourd'hui. L'exploration de la réalité-humaine n'est pas terminée et c'est selon des techniques nouvelles, et dans des termes appropriés à la signification que nous voulons donner au monde, qu'elle pourra être poursuivie en peinture comme ailleurs.

Depuis Giotto, les peintres ne cherchent qu'à donner la parole à la matière. Si la peinture de Matta est éloquente au point que l'ébranlement qu'elle procure fait résoner notre existence comme une caisse dont nous entendons pour la première fois le roulement prophétique, c'est qu'en elle notre siècle a trouvé la voix qui manquait à l'harmonie écartelante de son histoire.

DESCRIZIONE D'UNA GIORNATA DI VERA EVANS IN VIAGGIO TURISTICO ATTRAVERSO L'ITALIA (RAVENNA E FERRARA)

di GIANNI CELATI

Al limite d'una città cresce l'erba; le scarpe
incespicano tra le macerie e i fili spinati,
qui a Pasadena si vedrebbe un cimitero delle auto-
[mobili.
Gli eucaliptus solo gli eucaliptus non invecchiano mai
e la Flagellazione di Pietro.
Dove Dante morì sorgerà un grattacielo;
la stazioncina rifatta a nuovo
le carrozze con i cavalli-hysteria
e il chiasso di mezzogiorno, campane.
Quando suona l'a.sax
potevo dimenticare tutto e perdonargli. Ma non
sarà più come allora.
In questa regione dell'Italia che si chiama Emilia
perché Emilio si chiamava l'imprenditore che fece
[la strada che l'attraversa
la campagna è piatta come un discorso banale
e S. Apollinare
invasa dall'acqua piovana. Santi e imperatori
che assomigliano alla guida dal bel nome Marcello.
Abbiamo visto la costa e il mare. Tetti di ciottoli
alghe sperdute e il mare che si sente di notte
tutta la notte;

qui i bambini nutrono i cani e puliscono le reti.
Natura e Sobrietà. Il mondo è un grande ospedale
e questi con le loro biciclette sono nati pescatori
[plein-air
sentono il mare di notte e oppongono Natura e
[Sobrietà.

Tralasciando molti particolari la principessa Marfisa
era una mangiatrice d'uomini.
Mentre le case rinascimentali costruite in mattone
[rosso
nascondono un grande passato le ragazze vanno in
[bicicletta
e d'estate i cocomeri sono dolcissimi.
Ogni ordine perduto
conserva il suo ritmo
nella distanza dei paracarri nobiliari
in via Ercole primo d'Este.
Marfisa questa vorace femmina. Con cinque amanti
nel letto ogni donna può essere soddisfatta.
(Savonarola: un Lutero italiano. Cosmé Tura: un
uomo delle pianure. W.I.H. p. 15 e 23).
Ma cosa ha visto oltre tutto questo? Non capisco
[bene signore

Ma cosa ha visto oltre tutto questo? Ragazzi con le
[mani in tasca
che passeggiano per una via centrale
parlando di vittorie sull'altro sesso
e aspettando di farsi lustrare le scarpe.
Quello che so è che non c'è scampo
tra mille anni forse i duchi ritorneranno
per far ferrare i loro cavalli
ma non sarà più come allora.
Gli eucaliptus solo gli eucaliptus non invecchiano
[mai.

Ricordo questa piazza signorina quando il Duce era
[tra noi.
Sessantatremila persone alle porte di Ferrara
i braccianti con i loro mantelli, tutti incolonnati.
Ma il duca d'Este che disse? Ah che affascinante
[passato!
Tutti ad applaudire il loro duca.

STRIP - TEASE

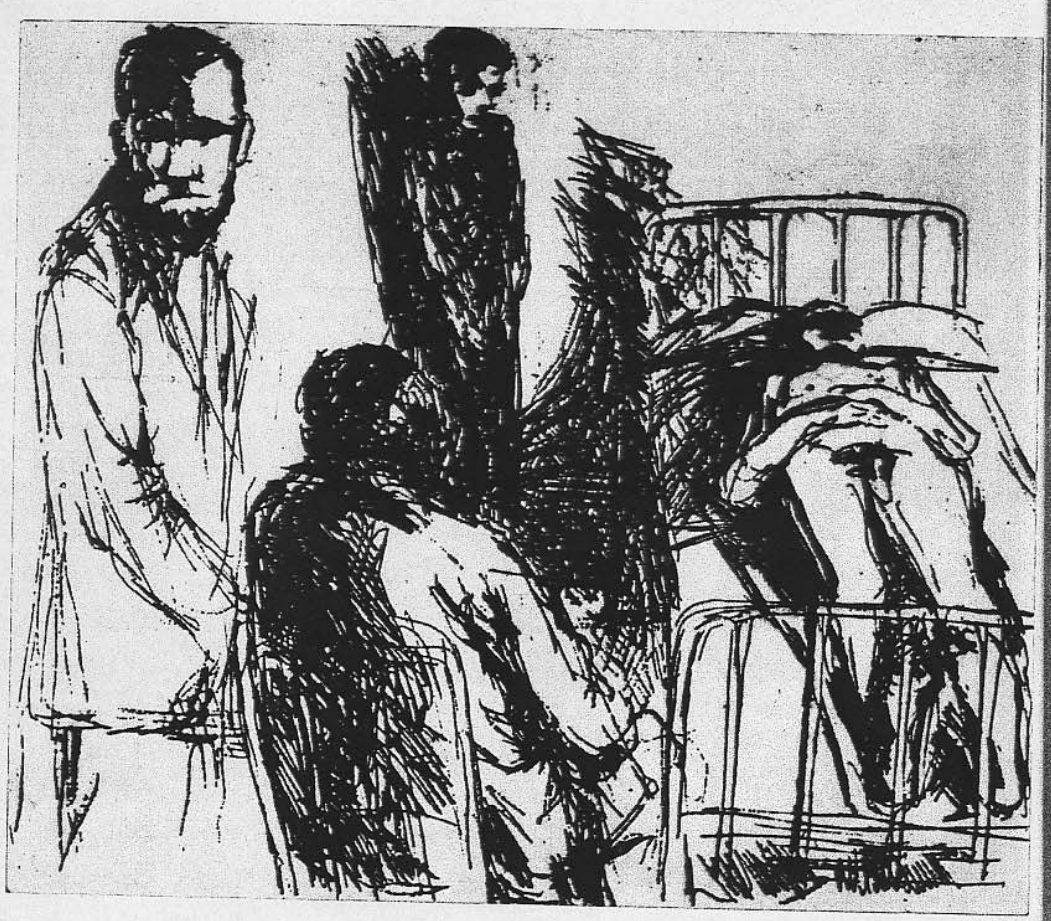
di ALBERTO TOMIOLO

Il pellerossa giuoca alle carte.
Spoglia il gelso da foglie superflue.
Adesso lungo la linea di Mercatore
Neppure i pesci han voglia di parlare.
Questa stasi delle cose è un
Anagramma di facile risoluzione.
Il momento di Cristo è passato:
In compenso concubine di Alessandro sei
Scassano le molle del trono giallobianco.
Per conseguenza ineluttabile
(Consequenziale è solo il fallimento)
Il mondo di animali e di A.T.

Ha trovato il filtro o abracadabra.
Quanto appare è la voluta realtà:
Il vero nelle cantine del mondo
Cambia i connotati molecolari: né
Vale smaltirne la sconfitta negli antipasti.
L'altra luce del mondo, il fratellastro
Proletario, giuoca a tressette con borghese
Ignavia, quantunque miagoli cerotti
Sociali l'agitatore vano come un flirt.
Come si schianta la rivoluzione
Con questi minotauri da spiccioli perduti!
Poiché siete nulla (e noi sappiamo
Le promesse antiche, lusinghe d'immortale)
Io vi concedo sorrisi oleosi di carnevale
E tanto sufficit per il vostro risultato:
L'ipocrisia come una falena gira
nell'ecclittica del sole, un poliziotto
Privato a pedinare l'infedele terra
Nel niente cronico dei mondi.
Colpe soltanto possiamo rivelare
Noi che siamo stati i lampionari.
Pensando al miracolo tedesco viene a spogliarsi
La Terza Luce per la morale riedificazione:
Occhi lunari, scintille della rinascita a
Guardare il bianco ideale di Prassitele.
Buttiamo il vestito dall'anima:
Facile il giuoco qualora mi seguiate
(Siccome seguire significa amare, questa
Rinascita ritengo problematica):
Circa un miliardo di cuori innocenti,
Salvo donne bambini e vecchi in sanità,
Hanno rapito il fine da spumante dolce
E dal cerchio di luce che si pianta.
Il pellerossa giuoca alle carte.
Spoglia il gelso da foglie superflue.



Crociani: *Morte di Mike*



Crociani: *Morte di Mike*

L' EQUIVALENZA

di ADRIANO SPATOLA

Ma dovevi vederlo giovane, nell'albero, poco più
[d'una foglia
Quello che ora si spezza e brucia le radici del grano
Attraversando la terra giù sino al petrolio.
Quello che ora inaridisce il seno alle madri
Quello che ora divora se stesso.
La mia fame consuma il mio grasso superfluo
(Nelle natiche prima, poi nelle guance, nel petto)
E tu distogli lo sguardo:
T'ha mai colpito la somiglianza
Tra uno di Auschwitz e uno di Nagasaki?
Abbiamo preso la strada sbagliata.

La poesia, che cosa importa? Io me ne rido di tutti i
[poeti
Ma rido ancor più degli storici, ladri venduti alla
[speranza.
Res gestae. Le cose compiute.
Tutto il male mi sembra sia stato compiuto
Ma come affolliamo gli stadi
Così facciamo la storia: chi vince e chi perde.
Abbiamo preso la strada sbagliata.

Ma c'era un bivio?
Il giusto e l'ingiusto sono gli specchi nell'anticamera
Dove prima d'uscire dai un'ultima occhiata al tuo
[trucco.
La legge è un pezzo di carta, l'ingresso al bordello
[vietato ai minori.
Bisogna aiutarsi tra amici, quanto ai nemici
Se non danno fastidio li lasciamo sotto la pioggia.
Io penso spesso, esisto sempre più spesso
Tu invece ti lasci andare, rifiuti l'equivalenza:
Negli occhi ti splende la disgustosa certezza.
Coloro che ridono di fronte a chi fa le domande
Hanno rotto gli specchi nell'anticamera la sera
[prima.

ENERGY

di FITZGERALD-MOORE

Energy interflows with sky
And time's convulsive twitching face.
Wrinkles and pools temper silent
Walls dropping into time.
The curse and joy of moments

Unexpressed to mind
When at the focus
Of a dancer's fingers
Spreading from life unknown
When at the focus
Of stone, thorn, leaf and tiger
Strapped together by the mind
I cast myself upon a surface
Colour lunges, swallows
Scarab like
And struts.
Here chromosomic concentrate
There the swing of the sky.
Stone and tiger struggle under
Fractured by this sky.

NUOVI RAGGUAGLI SULLA POETICA DEL NEOCLASSICISMO MUSICALE

di VITTORIO PUCCETTI

Per Strawinsky la questione del valore della musica va posta, ancor prima che sul piano musicale, su quello umano: dove non c'è la qualità umana manca anche la capacità di eseguire lo sforzo di "alta speculazione" richiesto dalla natura stessa del

fenomeno musicale. L'avversione per il wagnerismo è dunque avversione per ogni intenzione espressiva, sfogo personale e momentaneo e non chiarificazione e indicazione d'uno stato umano, d'una esperienza qualitativa che si esprime nel linguaggio proprio della musica. In questo senso egli usa la parola «speculazione», avendo però cura di mettere in rilievo che gli elementi su cui questa esercita la sua attività sono il suono e il tempo, non i sentimenti: «L'espressione non è mai stata la proprietà immanente della musica. La ragione d'essere di questa non è in alcun modo condizionata da quella...».

Proposizioni note ai più. Invece a noi sembra interessante stabilire un rapporto con Eduard Hanslick che, fin dal 1854, aveva rivelato l'impossibilità della musica di esprimere sentimenti, impegnandosi alla svalutazione di ciò che noi definiamo con questo termine, dimostrandone la natura spuria dal punto di vista filosofico[1]. A chiarimento della teoria dell'Hanslick, conviene far riferimento alle affermazioni bergsoniane sugli stati psicologici[2]. Rifacendosi a un concetto della coscienza in netta opposizione a quello gnoseologistico, B. la definì come il darsi in atto e il perdurare d'un'esperienza qualitativa nella quale si armonizzano e si compenetrano gli elementi psicologici isolati da un pensiero che proietta nel tempo, spazializzandolo, l'astrazione di cui esso stesso è presenza. L'esperienza gnoseologica è basata sulla quantità anziché sulla qualità perché obiettiva il mondo riducendolo ad un insieme di oggetti misurabili. In tal modo anche la coscienza verrebbe ad essere oggetto a se stessa ed ogni suo momento, nel quale essa tutta si esaurisce col suo particolare colore, verrebbe ad essere graduato in estensione secondo il criterio dell'ultimo stato psicologico la cui attualità sarebbe data come unica e

come pietra di paragone per gli stati precedenti[3]. Ciò equivale, secondo Bergson, a spazializzare il tempo perché la serie psicologica così enumerata presuppone già il risultato, come singole unità presuppongono il numero che le somma. I sentimenti sarebbero dunque soltanto atti dell'intelletto, in quanto comportano un lavoro di confronto fra stati di coscienza distribuiti diversamente nel tempo; perciò avrebbero soltanto un valore simbolico, come di parafrasi di una condizione tanto personale da essere incomunicabile e non generalizzabile razionalmente e artisticamente, mentre il linguaggio la universalizza analizzandola per esigenze pratiche. Al di fuori di queste esigenze e considerata per sé, la parola "sentimento" è indicativa, dunque, non di una grandezza psichica, suscettibile di misura, che determini la coscienza nelle sue manifestazioni, ma della coscienza stessa che, in tutta la sua larghezza, si determina e si presenta colorita in quel dato modo e in quel dato istante irripetibilmente. Cioè tale conformazione della coscienza *non può essere riportata tale e quale, nel suo valore concreto, da una volontà di definizione che pretenda di distinguersi da essa ed insieme darne atto,* di decidere di un movimento psichico pur restandone al di fuori.

Si pensi all'affermazione di Strawinsky: «Ciò che è proprio della mia emozione cosciente non può riflettersi neanche per me stesso in una regola. Dal momento in cui si prende coscienza dell'emozione, essa è già fredda: è come la lava. Esternandosi, diventa un formalismo ». Lo Hanslick dunque, che aveva intuito il valore concettuale dei sentimenti, sembra precorrere l'ontologismo bergsoniano, pur non arrivando a dare una forma sistematica alle sue affermazioni e accontentandosi di riportarle in maniera immediata al contenuto della sua polemica.

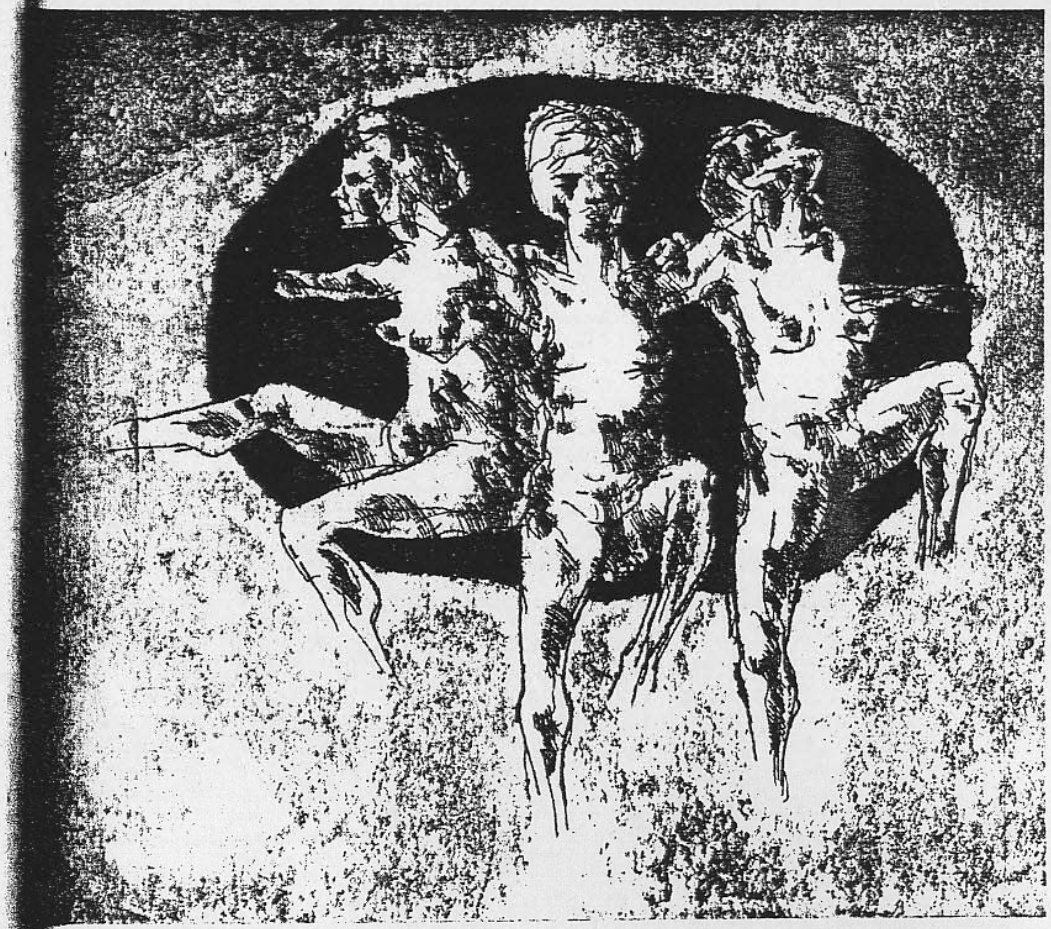
Invece Strawinsky, padrone delle esperienze musicali del suo tempo e capace di dare loro una formulazione teorica compiuta, si avvale del pensiero bergsoniano per portare il problema alle radici stesse del fenomeno musicale facendo di esso un esercizio spirituale dalla tecnica rigorosa. «La musica è l'unico dominio nel quale l'uomo realizza il presente... Il fenomeno della musica ci è dato al solo scopo di stabilire un ordine nelle cose, ivi compreso, e soprattutto, un ordine fra l'uomo e il tempo. Per essere realizzato esso esige pertanto necessariamente e unicamente una costruzione. Fatta la costruzione, raggiunto l'ordine, tutto è detto»[4]. Sembrerebbero affermazioni usuali, ma Strawinsky investe di un senso del tutto nuovo il termine «costruzione», perché il richiamo ad essa ha un preciso intento polemico. Per lui si tratta di restituire una dignità alla forma, dopo che tante generazioni di musicisti avevano abusato di essa per scopi extra-musicali, donandole una ricchezza che appariva prodigiosa unicamente a causa della sua presunta molteplicità espressiva. Nella musica classica la tecnica non rimanda ad altro: si dà essa stessa come scopo e contenuto, costituisce quasi la materia viva e operante dell'intuizione, non se ne nutre per riflettersi all'esterno.

Strawinsky richiamandosi a *La nozione del tempo e la musica* di Pierre Souvtchinsky afferma che «la creazione musicale è un complesso innato di intuizioni e di possibilità fondato su una esperienza propriamente musicale del tempo, il "chronos", di cui l'opera musicale non ci dà che la realizzazione funzionale. Ciascuno sa che il tempo passa in modo variabile secondo le disposizioni intime del soggetto e gli avvenimenti che vengono a commuovere la sua coscienza. Queste variazioni del tempo psicologico non sono percettibili che in rapporto alla sensazione

primaria, cosciente o no, del tempo reale»[5]. Dunque il tempo ontologico ha il valore di un riferimento oggettivo: ogni sua parte scandita musicalmente contiene in sé tutte le altre sulla base di quelle precedenti. Esiste una linearità del discorso musicale, una coerenza dei suoi sviluppi che invece la musica espressiva non rispetta deviando soggettivamente dai punti organici della costruzione. E ancora, delle due tecniche musicali: «L'una si sviluppa parallelamente al processo del tempo ontologico e lo penetra, facendo nascere nello spirito dell'uditore un sentimento di euforia e, per così dire, di calma dinamica. L'altra previene o contrasta questo processo. Essa non aderisce all'istante sonoro. Essa sposta i centri d'attrazione e di gravità e si stabilisce nell'instabile, ciò che la rende propria a tradurre le impressioni emotive dell'autore. Ogni musica ove domina la volontà di espressione appartiene a questo secondo tipo».

La musica espressiva perciò è uniforme e monotona nonostante la sua presunta varietà di movimenti proprio perché questi ultimi non sono reali: hanno tutti il tono di una potenzialità lineare non realizzata: prevenuta dalle troppo rapide evoluzioni di ciò che dovrebbe esprimere la gioia, ritardata e constrastata dalla lentezza della linea parallela ai sentimenti di tristezza e di malinconia; in ogni caso priva di quei centri stabili di orientamento che per Strawinsky marcherebbero la «respirazione» regolare della musica. Una volta perduto il senso della continuità reale, della bergsoniana durata, non rimarrebbe che la uniformità spaziale dell'emozione, dato che le note si sommano astrattamente al di fuori della loro peculiare naturalezza per sacrificarsi ad una realtà che le incorpora senza distinguerle. Invece nella musica che Strawinsky definisce apolli-

nea, in contrasto con quella dionisiaca o romantica, l'individualità del suono viene esaltata al massimo perché si distacca come atto autonomo e compiuto da una realtà interna che la sorregge e non la annulla; essa è prodotta come da una eccitazione della facoltà creativa che, una volta trovata la misura e la direzione del suo essere, produce spontaneamente le testimonianze della sua autenticità con una varietà di scoperte e di posizioni che sembra inesauribile. Perciò è una continua novità che viene messa alla luce pur nella unità del senso concreto, del sapore qualitativo, non meglio definibile, che presenzia ogni attimo musicale. La musica espressiva in mancanza di questa *unità* profonda, si appella ad una *unicità* di contenuto, che invece di produrre continuamente le singole note sostanziandole, è il risultato complessivo di esse, le quali non si impongono alla memoria che transitoriamente: sono trascorse all'esterno nell'attesa di una giustificazione simbolica della loro presenza: proprio come le unità di una somma. I suoni della musica autentica, cioè non espressiva, si articolano non mediante sbalzi e contrasti, ma con una grazia danzante alla quale si potrebbero riferire, per meglio comprenderne il senso, le parole di Bergson[6]: «Non si tratta da principio che della percezione di un certo agio, di una certa facilità nei movimenti. E come dei movimenti facili sono quelli che si preparano gli uni gli altri, noi finiamo per trovare una facilità superiore ai movimenti che si facciano prevedere, alle attitudini presenti nelle quali sono indicate e come preformate le attitudini future. Se i movimenti a sbalzi mancano di grazia, è perché ognuno di essi si esaurisce in se stesso e non annunzia quelli che lo seguono immediatamente. Se la grazia preferisce le curve alle linee spezzate, è perché la linea curva



Landini: *Finale a tre*



Landini: *Babilu*

cambia di direzione a ogni momento ma ogni direzione nuova era indicata in quella che la precedeva. La percezione di una facilità a muoversi viene dunque a fondersi qui nel piacere di arrestare in qualche modo la marcia del tempo, e di tenere l'avvenire nel presente». Applicando queste nozioni alla musica si può constatare che il dinamismo neoclassico richiama i suoni naturalmente dopo aver riscoperto la loro *aisance* di movimento, con una sensibilità molto più profonda di quella tardo-romantica secondo la quale essi avevano bisogno di una regola esterna per potersi giustificare in blocco, data la loro discontinuità.

[1] *Il bello musicale*, trad. it. Mariangela Donà, A. Minuziano, Milano.

[2] *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, Parigi, 1889.

[3] Il concetto di sentimento nascerebbe dalla volontà dell'uomo di definire se stesso con lo stesso metodo col quale si definisce un fenomeno naturale; in favore di una ragione inqualificata «sentimentalmente» e capace di ridurre tutto a indifferenza e impersonalità.

[4] *Cronache della mia vita*, trad. it. di A. Mantelli, Minuziano, Milano, 1947.

[5] *Poétique musicale*, Ed. «Le Bon Plaisir», Libraire Plon, Paris, 1952.

[6] *Essai sul les données immédiates de la conscience*, ed. cit., p. 9, riferite però ai gesti e ai movimenti del corpo umano.

PER POI MENTIRE

di MIRO BINI

La sera Cronos mi ha recato l'ultima sua pudicizia
Le tue parole le facesti infagottate scivolare sotto
[l'ascella
Quanto al tuo saluto sedevo ancora
Insieme alle rondini d'Egitto trafelate

FIGLIOLO DEL MALE CHE HA IN TE CONCETTO
[UN CONTINUO GENERARSI
FRUTTO INVANO TRAPASSATO NELLO STERILE
[MEDITARE
TU NON HAI MAI CONOSCIUTO IL PARTO
LA SUBLIME PROPORZIONE DEI MIEI NIPOTI
[FORSE
SPENTISI LENTAMENTE DOPO AVER UDITO UN
[ATTIMO DI LUCE
CON SEGNI PRECISI DEI TUOI COMPASSI
[SEGRETI

La gru metallica nel cantiere irta di strida
E la comune volontà dei miei morti

[Pro memoria]
Ma Cronos ti ho visto bisbigliare di un segreto
[convegno

(Come l'ora sottile amica abbracciata alla sera)
Solo nella piazza al primo rintocco abilmente
Ho spesso contratto matrimonio con la Sfinge

SOTTRATTE AD UN BUSTO MARMOREO
LE ORBITE SCAVATE DI FATICA SBIADITE
CHE FORSE CI APPARTERRANNO INFINO ALLA
[MORTE
OH! GABRIEL PORENA!
QUANDO TI HO VISTO L'ULTIMA VOLTA?

IL PROCESSO

di RENATO DEL BONO

Chissà forse non sono
Che un Sufféno poverello
E un buono a niente
E un miserabile miscredente
E il Signore dall'alto dei cieli
Ha un poco di pena per me.
Chissà forse mi hanno umiliato
Tradito, sputato
A ragione
Se non sono un assassino poco conta
Da fanciullo volevo bruciare le chiese

Per non sentirmi borghese
E merito una lezione
Il processo
La forca
La prigione.
Orsù datemi queste cose
Dolorose
Che vincano la lussuria
L'invidia, l'iracondia
La paura
L'ubriachezza molesta
Purché più non senta deplorare
Ciarlare, piatire
Di me.
Io sono molto stanco
D'avere a che fare con gente
Da niente.

SANDBURG

di CARLO NEGRI

L'America di Sandburg (quale ci appare da *Chicago*, Ed. Avanti!) è quella dei traffici, degli interessi, dei *trusts* e degli investimenti: quella delle vite umili, che s'intrecciano e scompaiono, sconosciute spesso anche a se stesse, le infinite vittime di ogni società, di questa in particolare, che è giovane e cresce di profitti e di affari. Il canto è corale,

quasi epico, si sviluppa sul contrappunto continuo dell'amore e della protesta, intessuto delle immagini, episodi e personaggi che il poeta visse e incontrò nel corso della lunga vita raminga. «... Continuai ad essere un viaggiatore, uno che cerca», la frase chiarisce l'enorme interesse di Sandburg all'esperienza vissuta sensibilmente e interiormente, ciò che ha permesso di inserirlo in un realismo poetico, di parlare anzi d'una sua antipoeticità. Sembra opportuno, a questo punto, riferire della tradizione ininterrotta di *tramps*, di viaggiatori, che va da Walt Whitman a Kerouac, testimonianza della necessità di questi scrittori di «prendere visione». È la coscienza di abitare un paese sterminato, che progredisce senza soste, affrontando problemi di organizzazione e di ordine. Si pone ai letterati il grave compito di adeguare la visione e il linguaggio alla realtà caotica, apparentemente estranea alla poesia. Di qui il linguaggio nutrito di espressioni *slang*, derivante dallo sforzo compiuto da Sandburg di aderire alle contraddizioni, alle necessità, al destino del tessuto sociale. È lo sforzo di Dos Passos nella trilogia *U. S. A.* Questi scrittori hanno affrontato animosamente, se non superato, il problema di una tecnica rispondente al ritmo della produzione, del guadagno, e insieme dell'ingiustizia e della sofferenza. La loro poesia non è mai, per questa posizione, scevra di protesta. Giovandosi di una tradizione sicura, hanno cantato come si viveva.

Per il poeta italiano, sembra che la questione si ponga in termini acuti solo in questi anni: per quanto fosse da tempo accusata e sentita, ancora ci si dibatte nelle panie del lirismo e dell'introspezione. Il rimandare le scelte politiche complica e ritarda le soluzioni possibili del problema, la cui impostazione è ormai chiara: risolvere la crisi delle idee e l'incertezza dei mezzi espressivi in visioni unitarie che rimedino alla frattura operatasi fra cultura ed esperienza. È il tempo, ancora, della denuncia: ed è evidente, da questo punto di vista, l'apporto di poeti quali Carl Sandburg. L'uomo-massa non è estraneo alla poesia: è possibile adeguare il mezzo espressivo a caotiche esperienze, per trarne una visione organica. Questa la lezione di Sandburg, dalla quale non è possibile prescindere, per una poesia nuova.

POCHI VERSI

di ETTORE BALDINI

1.

Che Dio ti metta la spada nel cuore.
Hai tenuto mia madre sotto il mitra
per ungere la corda a mio fratello:
l'hanno impiccato
mia madre è impazzita.

2.

Per notti e notti
sono rimasto sveglio a maledirti
per affilare il coltello che suda
sotto il mio cuscino.
Non voglio finire così
come il nonno che piange
sul cortile.

3.

Ora è finita
non prenderò la paga.
Starò misero dentro questa vita.

LA GIOVANE PITTURA BOLOGNESE NEL 1961

Senza pretendere di chiarificare la situazione in cui si opera a Bologna nel campo delle arti figurative, queste note tendono a dare un quadro delle possibilità di lavoro per i produttori e degli strumenti che si offrono nello stesso ambiente.

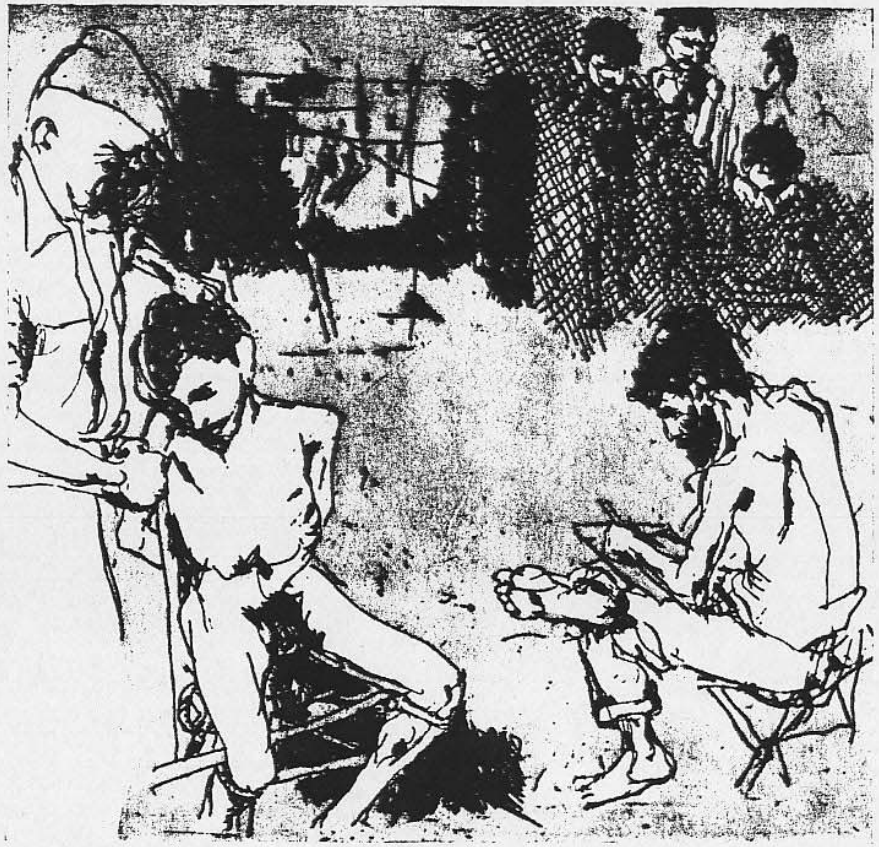
Conclusa praticamente la polemica che ha opposto critici e pittori astrattisti e figurativi, nel momento attuale ciò che più interessa è la capacità di rinnovamento di un linguaggio che riesca a cogliere la realtà, mutatasi in questi anni e la riproponga in termini non schematici né generici. Tuttavia al di là delle opposizioni di tendenza, non si contano ancora, salvo rare eccezioni, fermenti che postulino una ricerca di questo tipo, e spesso l'uniformità e il conformismo passano sotto il segno di arte rinnovatrice.

A Bologna la tradizione morandiana, con tutte le sue componenti positive, è giunta al punto di pesare in senso conservatore nell'ambiente cittadino. Nelle scuole e nelle accademie si ripete troppo spesso la lezione delle «colline bolognesi» e delle «pitture morte», al punto che l'opera del mestro è divenuta un cliché stantio. Di qui, dentro e fuori dalle accademie, nascono gli «idilli», sia di tipo naturalistico che di tipo estetizzante, dove tradizione e mestiere sono assunti passivamente come derivazioni scolastiche: gli esempi si possono verificare in artisti di opposto orientamento, quali Pessarelli e Roda da una parte e Pulga (quello delle recenti opere viste al cancello) dall'altra. Diversamente, certi moduli che embrionalmente potevano contenere soluzioni di tipo moderno si sono dimostrati privi di capacità

aggressiva e di soluzioni organiche. Il riferimento è a quel tipo di pittura che passa sotto il nome di «neonaturalismo» e che ha avuto in passato Vacchi come massimo esponente a Bologna. Lo stesso si può dire per i seguaci della esperienza informale, i quali continuano il loro discorso nei limiti di una «maniera» dove la biologia è il punto di partenza e di arrivo non storicizzabile né superabile. Queste due tendenze, collegandosi ad altre di derivazione francese hanno creato una scuola genericamente avanguardistica nell'ambito della quale molti artisti bolognesi lavorano, spesso senza sentire esigenze di rinnovamento. Questo porta ad una mancanza di ambientazione e produce quei risultati spesso scolastici che conosciamo in lavori come quelli di Romana Spinelli, Giancarlo Franchi, Vittorio Mascalchi e in tutta una serie di pittori che segnano il passaggio ad esperienze più meditate da Gino Fersini, Graziella Ardi, a Vasco Bendini, Pirro Cuniberti che si situano su un piano di sperimentalismo più esasperato. Un posto a parte in questo settore, occupano le ricerche di Luciano De Vita, Concetto Pozzati, Mario Nanni. Il primo perché la sua vicenda grafica non rimane sul piano della filologia ma tende al recupero di una rappresentazione articolata fuori dagli schemi tradizionali, fino a giungere ad evidenziare descrittivamente una condizione di «inautenticità» senza abbandonarsi alla «poetica del gesto». Interessante è pure la ricerca di Pozzati e di Nanni come necessità della riacquisizione di uno strumento disegnativo, tale da giungere ad una possibilità di determinazione ambientale. Mentre in Pozzati lo sforzo è più volto al conseguimento di uno stile personale, in Nanni questo si propone come continua sperimentazione ed è perciò più aperto a possibili evoluzioni. A questi si



Crociani: *Sepoltura*



Crociani: *Pacificazione*

può aggiungere una esperienza molto criticata e non ingiustamente come quella tentata da Renato Barilli il quale, cercando di arrivare a cogliere la realtà attraverso un linguaggio figurativo privato del proprio peso semantico, e di compiere una narrazione al «degrée zero» anche sul piano pittorico, è giunto a risultati molto modesti per la mancanza di una strumentazione adeguata in questo campo allo scopo.

L'unico tentativo organico, nelle premesse ed in via di realizzazione, appare quello iniziato dai promotori della Galleria Officina Bianco e Nero. La prospettiva di un lavoro comune sul piano di una tecnica specifica appare tuttora l'unica possibilità concreta per operare una ricerca sul piano del linguaggio e delle scelte culturali; tuttavia questo lavoro, se non si fonda su una prospettiva ben precisa e se non chiarisce in partenza il rifiuto di approssimazioni, rimarrà sterile e opererà in un ambito limitato. Al momento attuale, se si può parlare di risultati, l'unico conseguito dalla Officina Bianco e Nero è quello di aver creato le possibilità di incontro e di lavoro per un gruppo di produttori. Tra gli artisti cosiddetti figurativi, altrettanto scarsi sono gli esempi di capacità di rinnovamento del linguaggio. Emilio Contini, dopo la esperienza dei paesaggi «surrealisti» cubani non sembra trovare una dimensione che gli permetta di esplicare la sua sensibilità pittorica. Lorenzo Ceregato e Roberto Cattani lavorano entro gli schemi di una ideologia realista ormai superata. Frabboni nei paesaggi ha realizzato il meglio di sé stesso nei limiti di una evocazione romantico-turistica.

Uno sforzo notevole invece viene da alcuni artisti i quali, pur elaborando singolarmente la loro materia, costituiscono un termine di riferimento

per i gruppi preesistenti. Fra questi, in primo piano per la chiarezza delle scelte culturali, e per la coerenza nello svolgere i propri motivi risulta Nino Crociani. Dino Boschi uscito dal chiuso esercizio morandiano, ricerca nelle «Question» una atmosfera particolare, piena di possibile spunti. Carlo Leoni, tutt'altro che legato al naturalismo provinciale di artisti che operano accanto a lui, presenta una essenzialità di discorso ed una elaborazione di motivi che vanno al di là del fondamento intimistico da cui parte.

L'analisi delle componenti culturali che operano alla base della attività artistica a Bologna potrebbe servire a sbloccare una situazione che, alcuni anni or sono era tesa per le polemiche tra i critici delle opposte parti. Le vicende attuali hanno portato nuovi elementi e hanno fatto apparire sempre più schematiche le divisioni che, proprio ora, non possono più essere accettate né dalla critica né dai pittori stessi.

Il *GRUPPO "A"* di Bologna

annuncia la mostra dei pittori

NINO CROCIANI
GIUSEPPE LANDINI

che si terrà nel mese di maggio
presso una galleria della città.
La mostra costituisce il nucleo
di una serie di attività
che il gruppo intende organizzare

LO SCHIZOFRENICO DI BUON SENSO

di CARLO CONTI MARCELLO

Paul Ableman, autore di *Odo voci* (Feltrinelli), è un giovane che, a modo suo, rappresenta sulla scena del mondo affannoso il personaggio del letterato troppo astuto (d'una astuzia battagliera) per lasciarsi soffocare dalle ferree leggi di azione e reazione della nostra civiltà. Abituato a viaggiare (negli Stati Uniti, in Inghilterra, a Parigi, in Italia, in Spagna), si guadagna la vita traducendo articoli di medicina, di psichiatria e di psicologia da Riviste tedesche e francesi: e forse proprio da questo suo lavoro è uscito il materiale di cui si serve nel romanzo, racconto di un immaginario schizofrenico, tutto intessuto di un puntiglioso disamore verso i luoghi comuni. Si tratta d'una posizione ben precisa (nell'ironia) verso la società contemporanea: e i personaggi, incontri casuali in un mondo caotico, sono i simboli non solo della stratificazione delle classi sociali, ma anche dei contrasti e delle lotte all'interno della classe più rappresentativa del mondo occidentale, quella dell'industria e degli affari. In effetti, il complesso di inferiorità dello schizofrenico verso il fratello Arthur, uomo «arrivato», rappresenta l'incapacità del letterato, dell'uomo di cultura, di risalire dall'abisso della meditazione (e quindi del continuo rimandare le scelte) per porsi al livello delle possibilità dell'azione: da ciò il tono impietoso dell'ironia nel rivelare l'esistenza dell'abisso (ma di qualità diversa, non più della meditazione bensì dell'angoscia) negli stessi uomini d'affari, intrigati proprio in quelle ferree leggi di cui si diceva all'inizio, senza possibilità d'uscita, trascinati dal meccanismo capitalistico là

dove un fallimento o un monopolio finisce col rappresentare una sorta di giustizia divina in atto tra gli uomini.

Si può quasi pensare a un totale rovesciamento di ogni interpretazione evoluzionistica della società (si pensi per esempio a Spencer) proprio nel senso che costoro, gli «arrivati», non sono i più forti e nemmeno i più fortunati: se da loro dipende tutto, essi dipendono in tutto, così come in una consorteria segreta il trasgressore della regola viene, se non punito, abbandonato irrimediabilmente a se stesso, solo contro gli antichi nemici uniti agli antichi compagni.

Il vincitore allora è questo schizofrenico dotato di buon senso, che non capisce le ragioni ultime di ciò che gli avviene intorno e che è costretto a basare il suo giudizio solamente sui risultati quali appaiono alla sua esperienza, trovando proprio in tale necessità una lineare morale di antica, sempre uguale, quasi miracolosa umanità.

L'ULTIMO NUMERO (6) DI «DIOGENE» presenta *Liberismo e liberalismo* di Gian Luigi Falabrino, *Pagina di Diario* di Piero Jahier, *Dürrenmatt moralista senza speranza* di Sergio Checconi, *F. Tozzi e la crisi del verismo* di Germana Bottino, *La veglia e il sonno* di Beatrice Solinas Donghi, *Poesie* di G. De Feo e G. Nogara, *Scienza e crisi* di Luciano Ghidetti, *La cultura a Napoli* di Edoardo Guglielmi, *Sul teatro irlandese di* Silvana Spirito, *Poesia di Henri Michaux* di Adriano Spatola, *Confessioni* di Adriano Guerrini. In prima pagina *I promessi sposi*, editoriale sull'apertura a sinistra che «s'ha da fare».

I NOVISSIMI (poesie per gli anni '60 a cura di Alfredo Giuliani), Biblioteca del Verri, Milano, 1961. Questo volume che raccoglie versi di Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Antonio Porta e che ha suscitato vivaci polemiche al suo apparire ha trovato tutti i recensori concordi nella definizione di una esperienza culturale di crisi, estremamente utile per l'analisi di una situazione obiettiva dei rapporti tra la poesia e la società.

DI RISI (*Pensieri Elementari*, Mondadori, 1961) Cesare Garboli ha scritto: «L'amore della verità gli ha

consentito di compiere il più intelligente atto di coraggio che possa compiere oggi un poeta: quello di mandare in frantumi il castello di cartapesta di qualsiasi interpretazione metaforica di se stesso».

DI FRANCIS JAMMES Bruno Conti ha curato per l'Editrice Magenta di Varese le *Notes sur des oasis et sur Alger*, breve diario che il poeta dedicò alla signora Gide e che costituisce un documento prezioso d'un esotismo di derivazione romantica elaborato in una lingua ricca e immaginifica. Il Conti in una lunga Premessa ha stabilito i legami e le differenze tra Jammes, Bernardin de Saint-Pierre, Hugo, Chateaubriand e Pierre Loti, maestri di questo genere letterario.

I RE D'EGITTO è il titolo che Enzo Bontempi ha posto a una sua breve raccolta di versi pubblicata presso la Editrice Magenta di Varese. Bontempi è un poeta dotato d'un fine gusto dell'ironia, del quale si serve per stabilire rapporti a volte lievi a volte grotteschi tra il costume contemporaneo e un'Italia medievale o rinascimentale (a seconda delle città cui dedica i suoi versi) rivissuta nella fissità delle statue, delle antiche strade, dei monumenti spiati nelle ore notturne. Allegorizza amori tra Veneri di pietra e poeti, tra fontane e animali: il suo è un moralismo boccaccesco, tanto più spietato quanto più all'apparenza indifferente.

VANNI SCHEIWILLER ha presentato recentemente il quarto volume della serie «Poeti stranieri tradotti da poeti italiani»: Murilo Mendes tradotto da Giuseppe Ungaretti. *Janela do Caos* rivela la congenialità di poeta e traduttore, poiché la maniera di Mendes di affrontare le possibilità di una lingua è apparentata con i principi dell'Ermetismo. V'è certo un vigore nuovo, che a prima vista appare dissonante dal discorso a livello metafisico proprio di un gran numero dei poeti ermetici.

«NUOVA PRESENZA» (n. 3) è uscita con questo Sommario: *L'individuo e l'alienazione*, di István Mészáros; *Oda a los nacimientos*, di Pablo Neruda; *La guerra dei 130 anni*, atto unico di Kateb Yacine; *Poesie*, di Mkhail Kvlividze; *Due poeti islandesi* (Jon Oskar e Hannes Petersson), tradotti da Piero Sanavio; *Pagine di diario*, di Pier Angelo

Soldini; *Quale realismo? (III)*, di Gilberto Finzi; *Rovigo nelle sabbie mobili (II)*, di Bepi Cavenier. Inoltre disegni di Gianni Dova, Recensioni e Rubriche.

IL SOMMARIO DEL SESTO NUMERO DE "IL VERRI" comprende testi di: Barilli, *L'estetica di Pareyson;* Battaglini, *Fenomenologia, fondazione, estetica*; Rossi, *Fenomenologia e relazione in Sartre*; Roveri, *Fenomenologia e critica a proposito de «L'homme antique» di René Schaerer*; Colombo, *Lettura dello Zibaldone*; Curi, *Sulla poetica e sulla critica di Pasolini*; Gozzi, *Nota per una utilizzazione del teatro sartriano*; Mizzau, *Tecnica e conoscenza nella narrativa di Pavese*; Draghetti, *Architettura e linguaggio*; Valesio, *Per una sistemazione filosofica della critica stilistica*; Pompei, *Merleau-Ponty, politica e morale*; Spatola, *Inutilità di Lukács.*

"VETRINA" di Poesia e Arte, Rivista trimestrale di soli testi, diretta da Ferdinando Cogni, raccoglie il meglio della poesia italiana (compresa la dialettale) e straniera, edita e inedita. Una antologia viva, in svolgimento. Già al secondo anno di vita, ha pubblicato testi di *Barile, Cacciatore, Cassian, Cattani, Cetrangolo, Cremona, Naldini, Uccello, Caiani, Dell'Arco, Quasimodo, Sbarbaro, Sereni, Valeri, Betocchi, Grillandi, Krolow, Marasi, Musa, Riolfo, Wilcok.* Tavole fuori testo riproducono opere di noti artisti italiani. *Abbonamento annuo L. 1.500, un fascicolo L. 400, doppio L. 750.* Direzione, Redazione, Amministrazione: Piacenza, Via G. Landi 71. C/C postale 25/21330.

È uscito il 2° fascicolo di "RENDICONTI" *diretto da Roberto Roversi.* Il Sommario comprende: *La storiografia delle Riviste e la Schuldfrage del Novecento* di Pietro Bonfiglioli, *Le vêcu e le language chez Walter Benjamin* di Gaston Paris. Testi di Vittorio Sereni, Franco Fortini ed Elio Pagliarani. Schede di notevole interesse a cura di Rosiello, Pirella e Guido Guglielmi.

Adriano Spatola

Le pietre e gli dei

Sovracoperta e disegni
di Giuseppe Landini

pp. 56, L. 800

«...*Le pietre e gli dei* sono poesie nate in una condizione esistenziale che è del dubbio... Si tratta di un lirico genuino che dilata l'intimismo in visioni drammatiche dell'esperienza umana... Si pensa al tempo che si dilata nel sangue e può rivelarsi come squarcio di un'antica pietrificata elegia...».

Marino Piazzolla in «La Fiera Letteraria»

★

Coloro che acquisteranno il volume presso la Direzione di BAB ILU usufruiranno di uno sconto del 50% sul prezzo di copertina.

TAMARI EDITORI - BOLOGNA

bab ilu

2

RIVISTA DI LETTERATURA

SIAMO CONTRO: MORAVIA, ROVERSI, RENDICONTI, PASOLINI, PIOVENE.

IL TEATRO A BOLOGNA ⟶

SIAMO CON: ANCESCHI, ZOLLA, BANFI, BASTRINI, VILLA, CESARE, ROBBE-GRILLET.

bab ilu

2

RIVISTA DI LETTERATURA

SIAMO CONTRO: MORAVIA, ROVERSI, RENDICONTI, PASOLINI, PIOVENE.

IL TEATRO A BOLOGNA ⟶

SIAMO CON: ANCESCHI, ZOLLA, BANFI, BASTRINI, VILLA, CESARE, ROBBE-GRILLET.

BAB ILU - via Andrea Costa, 133 - Bologna

Direttore: Adriano Spatola

Redattori: Aurelio Ceccarelli, Miro Bini, Claudio Altarocca, Carlo Conti Marcello

Responsabile: Vittorio Puccetti

Una copia, L. 300; abbonamento annuo, L. 1.000; sostenitore, L. 5.000

I versamenti vanno effettuati nel C/C postale n. 8/4941, intestato a BAB ILU via Andrea Costa, 133 - Bologna

Autorizzazione Tribunale di Bologna, Reg. il 20-2-1962, n. 2980

ROBERTO ROVERSI

DOPO CAMPOFORMIO

Feltrinelli, 1962

E' stato leggendo questi versi che m'è venuta alla mente la definizione che dell'« Angelus » di Millet diede Salvator Dalì, servendosi d'una frase di Lautréamont: « Bello, come il fortuito incontro, su di una tavola operatoria, di una macchina da cucire e di un ombrello ». Veramente, l'ambiguità provoca in me una sorta di angoscia impudica: mi costringe sempre alla questione dell'innocenza di colui che scaglierà la prima pietra. D'altra parte, non si tratta di un caso: non è nei termini di una ricerca delle « fonti » ideologiche che bisogna impostare la questione, se non altro per non correre il troppo facile rischio dell'impantanarsi vanamente nello sforzo di trovare un accordo in qualche modo nel definire l'« opposizione »; piuttosto, avevo osato pensare che la poesia fosse una prostituta — mai che aspirasse alla verginità. — L'autore si presenta come il difensore della « povera, buona, vecchia lingua italiana »: il fatto è che non ci sono al mondo mutamenti, esigenze, proposte che non abbiano una ragione; e se più da cinquant'anni la « povera, buona, vecchia » Europa ha perso tutte le scommesse con se stessa, i motivi non sono stati certo filologici. E' ben vero che questo libro dovrebbe avere « pagine di pietra... magari mal scritte »: invece, non s'è letto in Italia da moltissimi anni un libro così pulito, così curato (« Sale il mattone, una rondine l'alza — col becco al muratore; dalle piume — gronda acqua e calce — è nel cielo la sua anima azzurra », *Muratori*. Oppure: « Cominciò una ladra a rubarmi il cuore — lo mordicchiò come una pesca agra — buttandolo sdegnosa ardita in fretta — al mio richiamo, mentre filava via: — le cosce nude, sulla bicicletta, — nel vento i capelli di vent'anni. — Mai più la rivedrò — e passeranno gli anni », *Rabbia in corpo*. O anche: « Quando declina il sole — e in mar sprofonda e muore — sull'erba di quella distesa — è stupendo fare all'amore », *Le lupe dorate*), così profondamente « umano »: un dolente canzoniere d'amore, un sognare quella campagna un poco bozzettistica che, certo, i dintorni e l'aria stessa di Bologna ci han reso cara. Un sostare su piazze medioev*ali*, in chiari mattini domenic*ali*, con lo scampanio festoso che si perde nel cielo splendente di sole: un riandare con la memoria a quei freschi amori giovanili, goduti con le contadinotte in talami campestri o nei fienili dopo la raccolta (del fieno); un immaginare semplici, dolci vite ingenue e incolpevoli, al modo di quei documentari che precedono magari un film di Antonioni, documentari a vivi colori... guance rubizze, vacche di maniera, e sullo sfondo montagne degradanti. E in tutto questo un umore, una sofferenza dei mutamenti stagionali (le piogge, le nevi...): insomma, il manifesto del neo-crepuscolarismo che segue il manifesto pasoliniano del neo-romanticismo. La nostra cara città sta morendo di noia (A.S.).

JARRY

Ho l'impressione che parlare di Jarry in Italia, sia, come dire, « pericoloso ». L'*Ubù roi* è del 1896, una data che la memoria europea a fatica ritrova al di là della tragedia di più di mezzo secolo; da noi, allora, che cosa e

come si scriveva? O meglio, *ora,* da noi, che cosa e come si scrive? Penso a un luogo comune che dura ormai da troppo tempo e che troppo male ha fatto alla nostra letteratura: che, cioè, futurismo, dadaismo, surrealismo sono « avvenuti » e perciò scontati. D'altra parte, non è facile trovare una risposta a questa affermazione: è vero che in Francia, per esempio, il surrealismo è « avvenuto » quando doveva « avvenire » — ma è anche vero che in Italia ci manca un'esperienza simile che possa dirsi altrettanto compiuta. In realtà, il discorso si potrebbe impostare sulla necessità dell'avanguardia; poichè, se essa è stata necessaria in una precisa situazione, occorrerà chiedersi se in qualche cosa la situazione è mutata. C'è nel surrealismo una parte che non possiamo più vivere? la parte dedicata alla predizione, alla visione d'una catastrofe futura non c'interessa forse ancora? Questo Re Ubù, vigliacco quel tanto che basta, è a suo modo l'eroe « positivo » della nostra epoca: meno ladro che ipocrita, meno uomo che assassino, non è difficile ritrovarcelo accanto in questo clima di omertà festosa nel quale viviamo. In fondo, gli assomigliamo tutti. Così come la frase di Breton « sparate a caso sulla folla » non è altro che la confessione d'un rancore e d'un odio travestito di amore e di speranza che è in ognuno di noi: e non a caso gli assassini che sono l'anima dell'Europa eseguono ora quell'ordine, dettato allora da ragioni opposte — non dall'odio ma da un amore orribile per la verità e per il futuro. Noi abbiamo bisogno di meno retorica e più coraggio. Noi abbiamo bisogno di prendere in mano la penna per parlare di quello che siamo e non di quello che saremo; abbiamo soprattutto bisogno di essere fucilati più spesso. [ALFRED JARRY, *Ubù re. Ubù incatenato,* Area Editore, 1962].

FIORINO SOLDI

LA TERRA DEI COLOSSI

Cremona, 1962

L'autore ha tentato, sul filo di una rievocazione d'un suo viaggio nell'Alto Egitto, l'elaborazione di un testo che si potrebbe paragonare a certa letteratura che si situa tra la cronaca e la mitizzazione. E' evidente che il giuoco s'affida in questi casi quasi esclusivamente alle possibilità stilistiche di chi scrive. Che in misura non del tutto costante non mancano al Soldi, come si può rilevare dai contrappunti storico-favolosi che rendono vivo e di agevole lettura il volume.

TRISTAN TZARA

DE LA COUPE AUX LÈVRES

Ed. Rapporti Europei

Tristan Tzara è uno dei pochi che non ha mai creduto nella possibile completezza dell'idea surrealista: essa è stata per lui il dato di partenza, l'unico dato di partenza possibile, per tutti gli esperimenti validi nella nostra epoca, ma non un assoluto o una perfezione raggiunta. E proprio in questa disponibilità egli ha saputo cogliere l'anima del Surrealismo, la sua forza di libertà. Tanto è vero che la costanza di Tzara proprio nel perseguimento delle varie e molteplici occasioni offerte dal movimento è rimasta esemplare. Una fedeltà, anche monotona, alla direzione aperta mostrata nelle sue varie sfumature dagli anni di nascita fino a oggi: mai un tradimento a questo ideale di libero sviluppo, di irregolarità. Si potrebbe dire che toccò a lui mostrare a Picasso la logica nel reale del Cubismo: dalla quale derivò il periodo dell'incanto surrealista del grande pittore, quella esperienza scambievole che lasciò nella poesia di Tzara un segno fondamentale. Ma la complessità delle innumerevoli esperienze intellettuali che giocano ruoli di base nella poesia del fondatore del Dadaismo non è certo definibile attraverso un qualche schema, per quanto ampio e comprensivo possa essere: si tratta alla fine di una lunga protesta, che nessuna ideologia imperante riuscì ad assorbire e che ancora oggi traspare limpidamente in questa raccolta.

MARIO RIGONI STERN

IL SERGENTE NELLA NEVE

Einaudi, 1962

Elio Vittorini ha visto in questo romanzo « una piccola *Anabasi* dialettale », una testimonianza poetica di anni crudeli: certamente, lo si può collocare nei tentativi che regolarmente l'uomo fa di definire l'esperienza della guerra, una commemorazione più che una testimonianza. In questa direzione, e con questi intenti, è esemplare l'opera di Jahier sugli alpini, nel ricordo della prima guerra mondiale. Alla base di questo romanzo non è difficile riconoscere il tentativo di esorcizzare, mediante la rappresentazione dell'umile e ingenuo sacrificio del soldato (lontano da casa, trascinato in avventure più grandi di lui e per lui incomprensibili), la mistica fascista dell'eroismo. Ci sembra che, non ostante la nobiltà dell'intento, opere come questa rappresentino la possibilità di un equivoco pericoloso: quando si cerca la distinzione, negli atti umani più esplicitamente cruenti, tra il sublime e l'ignobile, tra l'agnello e il carnefice, si finisce col tentare nell'uomo il gusto dello abbandono alla avventura della vita, col persuaderlo al malsano piacere di una fatale irresponsabilità. Quanto al giudizio di Vittorini, ne siamo rimasti dolorosamente stupiti: il suo *Uomini e no* si pose infatti come tentativo di umanizzare, non di mitizzare, il sacrificio, umanizzare che significa prima di tutto richiamo a precise responsabilità. Non solo, ché, anche a voler trascurare l'intento ideologico, c'era in *Uomini e no* l'intento di liberare la nostra lingua dalle pastoie di una cultura provinciale, un rinnovamento tecnico di grande importanza per la nostra letteratura.

MARIO RIGONI STERN

IL BOSCO DEGLI UROGALLI

Einaudi, 1962

Già in queste pagine si è parlato di Mario Rigoni Stern e dei pericoli insiti nel suo atteggiamento di romanziere: *Il bosco degli urogalli* è una raccolta di racconti, nove in tutto, che, sia pure pericolosamente, ripercorrono la strada de *Il sergente nella neve* con un risultato non del tutto insoddisfacente. La narrazione è agile, i temi affrontati hanno quel tanto di scontato e coreografico (la caccia, la natura, le grandi amicizie silenziose, ecc.) che basta ad assicurare loro un buon successo di pubblico e, perché no, anche di critica, o almeno di quella critica che non vigila abbastanza sul reale valore della nostra letteratura di oggi. Poiché si potrebbero ripetere, almeno approssimativamente, le parole di un critico-scrittore italiano: che cioè abbiamo troppi buoni romanzieri, e nessun grande. Certo, di questa situazione statica Rigoni-Stern

non è responsabile che in minima parte: anzi, bisogna dargli atto di una onestà e di una limpidezza ch abbisognerebbero a tanti che si nascondono invece con trasvestimenti di vario genere, i quali non che contribuire all'immobilismo complicano anche il lavoro del critico coscienzioso.

FABRIZIO ONOFRI

ROMA 31 DICEMBRE

Einaudi, 1961

Non è certo questo il primo tra i libri che affrontano la grave questione della confusione ideologica contemporanea, il suo porsi come motivo fondamentale di non scelta morale, una posizione di attesa non giustificata del resto da segno alcuno. L'alternativa è al solito tra disperazione e speranza: ma alla base del dilemma esiste sempre la coscienza della necessità di negare il passato là dove il passato si configura semplicemente come acquiescenza a miti inadeguati, ormai, a comprendere la problematica presente e utili solo a una sorta di menzogna che non ha scampo se non nel rovesciamento drammatico delle posizioni. In questo senso, Onofri ha scritto un romanzo che rimane calato nell'abisso dell'insofferenza, anche se viene prospettata una soluzione, la quale ci appare appunto situarsi più nel campo della speranza che nel campo dell'analisi spassionata della situazione. *Roma 31 dicembre* vuol essere una confessione spietata, riesce solo, nella maggior parte delle sue pagine, a essere una ricerca alla cieca di cause supposte o reali: ciò non ostante, non si può negare all'autore una sincerità assoluta, una violenza impietosa. Rimane, al solito, la grave questione della tecnica: anche da questo punto di vista, ci sembra che nel romanzo confluiscano esperienze diverse, se non contrastanti. Certamente, la difficoltà principale di lavori come questo è nell'impossibilità di ritrovare subito, una volta usciti dallo schema facile di un dogma, il metro con il quale misurare la realtà.

PAUL LÉAUTAUD

IL PICCOLO AMICO

Area Editore, 1962

Leggendo Léautaud: la questione della storia personale che si fa storia universale; e, per la Francia, anche la non autobiografia per eccellenza (si pensi a Edith Piaf) che assume questo significato. Mi viene alla mente Gide (*La porta stretta*): sprofondarsi lucidamente nel passato, scegliere a colpo sicuro tra le innumerevoli interpretazioni che la memoria offre di ogni gesto, ambiente, situazione o parole fluttuanti nel caos o in un ordine fittizio, costruito a posteriori e ricostruibile di volta in volta, un ordine che è interpretazione del non-senso temporale e storico del passato, con il rischio meraviglioso che tutto ciò comporta. D'altra parte, questi scrittori contaminano la pura memoria con l'ausilio di lettere « conservate », mescolando la forma epistolare con il genere diaristico. In questa maniera, le qualità già notevoli degli strumenti d'indagine interiore offerti dal diario sono moltiplicate dalla possibilità di una presenza parallela, che si sviluppa esternamente - internamente all'anima di colui che scrive. Le lettere della madre ne *Il piccolo amico* e quelle di Armance ne *La porta stretta* assolvono alla medesima funzione: porre di fronte due anime e servirsi dell'una per definire l'altra, attraverso contrasti o analogie. In Léautaud questo procedimento fornisce la chiave dell'anima « depravata, disgraziata, cinica... », agitando la sua tesa e ossessiva attenzione a se stesso.

GUALTIERO AMICI

LA PIETA' DELLE NUBI

Rebellato, 1962

Presentati da Corrado Govoni, Oreste Macrì e Casimiro Bettelli, questi versi dell'Amici testimoniano di una speranza umana nata dal dolore di coloro che han visto crollare i significati acquisiti da una generazione a causa della grande tragedia della guerra. Certo, occorre dirlo subito, all'intento morale non corrisponde affatto la concezione della poesia: che è svolta in ritmi troppo delicati, troppo al di fuori della problematica che affrontano le poetiche dei nostri giorni. Una poesia legata ancora a certe presenze ermetiche, un lavoro fatto « al chiuso », un uso pericolosamente neoclassico della lingua. Le proteste govoniane, poi, a proposito di certi giovani che han definito il 5 *maggio* manzoniano « la più nauseabonda poesia di tutta la letteratura italiana » ci stupiscono un poco: indirettamente ci troviamo d'accordo con questi giovani mascalzoncelli.

AMEDEO RATTA

VERITA' E SUPERSTIZIONE

Tamari, 1962

« M'incenerisca la fiamma dei rovi — di questa valle infida — posseduta dal gufo e dalla civetta... »: son versi dedicati a Ezra Pound da questo poeta che ha assimilato in sé numerosissime esperienze, prima fra tutte quella che non teme il rischio della dissoluzione della realtà in una simbologia esasperata. Si potrebbero, è vero, fare molti nomi (oltre naturalmente a quello esplicitato di Pound) per trovare le origini e i rapporti di questa poesia: ma forse conviene richiamarsi immediatamente alla necessità di elaborare proprio per mezzo dell'uso della simbologia strumenti più corposamente esatti — non dimenticare insomma prima di tutto l'ormai insostituibile lezione di Eliot.

J. RODOLFO WILCOCK

TEATRO IN PROSA E VERSI

Bompiani, 1962

In questi anni che vedono discusso soprattutto il problema della temporalità, sia dal punto di vista della costruzione oggettiva sia da quello della memoria, intendendo come temporalità il sovrapporsi di piani diversi ed opposti, il compenetrarsi reciproco di azioni tra loro diseguali, oppure semplicemente lo svolgersi secondo una linea evolutiva di un seguito di gesti, l'opera di Wilcock si situa in maniera tale da non lasciare adito a dubbi sulla sua posizione. Si tratta di un Teatro che instaura rigidamente il disordine storico a modello di un disordine attuale, o meglio il disordine della memoria della storia a modello del disordine nell'intelletto dell'uomo di oggi. Che se poi si vuole parlare, come a noi sembra lecito, di compresenza irrimediabile del passato nel presente e nel futuro, la lezione di Joyce e di Eliot rivela tutta la sua importanza: d'altra parte, non è difficile chiamare in causa anche una concezione del tutto stretta fra gli scogli della difficoltà o impossibilità di giudicarsi in nome di una presenza reale, che non affondi nell'abisso della storia (o meglio delle interpretazioni varie e discordanti di essa) le sue radici instabili. E' proprio questa pretesa discendenza da concretizzazioni bibliografiche che

assume ai nostri occhi un valore simbolico di rara importanza. Lavori come questo hanno a base fondamentale l'eccesso dell'erudizione, tanto che la sovrapposizione temporale è molto spesso accompagnata dalla sovrapposizione stilistica: incrociarsi di tempi e di arte, di storia e di tecniche. Un giuoco crudele ma necessario alla crudele insipienza dell'uomo.

ARMEL GUERNE

TESTAMENT DE LA PERDITION

DDB, Bruges, 1961

Non è facile un discorso su questo autore, che unisce alla lezione del Romanticismo tedesco e a quello di un Hölderlin l'attenzione a una problematica intellettuale e morale che lo situa sicuramente tra le migliori voci della poesia costruita secondo le intenzioni di una ricerca appassionata del rapporto storia-assoluto, uomo-verità. E' dunque nei termini di una tragedia che si svolge il discorso poetico: inevitabile quindi l'accusa, l'inchiesta sulle responsabilità. Certamente, è una lezione cristiana filtrata attraverso l'esistenzialismo quella che porta l'autore alla determinazione angosciosa di una personale colpevolezza irrimediabile, la metafisica della responsabilità di ognuno verso la storia degli altri. E' questa condanna a priori quella che coinvolge gran parte della poesia contemporanea: e che interessa soprattutto noi, come disposizione libera alla assunzione del rapporto riconquistato drammaticamente al di là della « perdizione » individuale.

ANDRÉ GIDE

ET NUNC MANET IN TE

Biblioteca delle Silerchie, 1962

Del *Journal* di Gide uscì nel 1939 la prima parte, nel 1942 la seconda e nel 1949 la terza; *Et nunc manet in te,* tradotto ora da Renato Arienta per la Biblioteca delle Silerchie, fu dato alle stampe nel 1951. « Nessun'opera, più della mia, è stata motivata dall'intimo » — così scriveva Gide all'inizio del 1925: e certamente a rileggere l'*Immoraliste* o *La Porte étroite* « libri differenti che coabitano nel mio spirito » è proprio la figura ambigua ma vera dell'autore-personaggio principale che si delinea. Se, come ha scritto Oreste del Buono, la stessa sincerità di Gide conduce all'ambiguità, allora è proprio nel *Journal* che l'ambiguità trova una spiegazione, mostrandosi per esteso invece di incarnarsi di volta in volta in personaggi perfetti nel bene o perfetti nel male: non c'è un testo più esatto, più crudele, di questo che qui presentiamo — nulla è inspiegabile, le responsabilità si delineano anche se mai si tratta d'un atto d'accusa verso altri o verso se stesso. In fondo, al di là della storia particolare di Gide, è la questione dell'utilità « storica » di questi Diarii che c'interessa: una morbosa attenzione a se stessi, la confessione in pubblico impietosa ed esatta — un affidarsi alle mani dell'uomo per esserne giudicati. V'è uno spirito profondamente laico e insieme profondamente mistico — un fiducia laica nell'immortalità — che detta la stesura di simili opere: del resto la Francia soprattutto ha una tradizione importante in questo campo. Dal *Journal intime* dell'Amiel a quelli dei Goncourt, di Renard, di Constant, di Sthendal, di Léautaud (tralasciamo quello di Delacroix, nel quale l'interesse per il fatto artistico supera l'interesse per l'introspezione e per la società) una stessa passione incurabile — ora estroversa, nei Goncourt e in Léautaud, ora introversa, negli altri — regge le sorti di una letteratura: dal pettegolezzo alla confessione, tutto è lecito scrivere, purché la forma raggiunga la perfezione.

TOMMASO LANDOLFI

IN SOCIETA'

Vallecchi, 1962

Le qualità insuperabili del *pastiche* landolfiano sono ormai note, soprattutto a causa di quell'innesto volutamente scoperto di motivi arcaicamente grossolani o modernamente sottili in un tessuto narrativo prezioso ed esatto a tal punto da lasciare sconcertati i lettori abituati alla realtà delle tecniche avanguardistiche, così profondamente gonfie di umori nascosti, così spietate e insieme continuamente allusive. Credo che si possa parlare di un lungo e continuato « miracolo » del Landolfi, d'una sua attitudine accertata e direi quasi coltivata con amore alla sorpresa tanto linguistica che contenutistica. Il presentarsi in questi racconti (diciassette tra brevi e lunghi) come un giocatore d'azzardo è proprio della sua natura: non che l'ammissione sia esplicita — o che ci sia una identità dichiarata tra l'autore e il personaggio principale de « L'eterna bisca » —, ma certo le curiosità provate dal lettore trovano un accenno almeno di soluzione proprio in questo racconto imperniato sulla perfezione della volontà o solo anche della distrazione sentimentale. E' proprio dunque in questi termini scherzosamente e ironicamente allusivi, e insieme esatti d'una esattezza matematica, che si configura la finta distrazione landolfiana, la sua ingenuità di enfant terrible, la sua barocca mimesi d'un vocabolario cristallizzato nella storia della letteratura italiana, dalle origini ai giorni nostri.

JOSEF RUFER

TEORIA DELLA COMPOSIZIONE DODECAFONICA

Mondadori, 1962

L'allievo e assistente di Schoenberg ci ha dato con questo libro la possibilità di penetrare con maggiore consapevolezza tecnica e ideologica la natura di un metodo che, pur contando fra noi numerosi seguaci e addirittura fanatici, manca ancora di una adeguata enunciazione teorica, al di là dei crudi scatti polemici e dei tentativi di inserimento in sistemi estetici prestabiliti.

Rufer insiste particolarmente sul concetto che non si tratti di una tecnica particolare che assicuri « ipso facto » il valore di una composizione, essendo la musica dodecafonica: « ... musica come tutte le altre. Cioè musica buona o cattiva a seconda che provenga da un compositore buono o cattivo, da uno spirito ricco di fantasia e chiaro, oppure da uno spirito confuso, da uno che sa il fatto suo o da un abborracciatore ». Perchè è evidente che Schoenberg non intese rivoluzionare tanto una forma quanto le condizioni di essa e del suo espletamento. La base resta sempre l'umanità del creatore che si è ridimensionata secondo nuove esigenze di concretezza. « Sebbene si tratti di un significato puramente musicale, esso corrisponde senz'altro al modo di pensare e di sentire umano, gli è identico. Perchè l'uomo non può agire al modo di un essere che stia al di sopra o al di sotto di lui ». Sia però questo sentire un approfondimento dell'Idea dell'uomo e non una cronaca di vicende umane, e il pensare un percorrere l'itinerario di questo approfondimento e non un ripercuoterlo dall'esterno come risultato (questo sì che sarebbe tecnicismo puro, cioè pura vanità del compositore). Infatti dice categoricamente Schoenberg di cui il volume riporta numerose e illuminanti affermazioni: « La fede nella tecnica quale unica apportatrice di grazia dovrebbe venir cambattuta, si dovrebbe incoraggiare l'aspirazione alla veridicità ».

Un altro punto notevole emerso dall'indagine di Rufer ci sembra quello relativo all'accorgimento che la musica dodecafonica esiste come programma di attuazione e di organica accentrazione di tutti quei dati apparsi come estranei e dissolutori

della musica tonale. Essa sorge cioè *naturalmente* dal terreno di un metodo ormai insufficiente ad esprimere l'uomo del XX secolo, ed è improprio parlarne come di una rivoluzione, quando tutta la sua novità può essere misurata obbiettivamente all'interno di una esigenza storica, come ogni movimento veramente vivo.

Da ciò le parole di Schoenberg (1937): « Personalmente detesto di essere chiamato un rivoluzionario, giacchè non lo sono. Quanto ho fatto non è stato nè rivoluzione nè anarchia. Ho sempre avuto un forte senso formale e una grande antipatia per gli eccessi. Nella mia musica non c'è nulla che sia determinato dalla legge perchè non c'è mai stato nulla fuori della legge, al contrario: è un'ascesa verso un ordinamento più alto e migliore ».

IL TEATRO A BOLOGNA
BOLOGNA E IL TEATRO

* Abbiamo posto alle persone più qualificate le seguenti domande sulla situazione del Teatro a Bologna: 1) Qual'è la vostra opinione sul Festival della prosa di quest'anno? 2) Auspicate o no — e perché — l'avvento di un Teatro Stabile a Bologna? 3) Che cosa pensa del milieu teatrale bolognese? 4) Quali opere teatrali vorreste vedere rappresentate a Bologna? Nel ringraziare coloro che ci hanno risposto, nel chiedere scusa a coloro ai quali non ci è stato possibile inviare il questionario, avvertiamo che i corsivi del testo sono dovuti alla redazione, la quale ha voluto in questo modo definire la propria posizione. Ci auguriamo che questa inchiesta fornisca utili indicazioni anche sulla situazione del Teatro italiano, situazione che non è disgiunta né dissimile da quella particolare di Bologna, come quasi tutti gli interrogati hanno messo in rilievo.

CARLO BADINI

1) *Mostra i segni della vecchiaia. Ha infatti perso parecchio del suo iniziale mordente, mentre il pubblico ne ha seguito le manifestazioni con chiari segni di stanchezza e fin'anche d'indifferenza. Questo non significa che sul Festival sia il tempo di scrivere il funebre « qui giace ». Il Festival può ritrovare l'originario slancio, tornare ad essere una manifestazione teatrale viva. Occorre che si trasformi e da rassegna di un anno comico (e non sempre come ad esso è accaduto quest'anno del meglio che si rappresenta) divenga un punto d'incontro e di confronto della produzione dei teatri stabili. Ed io vorrei che un tale confronto non fosse limitato ai complessi stranieri ma anche a quelli di altri paesi (da invitarsi uno o due per anno); già con questo carattere la manifestazione potrebbe trovare in sé gli elementi della sua ripresa. Ma potrebbe ancora considerarsi il problema del « teatro d'avanguardia », di quel teatro che noi vediamo nascere sulle ribalte parigine, londinesi e della « off Broadway » e che in Italia giunge quando avanguardia ormai non è più proponendosene la rappresentazione con l'invitare alcuni di quei complessi che nell'anno comico lo hanno rappresentato.* 2) *Sono quanto meno otto anni che nell'ambito degli Enti locali ho sostenuto l'idea d'un Teatro stabile. Oggi questo teatro per la città sta per essere una realtà. Più di un auspicio si deve dunque parlare dell'azione di quanti « credono » nel teatro perchè il nostro istituto abbia a nascere come una voce viva e originale.* 3) *Ritengo di poter rispondere con una annotazione ottimistica. Soprattutto fra i giovani è dato incontrare voci intelligenti e preparate. E dacché è sui giovani che il teatro deve puntare per riprendere quota e valore, a Bologna la situazione è eccellente.* 4) *Più che indicare testi e autori, vorrei osservare che ciò che desidererei vedere rappresentate sono le opere drammatiche, classiche e contemporanee, che ci richiamano i problemi del nostro tempo, che ci aiutino in una fase di crisi di un dato tipo di società (e vorrei che l'accezione fosse intesa nel suo significato universale) ad uscirne indicandoci le linee di una morale nuova.*

CARLO ALBERTO CAPPELLI

1) *Il Festival viene considerato solitamente la festa finale dell'annata teatrale: ma a noi interesserebbe molto prendere particolari accordi con le Compagnie per le novità, anche se di solito esse sono un poco perplpesse a presentare le proprie novità in una città grande come Bologna: nelle città minori il giudizio è meno pericoloso, si possono portare modifiche ai testi. I testi di quest'anno (che han suscitato pareri discordi): devo dire che da due o tre anni a questa parte la scelta dei testi vien fatta da una Commissione di critici di varie tendenze.* 2) *Il Teatro Stabile svolgerà un'opera importante recuperando un pubblico e un repertorio che secondo me, dati gli scopi che il teatro si prefigge, dovrebbe essere prevalentemente culturale. Bisogna dire che il problema della sede è molto grave: si parla di rivendicare l'Arena del Sole. A parte questi propositi, che sono comunque interessantissimi, la prima cosa da chiarire è che, se anche non si riuscirà ad ottenere una sala molto vasta, assolutamente non si potrà rinunciare a un buon palcoscenico.* 3) *Mi sembra vivo, presente, formato: nell'ambiente stesso del Festival si è continuamente in contatto con una gioventù preparata. Negli ambienti elevati, invece, si nota un maggiore assenteismo: il Teatro viene considerato dal punto di vista d'una serata piacevole e mondana. Si dovrebbe andare a teatro per informarsi, non per una prima o per un grande attore. D'altra parte, se nelle classi elevate c'è questo complesso mondano, le serate popolari registrano quasi sempre un tutto esaurito: gli stessi attori e i registi avvertono una maggiore vicinanza in questo pubblico. Allora bisognerà allargare sempre più la possibilità (in primo luogo economica) di assistere agli spettacoli: il teatro dovrebbe servire il pubblico a un prezzo modesto. Di qui penso che il Ministero dovrebbe aiutare le Compagnie anche in proporzione ai prezzi che praticano. Penso anche alla questione dell'orario: le ventuno sono o troppo tardi o troppo presto: in Germania, ad esempio, lo spettacolo inizia alle diciannove e trenta. Inoltre, temo che persista una concezione diciamo così aristocratica del teatro: e questo si può vedere anche dalle sedi che i locali vecchi occupano e quelli nuovi ricercano: ossia, difficilmente ci si rende conto che più passano gli anni più il « centro cittadino » si allontana dal grosso della popolazione, con conseguenze facilmente immaginabili (orari, autobus, ecc.). Ancora, penso al repertorio: che è di grande importanza per il successo di una stagione e che quasi sempre mi sembra sottovalutato: soprattutto, bisogna tener conto del pubblico al quale ci si rivolge. Dovrebbero perciò esistere teatri d'eccezione e altri rivolti a un pubblico più vasto: i testi ora, invece, sono scelti da una élite e rappresentano il gusto d'un ambiente determinato.* 4) *Ora che la censura è stata abolita, si vedranno molti spettacoli che prima non ci era dato vedere. Il teatro presenta moltissime possibilità, che solo i pessimisti non vogliono vedere: basta pensare alle pubblicazioni teatrali, che si vendono: lo so come editore. E' proprio a questa passione di conoscenza teatrale che bisognerà rivolgersi quando si sceglieranno i testi da presentare. Per concludere devo dire che al tanto parlare che si fa dell'intervento governativo bisogna aggiungere questo: il Governo sino a ora ha impostato la sua politica giorno per giorno, non con una progettazione a lungo raggio proiettata nel tempo. In questo modo si rischia di non risolvere nessun problema e, a conti fatti, di sopportare altissime spese a fondo perduto.*

GIAN ROBERTO CAVALLI

1) *Il Festival della Prosa di quest'anno ha dimostrato un interesse decrescente da parte del pubblico. Io ritengo che questa encomiabile manifestazione vada perdendo il suo mordente iniziale per il fatto che la Direzione non si preoccupa sufficientemente di ravvivarla con iniziative nuove e dinamiche, comunque tali da creare ogni anno qualcosa di veramente originale nei confronti delle edizioni precedenti. Il Festival della Prosa, in definitiva, è invecchiato, e minaccia di trasformarsi in una scontata manifestazione teatrale, di cui tutto si sa, e tutto si prevede.* - 2) *Mi auguro con tutto il cuore che il teatro stabile prenda vita a Bologna.*

A Bologna, come in tutte le città prive di teatro, pullulano le filodrammatiche, che ai giorni nostri sono in gran parte scadute d'importanza, per la loro inadeguata preparazione, e le nuove generazioni rischiano di scambiare per Teatro vero, questa sotto specie di prodotto drammatico, che umilia gli appassionati della prosa e, svia l'interesse dei giovani verso cui deve seriamente tendere una responsabile politica teatrale. - 3) *Mancando da troppo tempo a Bologna un teatro stabile, non esiste un vero e proprio ambiente teatrale,* l'ignoranza vi regna, ovviamente, sovrana. *Tra i giovani ve ne sono alcuni vivamente interessati al problema teatrale, ma si tratta di poche persone la cui preparazione teorica ha necessità di un contatto diretto con la scena.* 4) *Tutto il teatro greco-romano, e tutti i migliori testi del dopoguerra scritti da autori di tutto il mondo.*

MASSIMO DURSI

1) *Il Festival ha presentato spettacoli interessanti, alcuni dei quali non si sarebbero altrimenti visti a Bologna. Va comunque riveduto e corretto perché abbia una funzione e un carattere precisi, e perché sia aperta a un pubblico più vasto.* - 2) *I Teatri Stabili stanno alle fondamenta di una organica politica teatrale.* - 3) *C'è? O non bisogna crearlo, uscendo dagli equivoci? Molti parlano di teatro senza conoscerlo, e parecchi credono di conoscerlo perché ci pasticciano dentro. C'è parecchia confusione, peggiorata da impreparazione e presunzione.* Apprezzo i tentativi giovanili, mi duole però quando li vedo deperire in provinciali battagliette fra parrocchiette. 4) *La domanda è piuttosto generica, non vi pare?*

GIORGIO GUAZZOTTI

1) *Abbastanza positiva: infatti non è stata peggiore delle edizioni immediatamente precedenti come risposta del pubblico, mentre sotto il profilo della validità culturale del cartellone si può dire decisamente tra i migliori. Non va dimenticato che il contesto della produzione teatrale nella stagione* 1961 - 62 *non offriva che spettacoli più scadenti e discutibili. Scegliendo di appoggiarsi alla produzione dei teatri stabili e alle compagnie di impostazione più moderna, si è ancorato il Festival ad una funzione di stimolo e di formazione più rigorosa che gli è propria, anche se ciò può costare l'irritazione e il dissenso di quella parte del pubblico avvezzo a una interpretazione mondana della manifestazione.* - 2) *Da almeno dieci anni sviluppo la teoria dell'avvento dell'epoca dei teatri stabili in Italia: per me è una prova dell'evoluzione della società italiana e una dimostrazione della capacità della nostra democrazia di darsi efficienti e duraturi istituti culturali. Che l'auspichi io, quindi, è abbastanza naturale. Ma è la classe dirigente bolognese ed emiliana che deve rendersi conto (e pare lo stia facendo) dell'importanza dell'impresa dalle difficoltà e dagli sforzi che comporta. L'ostacolo maggiore da vincere sarà proprio — insieme alla tentazione di rimanere nel dilettantismo — il « disinteresse di ritorno » degli ambienti responsabili. Insomma è una impresa che ha bisogno della convinzione di molti e dell'abnegazione operativa dei tecnici e dei professionisti cui verrà affidata.* - 3) *Ho l'impressione che esso sia sostanzialmente buono, ancora ricco di interessi e di fermenti; ma per troppi anni isolato, costretto ad un'attività minore, avvilente e corrosiva. Inoltre ha subito l'influsso di animatori dalle posizioni non propriamente moderne (anche quando facevano gli avanguardisti) e ha ignorato per troppo tempo che il problema strutturale di fondo per una rinascita teatrale è la ricostruzione di un pubblico. Diciamo che è un ambiente*

impigrito in una crisi di sfiducia. - 4) La domanda potrebbe provocare una risposta solamente retorica; cioè un elenco di opere di sicuro valore culturale e poetico. Il che non significherebbe ancora un « repertorio ». Il repertorio di un teatro si può fare conoscendo i seguenti elementi: il palcoscenico, il pubblico, gli attori, i registi, i fondi di cui poter disporre. Poiché non voglio fare il demagogo non conoscendo questi dati, rinuncio a esibire l'elenco del mio repertorio ideale.

RENATO LELLI

1) *Tendenzialmente scadente, e non per colpa di chi lo organizza. La colpa deve ricercarsi, se mai, nelle direzioni di quei « Piccoli » e di quelle « Stabili » la maggior parte delle quali non sanno trovare testi validi se non nel peggio degli archivi. - 2) Auspico sì! Ma di chi sarà messo nello mani? Temo l'eccessivo intelletto e la squallida ignoranza. - 3) Penso che ha troppe deboli forze per essere giudicato come probabilmente intende la domanda, purtuttavia ne ammiro la costanza e la buona volontà. - 4) Scusate: almeno una delle mie.*

ITALO MALAVASI

1) *Il Festival della Prosa, che si tiene al Teatro Comunale di Bologna, si propone tutti gli anni di presentare al pubblico bolognese i migliori spettacoli di prosa allestiti nelle altre città italiane dai teatri stabili e (cosa che non dovrebbe rientrare nelle sue finalità) dalle compagnie di giro. Di conseguenza il Festival è stretto dai vincoli imposti dalle disponibilità del mercato e riflette l'andamento e le fortune della scena nazionale. Quando, come è avvenuto quest'anno, non riesce a soddisfare le aspettative del pubblico, ciò significa che il quadro generale degli spettacoli di prosa in Italia non è tale da garantire una produzione complessiva che riesca ad attrarre e accontentare gli appassionati. Tuttavia, alcuni spettacoli, come* Il Saltuzza e *La Celestina, sono stati degni dei maggiori elogi. - 2) Le fortune di un teatro stabile in Bologna sono legate alla possibilità di trasferire gli spettacoli nella regione, dove si contano numerosi teatri e pubblici assai ben disposti verso il teatro di prosa, e come ormai fanno quasi tutti i teatri stabili d'Italia nelle maggiori città della penisola. La città non offre ormai più un pubblico tale da garantire una serie continuativa di recite con incassi sufficienti a coprire convenientemente le spese. Gli spettatori oggi si sono fatti molto esigenti ed il loro gusto è assai raffinato, un teatro stabile si giustifica se riesce a produrre spettacoli di livello nazionale, che poi, dato l'allineamento della scena italiana a quella dei paesi più civili, significa livello europeo. I costi ovviamente saranno alti in relazione, contare esclusivamente sulle assegnazioni degli enti pubblici sarebbe a mio parere immorale, gli organizzatori dovranno poter contare su un numero di spettatori adeguato. - 3) La vita teatrale in Italia si svolge a Milano ed a Roma, ogni altra città è provincia. Ciò non tanto per le capacità di comprensione del pubblico, ché le tradizioni culturali sono forse più elevate proprio nelle città periferiche, quanto per la disponibilità dei complessi artistici. Attori, registi, scenografi, ecc., vivono abitualmente a Roma o a Milano, dove esclusivamente hanno la possibilità di lavorare e soprattutto quella di mantenersi aggiornati. Bologna può offrire buone occasioni ai giovani alle loro prime esibizioni, ai dilettanti: occorrerà trovare (come è stato fatto a Torino e a Genova) una certa aliquota di operatori da reperirsi sui mercati delle due grandi città, con il grosso problema di rapporto fra costi e incassi cui si è fatto cenno sopra. - 4) I compiti di un teatro stabile sono di accogliere liberamente e senza soggiacere ad indirizzi politici tutte le forme di espressione del pensiero e nel contempo escludere dal repertorio i lavori a carattere commerciale.*

UGO MOCAI

1) *Il « Festival della Prosa » di quest'anno, ha dimostrato ancora più chiaramente la sua inutilità, essendosi ormai ridotto solo ad una manifestazione di « mondanità » provinciale. Il ritorno alla partecipazione esclusiva dei « piccoli teatri » al Festival, è stata una giusta riforma, ma evidentemente non sufficiente a vivificare una manifestazione che accusa ogni anno più la stanchezza. Se si vorrà mantenerla in vita sarà necessario modificarla ancora più profondamente, esigendo, fra l'altro, che le compagnie rappresentino opere che costituiscono novità assolute e da dare in* prima assoluta *a Bologna. - 2) La domanda appare superata dalla ormai certa costituzione del « Teatro Stabile » a Bologna. Comunque si tratterà solo, una volta che abbia iniziata la sua attività, di discuterne i programmi, le realizzazioni e proporre sempre nuove iniziative che possano fiorire attorno ad essa. Tutto potrà servire a organizzare un pubblico nuovo e a tenere vivo l'* interesse della cittadinanza attorno al « suo » teatro. - 3) *Molte in questi anni sono state le attività teatrali bolognesi, ma solo pochissime a carattere continuativo e con serietà di programmi. Se queste ultime hanno contribuito a non fare spegnere del tutto l'interesse per le scene, le altre hanno fatto sì che, soprattutto le nuove generazioni, si siano allontanate dal teatro, dopo aver assistito a spettacoli* privi di interesse culturale, mediocremente o malamente realizzati. *Il Teatro « La Ribalta » che aveva cominciato una seria ed efficacissima attività, con un buon concorso di pubblico,* ha poi visto calare il livello dei suoi spettacoli, forse per avere spesso ospitato senza discriminazione, compagnie scadenti. *Le altre attività teatrali, ripeto, hanno, specie* per la scelta dei testi, *un carattere prettamente filodrammatico, nel peggior senso della parola; oppure servono solo per soddisfare ambizioni e esperimenti personali e perciò negativi per la vita teatrale della città - 4) Il discorso sarebbe troppo lungo e la domanda non da porsi a chi si occupa attivamente di teatro, ma piuttosto al pubblico che va (o dovrebbe andare) a teatro. Tuttavia posso dire in breve che gli sforzi di chi compone un repertorio di opere teatrali da rappresentarsi, dovrebbero essere diretti a scegliere i testi che più servono a formare la cultura teatrale di nuovo pubblico, quello composto cioè dalle generazioni dei più giovani, appartenenti a tutti i ceti sociali e che purtroppo in grande maggioranza non frequentano i teatri.*

ALBERTA PUNGETTI

1) *Ho assistito solamente ad uno spettacolo,* Il gesto *di Codignola, per ragioni di lavoro prima, di studio poi, quindi non posso esprimere un giudizio. Comunque ricordo di avere visto tempo addietro il cartellone e di essere rimasta un poco delusa dalla scelta dei lavori presentati. 2) Certamente auspicabile. Finchè non esisterà un teatro stabile ogni iniziativa in questo campo rimarrà isolata e senza frutti e su un piano dilettantesco che non ha nulla a che vedere con il teatro. E questo perchè solamente una stabile potrà con un preciso programma crearsi un pubblico, educarlo ed appassionarlo. Non certo i tentativi isolati e privi di mezzi potranno vincere la resistenza di pubblico più che mai apatico. 3) Apatico appunto o che non riesce a vedere il teatro se non in funzione dell'abito elegante, delle quattro chiacchiere fra « gente bene ».* In *altre città, particolarmente a Milano, si gode nel vedere in platea un pubblico misto, che viene da ogni ambiente, e tutto insieme si appassiona davvero e si diverte. A Bologna ci vorrà parecchio per giungere a questo. Si vedono sempre le stesse quattro pellicce, un mucchietto di giovani che vanno per darsi arie da intellettuali, l'esiguo gruppo degli appassionati sinceri. - 4) Inutile citare testi; in un primo tempo sarà necessario richiamare il pubblico con lavori di sicuro successo. Non si può correre il rischio di inimicarselo. Per questo sarebbe auspicabile la presenza nel campo del teatro stabile di un gruppo di giovani culturalmente preparati, con compito di preparare testi attuali o di riproporne altri rinnovati.*

RENATO NICOLAI

Vorrei rispondere soltanto alla seconda domanda, poichè, conoscendo da vicino tale questione in sviluppo, sono in grado di esprimere alcune opinioni. Al contrario, non intendo pronunciarmi sugli altri punti, poichè, essendo a Bologna solo da alcuni mesi, non mi permetterei di formulare giudizi. La creazione di un teatro stabile avrà una enorme importanza culturale per Bologna, dove le fonti di produzione culturale sono scarse, mentre grande, in particolare, è la tradizione teatrale. Il valore di tale ente avrà, d'altro canto, rilievo regionale. Numerosissimi sono i teatri in attivo, nel territorio della Emilia-Romagna, in attesa di repertori e compagnie, che permettono spettacoli a basso costo, da parte di complessi dislocati il più possibilmente vicini, e quindi la partecipazione di un nuovo pubblico. In tal modo, a Bologna e in Emilia, si potrà contribuire alla soluzione della crisi del teatro in Italia. Infatti, in una situazione di miracolo economico e persino di « boom » librario, il teatro soffre ancora di una situazione primitiva, arretrata e profondamente inattuale.

GIANFRANCO RIMONDI

1) *L'ultima edizione del Festival della prosa ha messo finalmente in rilievo i limiti di quella impalcatura organizzativa che lo sorregge, tanto che gli stessi uomini che lo conducono hanno sentito il dovere di dichiarare pubblicamente o velatamente la debolezza e la fragilità di questa grande consuetudine mondana. Poche commedie in cartellone, tra le quali alcune veramente mediocri;* nessuna opera di vera avanguardia; *soltanto alcune riprese di notevole interesse: questo il bilancio piuttosto scarno ed insufficiente per una manifestazione teatrale di grande importanza. Bisogna ammettere che qualche sforzo per levare al Festival quella solita patina di mondanità è stato fatto (abbonamenti ridotti per impiegati, studenti ed operai ecc.), il che non toglie però che una via d'incontro con un più vasto pubblico popolare non sia stata ancora cercata.* - 2-3) *La situazione intellettuale bolognese è ormai tra le più floride ed efficienti nel campo della cultura nazionale. Le iniziative si sono moltiplicate ed hanno dato tutte ottimi risultati (pomeriggi dell'Archiginnasio, varie attività dei circoli culturali, gruppi di studio, circoli studenteschi, nuove riviste letterarie...). L'avvento del Teatro Stabile è dunque non solo necessario, ma indispensabile per completare ed allargare questa visione, con la formazione di un largo pubblico e l'inserimento di esso nella vita culturale attiva, funzione che soltanto il Teatro può esplicare con molta facilità. A Bologna poi il « milieu »teatrale appare molto caotico: moltissime piccole compagnie (se ne contano circa otto), quindi dispersione di forze e di mezzi e mancanza di unità di indirizzi; inoltre fioriscono piccole beghe e dissidi, nati sempre da futili motivi di concorrenza, che vengono immancabilmente a turbare la situazione. Di qui l'esigenza di un Teatro Stabile, che potrebbe essere l'elemento chiarificatore ed unificatore di tante energie disperse.* - 4) *Un cartellone ideale potrebbe essere composto da:* un classico *di notevole interesse, in una versione che definisca l'impostazione critica della compagnia. Cercherei soprattutto tra quei lavori che finora la censura italiana ha tenuto nel cassetto (vedi* La Mandragora *di Machiavelli); punterei infine su* novità *italiane e straniere, mai rappresentate in Italia, valide per contenuto e per le successive discussioni, incontri e dibattiti che possono nascere.*

ENRICO RICCARDO SAMPIETRO

1-2) *I Festival della prosa mi danno, come dire, fastidio. Non mi piace la parola, ma non è questo, naturalmente, che conta. Elenco le ragioni del fastidio:* a) *essi abituano il pubblico a considerare il fatto teatrale come un evento eccezionale, prezioso, dopolavoristico, vagamente mitico, definitivamente evasivo;* b) *essi non hanno alcuna possibilità di impegnarsi nella ricerca di un pubblico non di* élite, *nuovo in senso democratico e popolare;* c) *essi hanno una necessaria tendenza a lasciarsi dirigere da gruppi di potere dell'ordine burocratico che con la cultura e il teatro hanno poco o nulla a che fare, a lasciarsi, così, « strumentalizzare » a beneficio, ancora una volta, della classe dominante. In questo senso, l'istituto del Festival risente dei più generici motivi di crisi organizzativa che investono tutto il settore del teatro di prosa, e non solo di prosa, italiano: Federico Zardi ed Eduardo banno sostenuto che uno dei mezzi più immediati per salvare il teatro sia, proprio, il restituirlo ai teatranti:* d) essi non hanno alcuna possibilità di impegnarsi seriamente in una problematica di ricerca di un repertorio nuovo, data la loro limitazione alla produzione esistente. Insomma, i Festivals non possono assolvere a funzioni di progresso, di avanguardia, di ricerca, di risoluzione della crisi, di costruzione, di cultura che dovrebbero, invece, essere le funzioni primarie di ogni istituzione teatrale. *Il Festival di Bologna ha avuto, dall'inizio, tutti quanti questi demeriti meno, forse, uno: grazie a certa sensibilità del gruppo dirigente e a talune premesse di carattere ambientale, è riuscito a non lasciarsi burocratizzare e « strumentalizzare ». Ed ha avuto due meriti peculiari: è stato l'unico istituto teatrale funzionante nella Città in questi ultimi anni e capace nonostante tutto, di tenere acceso un interesse per il teatro nel quadro di una tradizione già accreditata; è stato guidato, nella scelta delle Compagnie, non dai soliti criteri di « rassegna » acritica, meccanica, casuale (vedi Festival di Venezia, di Palermo, di Parma) sibbene da veri e propri criteri antologici, cioè critici. Il Festival di quest'anno — prescindendo da giudizi sulle singole Compagnie che vi hanno operato — ha avuto gli stessi meriti degli altri. Però, ha esasperati tutti quei suoi generici motivi di debolezza nella misura esatta nella quale si è venuta, proprio a Bologna, sviluppando ed affermando l'idea — realizzata giusto in questi giorni — di costruire un istituto teatrale stabile di ben diversa strutturazione. Quando tale strutturazione (Teatro Stabile inteso come strumento di cultura, ricerca di un pubblico nuovo in senso democratico, ricerca di un repertorio nuovo e valido, impegno particolare nella educazione teatrale stabile di ben diversa strutturazione. Quando tale strutturazione (Teatro Stabile controllo che lo Stato esercita su di essa anche attraverso l'ETI) si sarà chiarita e maturata, nascerà il problema della sopravvivenza del Festival, della sua coesistibilità col Teatro Stabile.* La mia opinione è che il Festival potrà sopravvivere in una prospettiva di completamento, di ricerca esterna, di confronto. - 3) *Conosco troppo il milieu bolognese per sperare che esso possa alimentare da solo una iniziativa teatrale valida e troppo poco per sapere se non vi siano forze nuove, giovani da scoprire (penso per esempio alla scuola di scenografia dell'Accademia.* - 4) *Vi sono due modi di rispondere a questa domanda. Il primo implica una scelta personalissima — e vorrei dire episodica — di gusto: ma di gusto, beninteso, inserito in una prospettiva estetica, in un paradigma teorico che ciascuno di noi « deve » avere maturato dall'interno della propria coscienza. Allora, fra i clasisci:* Elettra *di Euripide, ingiustamente dimenticata per colpa della storiografia schlegeliana;* Amleto; Il Cid *di Corneille;* Fedra *di Racine;* L'umana tragedia *di Imre Madàch. Poi:* L'albergo dei poveri *di Gor'Kij;* Enrico IV *di Pirandello;* Dibbuk; La Cimice *di Majakovskij;* Assassinio nella Cattedrale *di Eliot;* Marco Milioni *di O' Neil; tutto Brecht; tutto Eduardo;* Il rumore *di Boris Vian;* La governante *di Brancati;* La barricata filosofale *di Giorgio Buridan;* Don Giovanni *di Vailland;* La Terra *di Virta;* Una ragazza di campagna *di Odets;* America *di Kafka-Broad;* Le pettegole *di Kiritescu;* La ragazza di fabbrica *di Volodin;* La Maria Brasca *di Testori; i* Blues di *Williams;* Emma *di Zardi. Poi: qualcosa di Pogodin, Hikmet, Miller, Ghelderode, Camus, Behan, Sbéhadé, Beckett, Wilder. Il secondo modo di rispondere implica una scelta più decisamente critica, più obbiettivabile in direzione di una proposta di repertorio. Allora: tutte le opere capaci di comunicare con l'uomo e con la società e nelle quali l'uomo e la società possano riconoscersi, riconoscere i propri problemi. Opere che traggano dalla realtà dell'oggi il suggerimento, e la suggestione, della propria esistibilità. Opere, quindi, realistiche. Teatro della realtà. Ma non teatro d'idee, nel quale il travaglio drammatico venga sostituito,* tout-court, *dal conflitto ideologico. La realtà in arte deve trascendere i limiti del documento*

brado, dell'« engagement » inteso come didascalia deteriore e fallibile per offrirsi — come scrive Moravia che riprende in Italia l'idea del realismo critico di Lukács — « reale nella sua totalità ». Teatro capace di superare certi schemi psicologistici e — come oggi si dice — sperimentalistici (penso a Gli esuli *di Joyce) che furono cari, in un impeto di salvazione, ad una società che oggi si va definitivamente disgregando. Teatro capace, quindi, di assolvere la sua funzione originaria: quella di liberare l'uomo dalla terribile prigionia dell'oggetto; di riconoscergli una possibilità di catarsi.*

SILVIO VECCHIETTI

1) *Non ho seguito il Festival della prosa di quest'anno.* - 2) *Certo, purchè sia fatto da gente che sappia cosa sia il teatro.* - 3) *Non conosco a Bologna gente in grado di poter fare praticamente del teatro, all'infuori di Giorgio Guazzotti e forse Giuliano Zuffa ex amministratore della « Soffitta » (che si occupa ora di tutt'altre cose); ho anche stima nei macchinisti.* - 4) *Nuove, principalmente a carattere popolare, non dimenticando però che la gente va a teatro per divertirsi. La crisi del teatro dipende principalmente dagli sbadigli che i teatranti fanno fare da un pezzo a un pubblico sempre più ristretto e a parer mio sempre più inutile. Le ragioni della crisi vanno sempre ricercate sul palcoscenico. Il teatro non è un pretesto per pseudointellettuali e per signore col vestito nuovo. E' necessario fare di tutto perchè il teatro diventi un fatto assolutamente popolare, se non si vuole trasformarlo in un museo. A quelli che dicono che il teatro è morto, superato ecc. posso rispondere che a Cento una baracca di attori girovaghi è stata su un mese. Che ho visto baracche far disertare il cinema e la televisione a un pubblico con vecchie e bambini. Quelle vecchie portavano i soliti vestiti di campagna e i bambini seguivano attentissimi lo spettacolo con i gomiti sulla ribalta e leggevano i giornalini negli intervalli. Nella baracca di Girola (sei mesi di spettacoli a Bologna) spesso gli operai non si curavano di levarsi la tuta di fronte a Pirandello o a Shakespeare, era un notevole passo avanti. E' a questo pubblico che bisognava rivolgersi, con qualche cosa di schietto, importante e chiaro. La domanda mi ha portato lontano, domando scusa.*

PAOLO VALESIO

1) *Anche quest'anno, il Festival è stato quello di sempre;* dovrebbe essere ormai evidente che esso, come manifestazione culturale, non esiste. *Il Festival è semplicemente l'unico strumento che Bologna, una città di provincia tagliata fuori dalla vita teatrale nazionale, abbia avuto finora a propria disposizione per aggiornarsi frettolosamente su quello che accadeva nei centri di elaborazione della cultura teatrale. Il comportamento del pubblico delle « prime » è stato, quest'anno, particolarmente interessante: esso rivela un'aridità e una ristrettezza mentali sempre maggiori; la sua freddezza non è un segno di severità critica: indica semplicemente un'ignoranza che teme di rivelarsi chiaramente. I nostri filistei accolgono tutto con torpida indifferenza (compresa* La Celestina, *che è stata l'unica messinscena veramente buona di tutto il Festival): diventano vivaci e si entusiasmano veramente, però davanti al* triviale polpettone *di Diego Fabbri. Del resto, il pubblico che, l'anno scorso, aveva zittito i rari applausi dedicati a* El Nost Milan *rappresentato dal Piccolo di Milano, aveva già confermato a sufficienza di essere uno dei più impreparati di tutta Italia. Per fortuna, nella grandissima maggioranza, si tratta della parte meno intelligente e meno rappresentativa della cittadinanza bolognese: parlo, si intende, dei frequentatori dei palchi e della platea; ma anche il pubblico del loggione, purtroppo, ha, nella sua maggioranza,* un

modo irrimediabilmente « vecchio » e troppo retorico di amare il teatro. *Insomma: direi che il Festival ha, se non altro, il merito di rivelarci che il pubblico di Bologna è ancora tutto da raggiungere.* - 2) *Non c'è che da augurarsi che si arrivi al più presto a costituire un Teatro Stabile, e le ragioni di questa iniziativa sono già state esposte molto acutamente dal Dottor Guazzotti e dagli altri intervenuti al Convegno bolognese dei critici teatrali. Quella del Teatro Stabile è* l'unica forma possibile per un centro di cultura teatrale che voglia essere civilmente attivo. - 3) *Presumo che per « milieu teatrale » si intenda il complesso dei « produttori » teatrali.* Purtroppo, non mi sembra che esista oggi a Bologna nessuna formazione che sia in grado, non dico di dar vita a un Teatro Stabile, ma nemmeno di fornire ad esso un'organica e chiara base culturale e un gruppo, anche ristretto, di attori e di registi. *Gli sforzi di queste formazioni teatrali sono, in generale, seri, e quindi considerarle con sufficienza, dall'alto in basso, non sarebbe certamente opportuno. Ma appunto per questo, invece di soffermarsi sugli sparsi elementi positivi, penso che sia più utile a tutti noi cercare di sintetizzare con chiarezza i limiti culturali che impediscono a questi gruppi di raggiungere risultati veramente maturi. Essi ci sembrano essere: Per il gruppo del « Teatro Sperimentale » della Ribalta. l'esposizione acritica del teatro europeo « d'avanguardia », svolta esclusivamente in termini di* contenuti, *vale a dire, non accompagnata dal necessario sforzo di adeguazione e di aggiornamento sul piano dello stile scenico.* Il teatro europeo dall'Espressionismo ad Adamov rappresentato in questi termini rischia di apparire semplicemente qualchecosa di mezzo fra la farsa e il guazzabuglio incomprensibile, con grande gioia, purtroppo, dei difensori del teatro « sano » e « tradizionale » *Per l'attuale Gruppo del Teatro Universitario: il culto del bozzetto, della filologia « accademica » nel senso peggiore, dell'archeologia garbata. Per il Centro Teatrale di Luigi Gozzi il discorso, per quanto ci riguarda, si fa più difficile. Oso dire che, nonostante le apparenze contrarie, il limite maggiore è dato qui dalla* vaghezza *del discorso culturale: si parte da un'acuta posizione di critica radicale ai moduli del teatro naturalistico, ma, invece di svolgere un discorso veramente nuovo, si finisce col cadere,* non ostante le abilissime assicurazioni in contrario, *nel mito dell'avanguardia che si propone di « épater le bourgeois », che è, naturalmente il più piccolo-borghese fra i miti intenzionalmente anti-borghesi; si scambiano le intenzioni, non chiaramente spiegate, coi risultati, e quindi si finisce coll'accusare il pubblico che (dicono) non capisce. Debbo aggiungere, comunque, che di questa confusione io sono stato, fino a qualche tempo fa, uno dei responsabili. In questa situazione, credo che il nuovo Teatro Stabile dovrà ricorrere per qualche tempo, in notevole misura, ad « innesti » forestieri.* - 4) *Dare un elenco di titoli sarebbe un giochetto assai poco utile. Dirò che spero in un repertorio libero dal mito autarchico dei « copioni italiani nel cassetto », con conseguente disprezzo aprioristico del teatro straniero, visto come semplice moda; fra l'altro, è proprio questo mito che determina l'eccesso uguale e contrario, l'eccesso cioè di chi ancora crede di curare il proprio provincialismo importando indiscriminatamente i peggiori tromboni, da Williams in giù.* Ed è un eccesso fino a un certo punto comprensibile quando, dall'altra, parte, si prendono sul serio Fabbri e Terron. D'altro canto, bisogna approfondire e svolgere criticamente l'idea di un teatro-cronaca: così come è discussa e attuata oggi, questa idea rischia troppo spesso di ridursi a pretesto per un'elencazione, potenzialmente demagogica, di « contenuti ». Comunque, diremmo che oggi questo rischio è preferibile a quelli di cui si è parlato sopra. *Come suggerimento « positivo », infine, non possiamo che fare il nome di Brecht; ma, si badi, prima di tutto e sopra tutto* come indicazione critica per uno stile di messa in scena, *non semplicemente come oggetto di un repertorio. Il compito più urgente è oggi quello di elaborare con originalità critica, sulla base dell'esperienza del teatro brechtiano, un complesso di strumenti* ideologici *e* stilistici *da applicare a qualunque tipo di dramma sul quale si lavori.*

MARIO CICOGNANI

Non ho uno spiccato interesse per il teatro; semmai il teatro mi interessa per alcuni testi che abbiano una validità lirica e interpretativa del mondo. Come spettacolo, e come ritmo evocativo-narrativo, trovo più attuale il cinema con le sue sequenze di immagini e le infinite possibilità di un gioco tra il documentario e l'allusivo. C'è ancora nel teatro una eccessiva fisicità e ipocrisia, c'è la recitazione, la mimesi, l'assenza della spontaneità; nè so se siano superabili. Esiste comunque un problema del teatro, come esiste un problema della narrativa. Per quanto riguarda il teatro a Bologna, penso che il Festival dovrebbe avere un carattere accentuatamente sperimentale, attuale, internazionale (come a Venezia per il cinema e le arti figurative). Non so quasi nulla dei gruppi teatrali che qui agiscono. Un teatro stabile? Ce l'ha ogni grande città. Ma non vorrei che se ne facesse una questione di mero prestigio municipale.

PROPRIO ATTRAVERSO le risposte delle persone che gentilmente hanno voluto collaborare all'inchiesta la nostra idea del teatro si è venuta concretando in idea delle figure, dei motivi, degli scopi che animano appunto la situazione teatrale bolognese. Sono nati in noi dei sospetti. E poiché l'ambiente teatrale è parte importante dell'ambiente culturale bolognese, ci sentiamo in dovere di capire di che cosa stiamo vivendo. Per cui, al di là delle risposte ottenute e pubblicate in questo numero, noi abbiamo continuato a interrogare. Le nuove collaborazioni, con l'aggiunta della nostra precisa posizione e delle notizie su coloro che ci hanno risposto e che ci risponderanno saranno pubblicate nel terzo numero.

PSICOLOGIA E ASCESI IN ELLEMIRE ZOLLA

VITTORIO PUCCETTI

Uno dei venerandi detti popolari afferma che colui che è investito dal fuoco della privazione e del dolore ne esce « amaro come la cenere o puro come l'oro ».

Nei tempi che più manifestano queste condizioni di privazione materiale e spirtuale, di asservimento a principi disumananti e crudi fino alla dannazione, accade spesso, come notava Goethe, di assistere alla comparsa di spiriti capaci di riunire in straordinaria sintesi, fra vita e mito, le strutture disperse di una civiltà che ha reso colossali ma estranee a se stesse le proprie forme.

Aguzzate e messe a nudo come carne ferita, nella protervia di chi non trova un « ubi consistam » che fornisca un centro prospettico, le numerose e spesso strane elementarità della macchina-uomo vivide nell'angoscia di chi scava all'impazzata per « disseppellire la propria morte », sembrano attendere un più onesto inquadramento o una mente potente e pietosa che ne componga le esigenze e le purifichi dagli ultimi legamenti.. A questo enorme travaglio che spesso porta alla rovina popoli interi, s'impone quasi come in una genealogia consacrata in « lacrime e sangue », la qualità « mitica » di alcune persone che sanno fare del sangue e delle lacrime dei simboli per il loro vivente « andar oltre », come accanto alle figure dei santi si sogliono spesso rappresentare dei teschi per esorcizzare la concettualità fredda della loro beatitudine.

In questa direzione appunto, per annunziare e in parte riaffermare la necessità storica, tutt'una con la spontaneità del cammino individuale, di un'ascesi verso l'autentico non nullificante ma « richiamante » a sè il disperso, vuole testimoniare l'ultimo libro di E. Zolla:

« Volgarità e dolore » (Milano, Bompiani, 1962) che, pur senza riferirsi alla « *martyrìa* », sacramentale, anche se si presta l'analogia, è tuttavia cosciente di assumersi una posizione simile a quella di colui che è costretto a combattere con armi a doppio taglio: nella specie è il liguaggio che può ferire a morte chi l'adopera esponendolo alle anchilosate pronunzie di chi non ode pur avendo orecchi e getta la sua caligine su ogni chiarezza, per « risentimento » o per ignoranza. Il linguaggio « ... salvo che sia ricreato dal poeta, opera spesso in senso contrario alla vivida presenza... » (pag. 111), e la vivida presenza è per Zolla ciò che più importa, limitando invece la parola, per natura amorfa e vischiosa come cera senza calco, a strumentalizzare anche ciò che contiene ogni possibile strumentalizzazione, a definire la definizione, a inchiodare insomma nella croce del passato un'esperienza di cui si vorrebbe dar atto non descrittivamente, ma per comunicazione di tono, per sapore di vita operante nella profondità serena cui ripugnano gli angoli illuminati artificialmente.

Adito a questa presenza, che il fariseo chiama irrazionale come il meccanico chiama ruota il sole, e che costituisce un integrarsi della persona con la sua vocazione non più alienata, si presenta la psicanalisi, la quale per il nostro autore definisce « ... per esclusione la santità, elencando le forme morbose di vita » (pag. 112), come gli Ebrei scamparono dai serpenti ardenti fissando il serpente di bronzo sull'antenna fatta costruire da Mosè.

Perciò in questo libro viene continuata la prodigiosa analisi della società contemporanea iniziata in « Eclissi dell'intellettuale » concentrandosi questa volta l'attenzione non tanto sulla tragi-commedia degli uomini attanagliati dal mostro acefalo della massificazione, quanto sulla bilanciante natura dell'individuo di fronte alle sue restrizioni e ai suoi compiti, con particolare riguardo al problema-anatema della gioventù odierna al bivio tra il teppismo per ricerca di forza e l'« inquadramento » aziendale per mancanza di affetto (la azienda-padre o l'azienda-madre dalle fredde ali di chioccia con le rotelle). Da una società di « giocatori » si passa alla bancarotta dell'omuncolo osceno rigurgitato dalle leve rigide e asciutte della società, che si materializza nei bulloni delle officine o cade vittima scontata della sua eccessiva purezza, come esilarato dall'atmosfera prodotta dal suo uscire-da-se-stesso risoltosi in troncamento di membra. Il fantasma della biblica Babilonia in cui tutti sono contrassegnati dalla bella razionalità o razionabilità, insieme escrescenza e stigmate, rivive nelle pagine di Zolla con un impeto che tuttavia non lascia residui trovando ogni suo lancinante fotogramma la sua esatta positura nel buio creato a bella posta per rinuncia a compromessi riposanti. Ma si tratta di una oscurità meramente relativa e provvisoria una preparazione appunto, un vuoto ricercato con profondo senso critico per meglio far posto al criterio che ha guidato implicitamente nella prima opera, esplicitamente nella seconda, lo svelamento e la distruzione dei Walhalla contemporanei.

L'operazione non è certo edificante; riesce tuttavia a porre in evidenza con esatta misura il male dei mali della nostra vita: la mancanza di spontaneità e quindi l'incapacità di scommettere i propri giorni e di gettare sull'altro piatto non *i nostri fini,* ma *i nostri principi.* Difficile l'operazione anche perchè corre il rischio di cadere nel mucchio, di sfondare porte aperte dalla moda dei « mea culpa » pronunciati per vanità o con malafede « ... perchè la formulazione banale toglie ogni scadalo alla vanità, la rende sterile » (pag. 138). Zolla ha invece il coraggio di provocare scandali e insieme l'umilta di dolersene per avere usato violenza anche a se stesso, come chi getta un sasso nell'acqua corre il rischio di bagnarsene. E insieme dimostra di avere titoli sovrabbondanti per gettare al mondo la sua critica sicchè il suo è un discorso completo, una rivoluzione la sua che ricostruisce ed ifine un nichilismo che richiama il tutto reintegrato.

La mancanza di spontaneità dell'uomo moderno ha inizio, secondo Zolla, quando si soggiace al fascino delle macchine, per cui, per un fenomeno di « giustizia automatica » che l'autore deriva forse dall'agostiniana « anima naturaliter christiana », si opera un rovesciamento del mondo nelle sue espansioni innocenti al fine di una irregimentazione degli instinti e del tempo, resi istituzione e posti sullo scaffale a tener compagnia ai « tests » atomici e ai bollettini di Buchenwald. La macchina prodotta diventa spirito che partorisce altre macchine e l'uomo, liberato dalla tana il gran nemico, è condannato a seguire come leve le proprie braccia: i « robots » sono avvolti di carne umana, come ebbe a dire lo scrittore in una conferenza tenuta al Sabato dell'Archiginnasio di Bologna. Valga a rappresentare questa intuizione il passo di Ciuang Tse riportato nell'opera a pag. 133:

« ... tale Zekung vede un ortolano attingere acqua:

— C'è un congegno — disse Zekung — che in un giorno irriga cento poderi come il tuo. Con poca fatica si ottiene molto. Non lo vorresti avere?

L'ortolano levò il viso e disse: — Che cos'è?

— E' una leva di legno — rispose Zekung — che dietro è pesante e davanti leggera. Attinge acqua come tu fai con le mani e versa senza interruzione. Si chiama gru.

L'ortolano lo guardò con ira, rise e disse: — Ho udito dire dal mio maestro chi usa macchine è macchina nelle sue opere: chi è macchina nelle sue opere acquista cuore di macchina. Ma chi ha cuore di macchina ha perduto la pura semplicità. Chi ha perduto la pura semplicità ha lo spirito inquieto; nello spirito inquieto non dimora il Tao'. Non che io non conosca il vostro congegno; mi vergognerei di usarlo ».

La liberazione dalla macchina sarebbe insieme liberazione da un fenomeno di livellamento conseguente alla rinuncia di ciò che Zolla chiama l'« aura » delle azioni e delle cose, al loro avvicinamento con preparazione e tremore, quasi un rivelarsi a se stessi nel rivelarsi del mondo. Le istanze meccanificate diventano un correre all'infinito, essendo ogni prospettiva finale una sottile menzogna masochista dell'alienato a se stesso per sfuggire alla coscienza che gli testimonia non essere il fine che giustifica i mezzi, ma il principio di vita tradito negli impulsi che permette i fini. Poichè non può cessare di credere l'uomo-massa di essere libero nelle sue azioni, libero di comandare persino alla sua volontà e di far scattare a ore fisse i suoi sentimenti per non intralciare il lavoro; mentre non s'accorge di aver cessato di sperimentarsi e di compier salti in tutte le direzioni con tutto il corpo, invece di muovere soltanto la testa con la convinzione che contemporaneamente si muoveranno anche le gambe e le braccia.

Ma a questo punto è necessario precisare che la massa di cui parla Zolla non è una esternità corporea che permetta ad un redivivo superuomo (o presunto tale) di superbire della differenza, chè altrimenti non si capirebbe la importanza della posizione del nostro scrittore che propone la frantumazione del vizioso gnoseologismo per il pensiero e della precettistica oppositiva per l'etica, da quella mentalità cioè che ha orrore fisiologico del peccato perchè lo sente anche troppo vivo dentro mediante il comando della legge: sono stanze sconsacrate e colpevoli quelle nelle quali risuona il divieto e la condanna.

L'opposizione bene-male è un frutto avvizzito del concetto non una realtà vivente, poichè viene riconosciuto come oggetto il termine « inferiore » dell'antitesi impedendone sia il superamento (che sarebbe un assurdo voler perdersi nel nulla assoluto) sia la comprensione (che sarebbe già un superamento). Rifacendosi invece in questo alla lezione di Nietzsche, Zolla parla della massa come di un limite interno sofferto dalla persona scaduta a mera oggettivazione, come l'essere-massa dell'individuo che riflette il suo « deficit » nel mito dell'oggetto conoscibile e del male calcolabile come un effetto e quindi eliminabile con teorie strumentali. Non si tratta di una realtà suscettibile di paragoni con un'altra realtà (secondo quale « principium individuations »?) esterna alla prima che in quanto tale limiterebbe inesorabilmente il mio stesso esperirla nonchè ogni atto morale. A questo modo bene e male si contrappongono sempre senza risolversi perchè l'uno ha blasfemamente bisogno dell'altro per esistere.

E' questa consapevolezza che detta a Zolla le pagine luminose sull'amore per il proprio destino, come già Nietzsche aveva esaltato l'« amor fati »: poichè una volta usciti dallo squallido laboratorio dove si progetta la propria

esistenza scarnificandola e uccidendola per poi danzarci sopra esaltando la vittoria sulle passioni, la persona riacquista il senso dei suoi reali limiti collaborando attivamente con la coscienza che gli rivela gradatamente l'idealità che guida i suoi istinti. Benchè a una mentalità quadrata dai congegni questo processo ascetico (cioè di salita) possa sembrare un supremo quanto disperato nichilismo, si può rispondere con Zolla che la fede è uno *stato,* « lo stato in cui non si ha bisogno di norme » (pag. 129) e quindi occorre giungere nel suo interno per comprenderne le affermazioni e gli atti, non essendo possibile una comprensione da zona neutra (della neutralità ipocrita di chi tende un'agguato: si nasconde, fa finta di non esserci). Onde l'accusa di nichilismo può essere rigettata dal fedele sul razionalista che giace fra i suoi giocattoli terribili, comportando l'uno e l'altro stato di coscienza un ribaltamento di significati relativamente alla parola « nulla ». Si ricordi Schopenhauer (al quale Zolla per molti aspetti si collega: non fa forse pensare la sua società di « giocatori » al mondo organizzato dal cieco « Wille zu leben »?):

« ... ciò che rimane, dopo la totale soppressione della volontà, è certamente, *per tutti quelli che sono ancora pieni di volontà,* semplicemente il nulla. Ma è vero anche l'inverso: che cioè per tutti coloro, nei quali la volontà si è convertita e ha negato se stessa, *questo nostro mondo così reale* con tutti i suoi soli e le sue vie lattee, *altro non è se non il nulla* ». (*Il mondo come volontà e come rappresentazione,* Libro IV).

C'è invece un altro punto importante su cui Zolla sembra prestare il fianco a obbiezioni e riserve. Il criterio, cui poco sopra si accennava, che serve a Zolla per criticare la struttura del mondo attuale in cui sembrano rappresentati con una compiutezza forse mai verificatasi le condizioni dell'uomo reietto dalla divinità e schiavo del sogno, è concentrato sulla figura dell'*asceta* che rinnega la propria individualità, cristallizzazione di apporti casuali del tempo e dello spazio e a queste forme legata senza qualità proprie, cioè capaci di acquistare una validità configurabile universalmente (non generalmente poichè l'universalità è indifferente al numero, toccando a gradualità qualitative).

Esimendosi dal sottolineare il disperato coraggio con cui l'autore osa proporre all'uomo in tuta e manicotti un ideale così sconfinatamente lontano (basti ad ognuno la propria fantasia e sensibilità), vorremmo invece invitare l'attenzione sui caratteri che Zolla attribuisce a questo paradossale (nel senso di Kierkegaard) personaggio e sulla maniera con la quale viene presentato. Sembra infatti che Zolla ne delinei la natura dal punto di vista della resistenza alle ingiustizie della vita e ai suoi dolori più atroci (sulla traccia del monologo di Amleto) o di fronte agli allettamenti della società organizzata (la fama, la ricchezza, la cultura) per mostrarne la grandezza (grandezza agli occhi degli altri, s'intende, perchè egli non può misurarsi da solo, cioè rendersi esterno a se stesso: è questo il significato di « alienazione », dice Zolla, oppure « meglio il malvagio che sa di essere malvagio che il buono che sa di essere buono »). Da un altro lato viene a presentarsi questa sua stoica fermezza (piena di luce e senza alcun cipiglio) come una soteriologia che ha per risultato un riconoscimento mattinale del mondo e delle sue cose dopo la loro uccisione insieme con l'io pronunciando il quale si « entra nel sogno ». I modi di questa rinascita vengono ricavati dalle espressioni che lo stesso autore adopera: la preghiera come « contemplazione del nulla » dal cui « silenzio si passa naturalmente alla accettazione del destino nella forma del momento presente, alla

contemplazione del reale » (la preghiera supera « la condizione volgare e servile, l'attaccamento all'io »); la « santificazione dell'uomo onde ad ogni aurora egli si nega al creato per esserci e non per averlo; muore al mondo per trovarsi di casa nel mondo » (pag. 109). Si tratta sempre come si vede di affermazioni che hanno di mira la contemplazione del mondo da parte della persona liberatasi dalle catene individuali, come di una nuova natura in cui immergere la propria innocente partecipazione. Manca però un « elemento » importante che nell'estasi mistica descritta da Zolla avrebbe dovuto entrare come termine di ammirata contemplazione nell'amore: *il prossimo,* il fratello nella rinascita e il correlato del dialogo di autoriconoscimento. Lo stesso Zolla ci avverte: « ... uscendo allora dalla cella di tortura si sarebbe integri e capaci di *realtà,* si comunicherebbe con *ciò* che per avventura fosse offerto; assai di rado con altra persona, poichè lo spirito d'amore esige una chiarezza in cui specchiarsi » (pag. 119). E' questo l'unico accenno che Zolla fa al problema della comprensione fra le persone in tutta la sua lunga esaltazione dell'ascetismo, e lo fa, come si vede, in termini piuttosto malinconici e quindi non ricchi della stessa speranza diretta al riscoprimento del « mondo » o del « creato » o di « ciò » che per avventura fosse offerto.

Questo ci avverte che è avvenuta, nel pensiero zolliano, una specie di contaminazione con quello dell'ascetismo orientale (oggi di moda nella civiltà occidentale) per natura diretto verso la contemplazione solitaria e curante soltanto secondariamente dei rapporti concreti, su questa base, fra le singole persone. In ciò assai diverso dall'ascetismo cristiano che impone anzi come condizione stessa e come tramite il rivelarsi del mondo, la comunione mistica col fratello salvato e rinato nella Grazia.

Quanto profondamente abbia operato l'influsso delle religioni orientali sulla mentalità dello Zolla si può riconoscere anche confrontando il numero delle citazioni da fonti cristiane con quello, di gran lunga maggiore, da fonti indiane o cinesi o persiane (oltre alle parole di Miguel de Molinos, il teorico della dimora della « Nada », motivo tipicamente orientale, premesse ad interi capitoli dei due libri). Questo d'altra parte dà adito ad una possibilità di interpretazione che rischia certamente di imperniarsi sull'accusa di individualismo e di estetico solipsismo, condizioni a cui la nostra epoca spinge a causa dello stato di perfezione a cui sono giunti gli « instrumenti del diabolo » e il conformismo organizzato (ne fu vittima lo stesso Nietzsche nel suo assurdo tentativo di perseguire un'ascesi atea che lo condusse a rivalutare il mondo del positivismo così acutamente criticato).

Ma a sciogliere, almeno parzialmente (certo occorrerà che Zolla riprenda l'argomento), i dubbi a questo riguardo stanno da un lato gli accenni di sincera ammirazione per la fede cristiana, dall'altro la condanna dei procedimenti narcisistici di mortificazione (che invece in Oriente sono largamente diffusi, come tutti sanno) e l'affermazione categorica di Zolla che il processo di nullificazione e di resistenza agli urti del mondo non è che una preparazione alla venuta del mondo rinato, in conformità del quale occorrerebbe anche una « negazione della negazione » trasformantesi spontaneamente in assoluta esaltazione della vita nei suoi valori recuperati: essenzialmente religiosi.

Certo però che si sente notevolmente la mancanza della trattazione del problema relativo alla comunicazione interpersonale e al riscoprimento dell'autentico valore del « prossimo » al di là dell'esperienza fenomenica che

ne fa una sagoma oscura su uno sfondo di grigie strutture. Problema vivamente sentito in gran parte della filosofia contemporanea e tale da dover comportare un interesse più diretto, ripetiamo, in uno scrittore serio e non disposto a compromessi quale è Zolla. Altrimenti si ricadrebbe, nonostante le esplicite affermazioni contrarie di Zolla, le quali però non avrebbero una base sicura, nell'errore in cui cadde anche lo Schopenhauer, fra i primi in Europa a interessarsi della filosofia dell'Oriente, il quale, accostando la figura del Cristo a quella del Buddha, vide nel Cristianesimo soltanto la negazione dell'individualismo senza il riacquisto della personalità autenticata secondo l'evangelico « qui perdiderit vitam suam eam inveniet ». Onde il problema della « caritas » venne a confondersi in lui con quello del « Mitleid », della compassione impersonale e senza un senso giustificatore.

Al di là di questa rimediabile ambiguità resta comunque la sincerità ammirevole di uno scrittore che ha saputo fare dei suoi libri un corpo veramente vivo e una dimostrazione di audacia eccezionale se si pensano le condizioni della cultura europea e italiana in particolare. Valga per questa ultima, è augurabile, l'avvertimento di Ippocrate che Zolla ha voluto premettere a « Volgarità e dolore »:

> Soffrono di mente coloro che,
> colpiti da grave malattia,
> non sentono i dolori.

PERFETTAMENTE TRAGICO

BRUNO CAMOIRANO

Sono sceso dall'auto ebbro di astio. La spiaggia si stendeva davanti a me: ho attraversato la strada liscia e scottante: avevo i piedi nudi. Strisciai lungo un masso grigio per far perdere le mie tracce. Sopportai per un poco la sua superficie granulosa e irritante, molto poco perchè lo sentii arrivare dietro di corsa. Cercai di tenerlo, di fargli capire, che mi lasciasse andare: « Non puoi uccidermi, non è leale: se mi hai messo al mondo hai assunto un impegno verso di me. Tu devi lasciare che viva. »

C'erano alcune persone intorno e mi guardavano con una certa curiosità, direi persino con una certa melensa comprensione.

Mi sentivo perfettamente tragico: non mancavano neppure gli spettatori. Cosa potevo più fare nascosto dietro al masso: tra poco sarebbe arrivato, perchè era più veloce. Ma forse sulla sabbia sarei riuscito a distaccarlo. Mi gettai tra la gente che aveva ripreso a farsi gli affari propri: inciampai tra le gambe di qualcuno. Ma c'era subito dopo la distesa di sabbia che finiva lontano. La sabbia mi impastava le gambe, ma dovevo correre ugualmente. Adesso ero lontano e lui prese a tirarmi sassi. Arrivavano in un modo molto singolare, come risucchiati verso di me. Mi frusciavano accanto alle orecchie come farfalle incandescenti, maligne. Cercavo di calcolare la traiettoria, ma non c'era niente da fare. Perchè era chiaro che mi cercavano. Cercavano prorio me.

Non mi restava che schivarle al termine della corsa o allontanarle con le mani, come insetti noiosi. Una cosa non riuscivo a capire: egli doveva chinarsi per raccogliere i sassi eppure riusciva a farlo senza rallentare la corsa; per questo non riuscivo ad allontanarmi da lui in modo sufficiente.

Finalmente fu solo una cosa piccola ed estremamente attiva, un puntino che rotolava all'orizzonte.

I PROBLEMI DI UNA ESTETICA FILOSOFICA

ADRIANO SPATOLA

In questi anni l'interesse tanto per la fenomenologia husserliana che per la mediazione di essa operata in Italia da Antonio Banfi è andato progressivamente crescendo per merito soprattuto dei gruppi che fanno capo alle Riviste « Aut aut » e « il Verri », dirette rispettivamente da Enzo Paci e Luciano Anceschi. Il quale, ultimo, che ha approfondito e divulgato soprattutto gli aspetti estetici delle ricerche banfiane (ma vedremo poi in quale misura sia possibile astrarre aspetti particolari dalle indagini di Banfi e come un'unica ragione etico-specultiva ne sorregga e compenetri ogni direzione assunta e nell'evoluzione del tempo e nelle occasioni particolari offerte dalla vivente cultura), ha curato ora per l'Editore Parenti un volume di notevolissimo interesse, *I problemi di una Estetica filosofica*, che presenta tutto ciò che al curatore è stato possibile reperire del pensiero estetico di Banfi dal 1920 al 1945 (lasciando cioè a un volume futuro il periodo posteriore al 1945, periodo di intonazione fortemente sociologica): vale a dire *Vita dell'arte* (della cui riedizione si sentiva da tempo la necessità e direi quasi l'urgenza), tre studi editi ma mai pubblicati in volume (« Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte », « A proposito di una estetica musicale », « Problemi e princìpi fondamentali di una estetica filosofica ») e « La riflessione e la problematica dell'arte » — un importantissimo inedito che getta nuova luce sulle ricerche estetiche già note di Banfi; sono inoltre allegati frammenti, appunti, progetti, naturalmente inediti: un indice dei quali, insieme a un indice analtico e a un indice dei nomi, completa il volume. Queste sommarie notizie bastano a dare un'idea della strutturazione scientifica del lavoro di Anceschi, anche se un'attenta lettura dell'Introduzione e dell'Avvertenza sarà necessaria all'approfondimento, mediante la prima, dell'iter seguito dallo sviluppo della meditazione banfiana attraverso i testi presentati e, mediante la seconda, del metodo sistematico adottato per la presentazione ordinata degli inediti spesso frammentari o confusi a tal punto (non che più d'una volta decifrabili a fatica) da costringere il curatore a soluzioni presentate con valore di ipotesi. L'utilità e l'opportunità del volume non è neppure da porre in discussione: piuttosto ci interessa richiamare in questa sede alcuni dei motivi che con più urgenza ci sembra necessario trarre dall'insegnamento banfiano (e più in particolare, data la loro qualità di presenza alle occasioni di questi ultimissimi

anni, così densi di dibattiti e di contrasti in sede di poesia o di poetica o di estetica, alcuni motivi sostenuti proprio da Luciano Anceschi — e ci preme rilevare che non ultima ragione di ciò sta nella nostra situazione di *questo* tempo, in *questa* città, nei limiti particolari di *questo* ambiente). In primo luogo dunque porremo l'accento su quella esigenza d'una razionalità che configurasse la filosofia non come imposizione di uno schema astratto e parziale alla realtà, ma come la legge di integrazione di tutti gli schemi astratti e parziali: esigenza che nasceva come risposta a una precisa situazione italiana di dogmatismo chiuso a ogni nozione di filosofia come elaborazione del patrimonio offerto e dalla tradizione speculativa e dalla cultura vivente. Tentativo di spezzare la violenza dogmatica, incapace di comprendere le ragioni di una crisi che si annunciava e che giorno dopo giorno si faceva più concreta; tentativo di garantire all'esperienza la sua libertà e di offrirle nello stesso tempo un piano di organizzazione; tentativo di trovare un principio di correlazione fondamentale che consentisse di lasciar valere l'esperienza estetica in tutta la sua varietà, complessività, universalità senza limitazione alcuna; tentativo di partire dall'assenza di presupposti determinati nella vita spirituale: tentativo di vivere la filosofia non come sintesi ma come tensione, l'unica possibilità di dare un significato alla crisi consistendo proprio in questa disponibilità assidua, in questa socratica umiltà. Abbiamo citato ampiamente dell'Introduzione, che ci sembra riassumere con chiarezza i termini della questione e le soluzioni banfiane: non solo, ma indicare anche i mutamenti delle situazioni e il loro sovrapporsi come dati ineliminabili della realtà, sempre che non si voglia a tutti i costi prescindere proprio dalla realtà. E senza fatica possiamo non solo accettare tutte le proposte banfiane (che, si vede bene, sono tutt'altro che specialistiche o settoriali) ma anche rivendicarne l'attualità a oltranza in una situazione come quella che stiamo vivendo — situazione che nasce e vien prodotta da una sorta di insana disposizione a confondere la fedeltà al passato con la fedeltà a se stessi, come se la poesia o qualunque altra disposizione umana non avessero diritto (che poi in ogni modo si sanno prendere da se stesse) al ripensamento, all'evoluzione, al mutamento. Poiché il vero tradimento dell'uomo verso se stesso (o quel che è più grave del poeta verso la poesia e del critico verso la storia) e proprio nella sua disposizione al cristallizzare esperienze vissute a spese delle esperienze da vivere — a da far vivere.

IL NUOVO ROMANZO FRANCESE

CLAUDIO ALTAROCCA

In Italia, con discorde valutazione, è sufficientemente noto il nome di Alain Robbe-Grillet, uno dei giovani scrittori francesi più impegnati nel rinnovamento strutturale del romanzo.

Noi vorremmo studiarne brevemente le idee programmatiche prendendo le mosse soprattutto dal suo volume *Una via per il romanzo futuro* (Rusconi e Paolazzi Editori, Milano, 1961 « Biblioteca del Verri »), da cui trarremo le citazioni che verranno.

E' una raccolta di brevi saggi su un medesimo argomento: il romanzo tradizionale è ormai morto, e i suoi abituali elementi, la « storia » e i « personaggi », non riescono più a maturare e ad articolarsi nell'animo di uno scrittore; e quando oggi un romanzo è ancora in tal modo organato, si sente scopertamente un'inattualità psicologica e una forzatura di redazione (« il romanzo di personaggi appartiene, lo si voglia o no, al passato, esso caratterizza un'epoca: quella che segna l'apogeo dell'individuo »; e ancora: « il romanzo ha perduto da sé la fiducia che aveva nel suo primo aneddoto »). Per far vivere quindi il romanzo — non solo come genere letterario in sé, ma come espressione del decisivo sforzo che oggi si sta compiendo in tutte le espressioni artistiche per rinnovare le loro ormai consunte strutture — occorre battere una nuova strada.

E si rimette in discussione tutto, dal valore della presenza dell'uomo e del mondo, alla tecnica narrativa adatta a tradurre il nuovo modo di sentire e soprattutto di vedere. Prima, nell'ambito del romanzo tradizionale, « il compito dello scrittore consisteva nello scavare entro la Natura, nell'approfondirla, per raggiungere degli strati sempre più intimi e per portare alla luce qualche briciola di un segreto preoccupante... C'erano degli abissi, certo, ma grazie ai valenti speleologhi, si poteva sondarne il fondo ». Ora, « la rivoluzione che si è compiuta è di grande portata; non soltanto non consideriamo più il mondo come il nostro bene, la nostra proprietà privata, ricalcata sui nostri bisogni e addomesticabile, ma per giunta non crediamo più a questa profondità... L'idea di 'condizione' sostituendo ormai quella di 'natura', la superficie delle cose ha cessato di essere per noi la maschera del loro 'cuore' (porta aperta ai peggiori 'al di là' della metafisica) ».

Si tratta quindi di « respingere l'idea 'panantropica' contenuta nell'umanesimo tradizionale », poichè « il mondo non è né significativo né

assurdo. Esso semplicemente *è* ». L'intuizione è suggestiva ma pericolosa, visto che si arriva ad affermare che « l'Arte non contiene niente, non esprime niente » e che « l'opera deve imporsi come necessaria, ma necessaria a niente ». Il tutto in nome della duplice e antinomica uguaglianza: « Le cose sono le cose, e l'uomo è l'uomo ».

Di conseguenza, ieri « la parola funzionava così come una trappola in cui lo scrittore racchiudeva l'universo per consegnarlo alla società »; mentre oggi « l'aggettivo ottico, descrittivo, quello che si accontenta di misurare, di situare, di limitare, di definire, mostra probabilmente il cammino difficile di una nuova arte del romanzo »; dato che constatiamo la repugnanza crescente davanti alla parola a carattere viscerale, analogica e incantatoria ». Su questa via, « le parole di cui si vale Robbe-Grillet, parole che sono prive di senso dal punto di vista morale, religioso, politico (e tutta la predicazione robbe-grillettiana è appunto rivolta a sbloccarle da tale usucapione e cattura da parte di altri ben congegnati universi di discorso'); parole che non adempiono ad alcuna funzione semantica, che non sono segni per qualcos'altro, veicoli di una metafora, figure di una allegoria; non appaiono tuttavia destinate a una nullificazione assoluta, a un naufragio nel silenzio più immoto e irrazionale. C'è al contrario un vasto campo referenziale che " riempie ", che dà loro senso, che le avalla e sorregge: e si tratta appunto del campo indiscriminato dell'esistenza, ove si attuano i 'novissimi' della vita e della morte, e tutti gli altri eventi immediati e spontanei della condizione umana » (introduzione di Renato Barilli, pag. 26).

Ci permettiamo qui dubitare di tale « vasto campo referenziale », che dovrebbe sorreggere e illuminare l'apparente nullità delle opere di Robbe-Grillet: in realtà, il suo non è un discorso, ma una serie di raggelanti intarsi, e la sua parola è sempre secca e isolata, uniforme e monotona, simile a quelle distese di conchiglie vuote e bianche che il mare deposita sulle spiagge. Ciò tuttavia nel coerente rispetto di un rigoroso sistema linguistico, perchè si è compreso la immaturità di una sua caotica eliminazione, e perchè si cerca anzi di rinnovarlo indirettamente, dal di dentro, in maniera vera e profonda, attraverso i contenuti che i segni verbali indicano. E di fronte a questa responsabile consapevolezza, è sempre più evidente la sterilità di certe moderne poetiche, tutte tese a raggiungere un male inteso abbandono alla naturalezza, previa una lotta spietata ed ingenua contro gli elementi in fondo più innocui: la sintassi e gli organismi verbali. Ma la sintassi e la struttura linguistica non sono sovrastrutture, bensì infrastrutture, per parlare in termini economici: sono la tela di una pittura, su cui le linee e i colori, cioè le parole, si stendono e si articolano. Il loro presunto peso logico, che costituirebbe un freno alla spontaneità della creazione, in realtà non esiste, ed è avvertito solo per

eccesso polemico. La lotta contro logicismo e psicologismo va condotta quindi mediante la liberazione della stessa qualità intrinseca delle parole dall'oppressione del tempo e dei passati modi di sentire e di vedere la realtà e la vita.

Sebbene dunque Robbe-Grillet abbia chiare — al di là dei comprensibili eccessi iniziali — queste concezioni, perchè la sua imperante scrupolosità stilistica non supera mai i limiti di un semplice descrittivismo? Perchè, in ogni sua pagina, si sente più il programma che l'ispirazione, più la tecnica che la spontaneità? Consideriamo le radici culturali sottese alla sua formazione. Il nome di Sartre sorge spontaneo. Ma, se da un lato il riferimento a Sartre è da intendersi rivolto, più che alle istanze gnoseologiche, ai moduli narrativi; dall'atro, tale riferimento implica una diretta filiazione del *nouveau roman* dal clima fenomenologico (« la dottrina fenomenologica offre uno sfondo culturale atto a comprendere la negazione robbe-grilletiana dello psicologismo, dell'anima romantica, noumenica, metafisica delle cose » — introduzione, pag. 18). Non solo; ché, oltre al preavvertito *back-ground* esistenzialistico, possono citarsi il pragmatismo e il comportamentismo (trascendentale, non meramente biologico e naturalistico) propri della cultura nord-americana.

Si comprenderà ora come tale sostrato informatore comporti un fluire verbale attento e distaccato, scientifico più che emozionale. Ma pur in questo generico fondo comune, si avverte una novità, che è grande e feconda di nuove e necessarie mete: i circoli viziosi, i ritornelli ciclici di Sartre sono stati spezzati; e ciò perché è stato superato il contorto stupore (si pensi a *La nausée*) seguente alla scoperta del cordone ombelicale che lega l'uomo alle cose. Sartre pensa ancora con le cose, Robbe-Grillet solo su di esse: nuove libertà sono state acquisite. Si è dunque finamente avviato un processo che appare irreversibile: la riscoperta fenomenologica del mondo e dell'uomo.

Se però questo, nella coerenza teorica e stilistica e nella coscienza dei fini, è il valore nettamente positivo del nuovo romanzo francese (ma i primi epigoni già spuntano anche in Italia)! non altrettanto positiva è la valutazione critica delle opere stesse. Proprio perchè il nuovo cammino è difficile e forse lungo: si tratta infatti di ribaltare tutta una superata sensibilità, i primi passi sono decisi ma di avvicinamento, di studio, di esplorazione della natura che si viene prefigurando dalla nuova via. Ora siamo al momento distruttore della riduzione fenomenologica del mondo: il momento in cui la cosalità è opaca e sfuggente, benché si cerchi e ci si

illuda di afferrarla, inseguendola dappertutto, girandoci attorno continuamente, scrutando e annotando. Si guardano le macerie. Fase necessaria, ma negativa, ove né parla l'uomo né parlano le cose: la diffidenza precede sempre ogni nuovo rapporto.

Si è quindi distrutta anche l'esperienza de *L'étranger* di Camus: lì, nel dramma dell'estraneità universale, tutto il ritmo narrativo era imperniato sulle non-reazioni del protagonista di fronte alla meccanicità della vita, sorretto da una sovrana e consolante indifferenza, considerata quasi come l'estrema possibilità di salvezza di fronte alla più sistematica assurdità; qui, all'indifferenza si sostituisce l'impegno dell'uomo, che sente di dover vincere la sua statica passività. Ma tale superamento esige appunto, per la sua compiuta dialettica interna, la distruzione della realtà: di qui il clima di altro pianeta, il silenzio assoluto delle reiterate ricognizioni visive di Robbe-Grillet. Manca ancora quel respiro costitutivo e ricostruttore, che, solo, può creare l'arte. Ciò perché manca soprattutto, si voglia o no ammetterlo, l'uomo, che non può abdicare a tutto se stesso per essere solo un paio di retine. E il risultato, curata esercitazione di ganglio lenticolare, è tutto tranne la tanto bramata oggettività: che deve essere totale e assoluta, e rivelare, rinfrescata di nuova purezza, una materialità netta e primigenia, irradiante da sola la propria consolante nudità. L'oggettività deve, in definitiva, essere autonoma e dinamica; e l'uomo, riscoperte in sé autentiche ricchezze sorgive, raccoglierne i ritmi e i valori. Nessun campo fenomenico rimarrà quindi escluso: questa è la vera « via per il romanzo futuro ».

CESAIRE

CARLO NEGRI

L'introduzione ai versi di Césaire (Aimé Césaire, *Le armi miracolose*, Guanda, 1962) non colloca storicamente il poeta martinicano. Al contrario, il tentativo di sottrarlo almeno in parte all'ambito del Surrealismo, nel quale va sicuramente inquadrato, falsa alla fine il significato e l'importanza dell'opera. Troviamo affermazioni come: « Ma l'automatismo di

Césaire partiva da ragioni ben diverse da quelle dei poeti raccolti intorno a Breton. Questi ultimi si ribellavano — in forma nuova — a una accademia, a un linguaggio logorato dal troppo uso. Césaire cercava invece... uno sfogo per un ritorno alle origini... Quale bianco surrealista avrebbe potuto esclamare: 'mi accade di mettermi micce fra le dita per il solo piacere di divampare in freschi fiori'? ». Evidentemente, si dimentica che proprio e unicamente in seno al Surrealismo le « ragioni ben diverse » di Césaire potevano essere accolte e potenziate in Europa, per quello che nel movimento c'era di negazione assoluta dell'Occidente. I surrealisti rivolsero contro la propria civiltà quella violenza che essa aveva esercitato sulle altre; nel discorso trovò modo d'inserirsi Césaire che aveva le stesse ragioni da esprimere con lo stesso linguaggio. Dire « quale bianco surrealista avrebbe potuto » è ipotesi non seria e non lecita in un discorso fattivo. Ma allo stesso modo, a prescindere dal fatto che la frase citata è tipicamente surrealista nel concetto e nell'espressione, chiediamo: come è possibile concepire Césaire al di fuori del Surrealismo? Le possibilità stesse di poesia sarebbero state gravemente compromesse, come accade quando il poeta non trova nel contesto culturale del tempo il terreno e i mezzi per attuare efficacemente i temi e l'impegno. Obiettivamente, nel caso di Césaire, non si può affermare che si servì del Surrealismo, al quale invece appartiene dal momento che ogni aspetto della sua opera è mediato dalla cultura europea e in particolare francese. La « negritude », è vero, costituisce l'aspetto autonomo della poesia di Césaire, ma ancora all'interno dell'esperienza surrealista: gli stessi elementi della « negritude », la fede nell'Africa, il fiammeggiante orgoglio della propria razza, la « Liberazione dai modelli europei », i suoi aspetti sociali e politici, sono di derivazione surrealista, per visione e per linguaggio. Non si faccia dunque questa sorta di razzismo alla rovescia e non si cerchi di dare meriti inventati a chi ne ha già di ben reali: Anna Vizioli e Franco De Poli si leggano dunque la nota di Césaire dedicata al lettore italiano e posta subito dopo la loro introduzione. Nella quale nota si cita Rimbaud e si parla di segnali che oscuramente folgorano nella poesia: con il che si chiude questo breve discorso, nella speranza che si insista a studiare i poeti per quello che sono nella totalità della loro poesia e non per quegli aspetti particolari che l'occasione (politica o sociale o morale o culturale, se è lecito distinguere — cosa che non crediamo) sembra indicare come i più « interessanti ».

UNA GITA A SPOON RIVER

ADRIANO SPATOLA

Anni fa nel concime i vermi per l'esca
O il topo di fogna colpito da un sasso sotto la pioggia
O quelle mattine nel vento i frutteti
Intanto da qualche parte l'hanno sepolta

C'è un modo di gridare che non è quello della paura
Né quello della solitudine che diventa superba
C'è un modo di gridare che lui deve ancora sentire
Da voce d'uomo — se un uomo grida in quel modo
E tu biondina lungo i sentieri all'ombra dei pini
Lo presero in trappola poco per volta lo soffocarono
Intanto che qualcuno prendeva le decisioni

Vieni fuori di lì vieni fuori figlio di troia
C'è un modo di gridare che non è gridare di rabbia
Nemmeno i morti li ho uditi gridare in quel modo
Vieni fuori di lì vieni fuori di lì vieni fuori
Non c'è molta differenza tra il suono del tempo che passa
Vieni fuori di li vieni fuori
Con gli autocarri dal basso con i pezzi smontati
Con i bulldozers con il frastuono del tempo che passa
Per seppellirci in terra fresca in nuove città
E un altro senza dubbio era morto in giovinetà
E un altro invece per giunta si era impiccato
E per farlo star fermo l'avevano più sconsacrato
E un ladro insieme a un santo come qualcuno già disse

All'alba al vespro al tramonto al mezzodì
Di notte di giorno di sera di pomeriggio
Col sole che sorge che si colora di rosso
Con la luna che viene che va che impallidisce che guarda
Nel corridoio del tuo palazzo tra l'ascensore e la scala
Oltre il dottore l'avvocato l'assicuratore il dentista
Puoi rivedermi che scopo che spazzo

Che lucido le lapidi nuove con la saliva e uno straccio
Intanto che i figli dei figli dei nostri figli
Vengono con i bulldozers a Spoon River per fare spazio

Qui dove giace un soldato di Annibale la litoranea
Sopra i cocci di tre millenni il nuovo ospedale
E tu biondina tra i pini nel bosco nell'ombra più fresca
Se ti fermi ridendo un istante per fare all'amore
Lascia il tuo nome scolpito su qualche pietra solenne

Se guardo il mare vedo le navi di Tiro solcare di sbieco
Lo specchio del tempo che l'acqua rende più liscio
Vedo il pesce che fu mia madre trafitto da arpioni
Intanto che in questo momento hai voglia di fare un figlio

Le culle le maglie i bicchieri le tazze per il caffè
I parafanghi il cristallo le scarpe le bottiglie del latte
Giornali biglietti ciabatte poemi fotografie
Antipasti tovaglie barattoli frutta dessert
Il gatto di porcellana regalo di nozze la mia camicia
I tuoi reggicalze le mie mutande i nostri preservativi
Se li portano via da Spoon River per fare spazio

La vita con un principio e una fine è un eterno passaggio
Da Oriente a Ponente e ritorno intorno al punto centrale
Abitante del grembo non dirmi che vuoi cambiar casa
Fino a che i figli dei figli dei tuoi figli futuri
Verranno a Spoon River con i bulldozers per fare spazio

NEI « DOCUMENTI DI TEATRO » dell'Editore Cappelli, tra gli ultimi volumi: Paolo)milio Poesio, *Jean Louis Barrault;* Ruggero Jacobbi, *Teatro in Brasile;* Luigi Ferrante, *I comici goldoniani;* Luigi Marotti, *Gordon Craig.*

LEGGETE Lautreamont Jarry Jacob Vaché Breton Roussel Char Tardieu Artaud Cesaire Tzara Rigaud Queneau Reverdy. Naturalmente anche Apollinare.

EICHMANN è stato impiccato, cremato e le sue ceneri sono state gettate in mare.

PIOVENE rispondendo su « L'Espresso » a Moravia '(a proposito di alienazione, realismo e sperimentalismo), benchè a prima vista sembri essere in disaccordo, in realtà tenta semplicemente di mostrare il suo essere à la page. La commedia consiste nel fatto che Moravia e Piovene — e con loro molti altri in lotta per l'egemonia sulla tribù — aspirano alla paternità anche su questi « giovani » che si fanno ormai pericolosi; che si tratti poi d'un'adozioIne a posteriori, questo mai giungerà alle orecchie del pubblico. Allora bisogna dir forte che in questi equivoci anagrafici la giovane letteratura non ha per nulla intenzione di essere coinvolta: tanto più che è solita dichiarare esplicitamente a quale famiglia intende appartenere.

LUIGI MASTROGIACOMO ucciso lunedì 28 maggio a Ceccano.

CHE COS'È QUESTA STORIA DI DACIA MARAINI?

Abbiamo ricevuto versi di Chiarello A. Domenico (Bologna), Gianni Menarini (Bologna), Luigi Ricci (Trieste), Franco Neri (Siena), Mario Gambirasio (Bergamo), Giulio Cenci (Roma).

LA TRINITA' DELLE COSE

CARLO CONTI MARCELLO

un paesaggio ai soli
le tue mani
facevano calze inutili
conoscono tempi perduti
vendono benzina
sulla statale numero nove
dieci litri di super-trim
a chi non sa dove andare
centocinquanta chilometri
a chi non può più tornare
ragù e odore di benzimani
a chi ritorna da un lavoro
chi esce quotidiani
col suo nome da una fatica
buon viaggio a chi entra
tu non vuoi andare
Ulisse non è stanco
per una nuova riga di storia
perse abitudini ormai note
veste abiti da rinfrescaria
paesi attraversa e mari
non pervenendo calanco
questa storia è senza Itache
in attesa di mendiviri
(il mare è un dente sporco di terra)
uomini non sanno dove approdare
il secolo è una gola a sacche
dietro tonsille di terra franare
indigestioni senza fame
e un ruminare stanco dei fondali
stanco di liberare mali intestinali
la tua Itaca è fiamabonda
bella ma dimenticata Gioconda

per vedere qualcuno:
la tua gente emigrata
da una porta appena aperta
su una strada vendere benzina
il ragù non bolle più
per ventimila odissee
non c'è da mangiare
sopra un desinare
che odora di benzina
c' è solo da guardare
le mani di una morta
che non sanno più fare

ABBIAMO RICEVUTO i cataloghi 24 e 25 della Galleria d'arte Ferrari, di Verona. Scritti di Chiecchi, Mozzambani, Tomiolo ecc.

« IL VERRI » di febbraio (ha cambiato veste, con la copertina e l'impaginazione di Anja Storck) presenta « Wir müssen » di Pietro Jahier, « Henry Miller, una poetica barocca » di Edoardo Sanguineti, « Alamogordo, 1945 » di Adriano Spatola, « Idea di un balletto » di Alberto Arbasino, « Aspetto del bianconero » di Jole Tognelli, « Testimonianza umana di Tapies » di Marisa Volpi, « La drammatica posizione di Busoni nei confronti di Beethoven » di Milena Benedetti Savinelli. Inoltre, l'attesa presentazione dei « Nuovi poeti americani » (Allen Ginsberg, Gary Snyder, Robert Duncan, Robert Greeley, Denise Levertov) a cura di Glauco Cambon. Di fondamentale importanza l'« Orizzonte della poesia » di Luciano Anceschi: sulla base della distinzione tra arte anacoreta (secondo la definizione della lirica di Gottfried Benn) e arte come accrescimento della vitalità — che è poi il contrasto e la tensione tra una volontà di forme chiuse e una volontà di forme aperte — viene istituita « la lunga dubbiezza » del secolo tra « una decisione nuovamente classicistica e una decisione nuovamente barocca di sé ». Esaurita la stagione ermetica o chiusa della poesia, « è lecito dire che nei giorni presenti prevale in modi laici, aperti, o addirittura mondani, questa disposizione barocca? » Ecco, disposizione barocca: o speranza di forme aperte nella speranza di una società aperta. E ancora: « non si parli, per tanto, di 'esperienze già fatte', di 'inutili ripetizioni', di 'cultura ritardata'. Esperienze analoghe acquistano sensi diversi se collocate in diversi contesti storici... una cultura *estroversa*, prevalentemente intesa alla ragione scientifica, alla tecnica, alla politica, alla sociologia, dissacrata, in modo esplicito non intimista, non essenzialista e, per altro, non aliena da talune insoddisfazioni di sé. E' qui propriamente il referente che dà il senso nuovo alle ricerche dei giovani poeti ». La Rassegna (Poesia, Narrativa ecc.) e il Diario Minimo completano il fascicolo.

QUANDO alla libreria Einaudi abbiamo notato l'assenza del Pasolini — così che Moravia dovette difendersi da se stesso — abbiamo avuto il presentimento di quello che ci sembra stia accadendo ora (vedi « L'Espresso » del 3 giugno). Il poeta de *Le ceneri di Gramsci* tenta con molta arguzia un busto neo classico dell'Alberto. Al quale rimprovera l'inesattezza terminologica, fingendo amorevolmente fastidio. Ciò che sorprende è il fatto che Pasolini dimentichi nelle sue visite quotidiane all'amico di dire le cose che poi gli scrive.

PASOLINI CHE INVITA MORAVIA A LEGGERE RIVISTE SPECIALIZZATE, NON HA MAI LETTO RIVISTE SPECIALIZZATE. LE SCRIVE (E MORAVIA LE DESCRIVE). MORAVIA NON È UNO SCRITTORE, MA UN DESCRITTORE.

CARLO LEVI: Cristo si è fermato a Eboli, Moravia a Formentor.

ESISTE IN ITALIA una larga schiera di ottime persone le quali han bisogno di leggere sui giornali che i giovani giocano a flipper per accorgersi dell'esistenza della « gioventù bruciata »: una volta eliminati i flippers e assolta la giovine costretta dalla necessaria virtù a uccidere per difendere la propria verginità, questi Signori considerano il caso risolto. Naturalmente, si agitano di nuovo se appena ne hanno il pretesto. Così è avvenuto a proposito di « Tape Mark I », ovvero dell'esperimento nel quale è stato fatto intervenire un calcolatore elettronico per comporre una poesia. I Signori di cui si diceva (e si veda per tutti, a modo di esempio, il Prof. Giuseppe Caciagli, in « Rinnovamento critico », 1, 1962) si sono subito immaginati chi sa quale catastrofe: un futuro di calcolatori elettronici aspiranti al Premio Nobel, oppure schiere di modesti ragionieri che nelle ore di libertà fan concorrenza spietata ai poeti. Ora, a parte il fatto che presentando « Tape Mark I » Balestrini ha assicurato che « sono state semplicemente sfruttate le capacità del mezzo elettronico di risolvere con estrema rapidità alcune complesse operazioni inerenti alla tecnica poetica », rimangono due considerazioni fondamentali: la prima è che, se lo

« IN MEMORIAM »: a Charlie Parker

VIC DETASSIS

in tutte le stazioni radio ho sentito di questo terrestre paradiso
& tuttavia
alla deriva del Pennsylvania Turnpyke fianco a fianco con un ultimo caronte
cammionista del New Jersey negro s'intende per antica pelle schiava e
vestito di blues
per magìa ciononostante bianca
alla curva interminata dei suoi occhi io scorgevo notturni girasoli spargere
lacrime 18 K oro in matematica esatta progressione
& il giorno dopo gli stradini a crederle rugiada per il solito abbaglio mattutino e dico
dico la pura verità
inesorabilmente i girasoli appassivano in silenzio / in mortem sepolti nelle
cave di una irriducibile sibilla anima nostra
& comm'il faut
portandosi in ogni letto more-uxorio la scomunica amara:
ed ecco che
dalla spiaggia delle ombre della costa occidentale degli stati uniti americani
saliva per le pendici del Mt. Whitney un disegno di noi e della terra che
non conoscevamo
& lì sostando in cima
Charlie inventava il sole col suo interminabile sax alto rubato a una pindarica Cassandra con mille anni di conservatorio almeno (a mio sentire e di Jack) e proprio allora
la salinità di questo canto ci mostrava in primo piano
Cerbero battuto da sette inutili guanti nel bel mezzo dell'harem di meduse
radioattive ma non che importi
com'è vero che fu l'ultimo Orfeo:
de profundis olamavit Charlie Parker (senza credere in dio)

(1961)

esperimento *si poteva* fare, allora *si doveva* fare (tanto è vero che questi Signori sembra si pongano il problema delle macchine elettroniche solamente ora, proprio come giunsero al problema della « gioventù bruciata » attraverso la scoperta dei flippers — che pure erano le macchine più innocue e bonarie che fosse dato conoscere o sperare); la seconda è che, una volta compiuto lo esperimento, se proprio si vuol gridare allo scandalo, allora sarebbe opportuno che questi Signori dimenticassero il fuscello nell'occhio di Balestrini per prendere visione della trave conficcata nell'occhio della nostra civiltà: allora sì che si potevano fare lunghi discorsi, allora sì che avrebbe avuto un senso temere la « morte » della poesia. Rimane comunque evidente che alla base di queste proteste fermenta ancora l'indifferenza o peggio il disprezzo crociano proprio per la *tecnica* della poesia, ossia per tutto quel lavoro sperimentale e di ricerca che non può farsi rientrare nella formula dell'« intuizione » (se non, addirittura, dell'« ispirazione »).

L'EUROPA NON PRIVA

CARLO NEGRI

L'acefalo dura vescica ad ogni sussulto dei noduli di cromatina intenso per la durata della ferita diverso diffusa di palpebre incise costole torte a scaglie corazze d'ossa di fare tizzoni ante lucem nel suo tessuto rivolta traccia di vino femmina dura nella corteccia prestabilita d'Europa a guisa tritato reciso involuto dall'ora prima sui margini filtra avvertito precipitato

Il dato o che riempie la mano carenza di suggestioni incidenza metodologica parte spiano nevroni a pagina quattro lateralmente al varco dei seni iato cosciente correlando i vuoti ecco che cosa pratica bisturi sull'apertura come una grande carenza irrilevante frequente fiotta fibrille

Benissimo quanto a coesione ma vecchi organismi i paradigmi sfiniti le scaglie ai polsi la gola a cadute estrose per quanto di queste terre che vanno conformemente sopra le scie di soli slabbrati dal luogo di stragi stradali e balena già nuda affiorante agli oceani di psicanalistici sommovimenti e quello che dico si ferma ad ortografia fonema dizione più inconosciblile ancora da quarantacinque giri di salto sugli embrioni dentati che flottano in formalina a sponde organiche superiori covano sale di prevedibili corpi complessi d'azioni reazioni ed ore s'aggrumano in polipi via del cervello ostrica di ragione.

LEGGETE BORGES

MARIO VISANI: « La poesia che non scrissi mai — è forse la più bella e convincente ». E poi la angoscia della provincia (M. V. è nato a Borgotossignano, Bologna, nel 1930): « a notte — nei bar e nelle strade la noia — vaporeggia svogliata — del verdenazionaliesportazione » (da *L'allegorica estate*: lafieraletterariafattaaRoma).

QUATTRO GIOVANISSIMI PITTORI hanno esposto in via Battibecco, 3, a Bologna, dal 26 maggio al 10 giugno. Maurizio Bottarelli, Alberto Colliva, Angelo Bozzolla, Franco Filippi — presentati brevemente da Roberta Bianconi, che parla di generazione « raffreddata », non più emotiva, non più entusiasta. Filippi parla della lezione di Gorky, i primi suoi lavori sono studi su questo pittore.

SAVERIO STRATI alla domanda « C'è un romanzo scritto da altri che lei vorrebbe aver firmato? » ha risposto: « Visto che la domanda è vaga e dà libera scelta... l'*Odissea* di Omero ».

« NUOVA CORRENTE » (24) contiene « Sviluppi della Estetica in Italia » di Piero Raffa, una noiosissima « Diagnosi della noia » (moraviana) di Riccardo Marchese, un interessante testo da mimare di Vico Faggi, un racconto di Nino Majellato e versi di Pasquale Emanuele e Giancarlo Majorino.

LA MATERIA che l'avanguardia ha rivalutato nelle sue qualità estetiche, considerandola dal punto di vista del ritrovamento occasionale, del disordine volontario, in questi oggetti di Isa Costa si organizza al di là del motivo puramente ornamentale, della funzionalità esplicita che ne sorregge il gusto, per attingere al segno magico con il quale il sacerdote egizio o babilonese lasciava traccia di sè e del suo popolo. Veramente, è all'interno della mistica della pittura simbolica che vanno ritrovati i precedenti sia della tecnica sia dell'ispirazione fondamentale: la costruzione avviene per mezzo del materiale più vario, anche se con una sorta di meraviglia primitiva la scelta cade più volentieri sul frammento metallico, la scaglia lucente o il colore prezioso e bizantino dell'oro e dell'argento. Queste navi immobili in mari stilizzati, che hanno del fenicio la secchezza nitida delle forme, non sono altro che barbari, pagani ex-voto offerti a divinità profonde nella storia dell'uomo. La materia si pone dunque come ornamentazione originaria d'un linguaggio perduto, l'oggetto chiuso d'una sensibilità recuperata.

E CAPITA

PATRIZIA VICINELLI

E capita (sono solo) (?)
O accade: no; sono.
Allora ascolta la musica
Stanno eleggendo. LA LA LA
Moi. Je seulement peut-etre SUIS
LA LA LA. E capita la nuova: SOLUZIONE
Che letto. Come letto. Quando.
O accade: la psichiatnia. Analisi
d'un letto. (sono solo) (?) CERTO.
Il fatto del letto è il sono.
LA LA LA Adesso ascolta la musica.
Vuoi venire? Tu? Se ti spogli.
Lo eleggeranno, lo sai. Proprio
solo, je suis peut-etre. Nel letto.
Come sei freddo per questa terra.

BAB ILU è in vendita nelle seguenti città: Firenze (Libreria Beltrami, Libreria Internazionale Seeber), Milano (Libreria Bocca, Libreria Paravia), Palermo (Antica Libreria Reber), Rimini (Libreria Riminese), Roma (Libreria Bocca, Libreria Minghetti, Libreria Internazionale Modernissima, Libreria Paravia, Libreria Signorelli), Torino (Libreria Lattes, Libreria Paravia), Trieste (Libreria Internazionale Minerva), Verona (Libreria Ghelfi & Barbato).

A PROPOSITO DI CIÒ che scrive Roberto Guiducci sul consumo della poesia italiana (« Rendiconti », 2-3, 1961) avremmo qualche obiezione da fare, qualche dubbio da risolvere. Quest'idea dei tempi che sono in errore e dell'arte che è nel giusto (« Non sono dunque la poesia, la musica o la pittura inadatte ai tempi, ma sono i tempi che non hanno spazio per la poesia, la musica o la pittura. L'errore è nei tempi, non nell'arte») ci pare non diciamo errata, che sarebbe il meno, ma fuori luogo: il Guiducci infatti ne piglia pretesto per invitare a un'arte (a una poesia) « contro i tempi » e ciò gli sembra « abbiano tentato di fare Pasolini e in misure diverse Roversi e Pagliarani » (ma cita anche Sereni e Fortini). Che è un modo per evitare il problema dei « tempi »: l'« errore » del quale si parla è quanto mai vago, a meno che non lo si voglia identificare tout-court con la « mancanza » di poesia equivalente a « una sordità alla comunicazione che non sia quella tutta scoperta, rivelata e monocorde, del commerciale e del tecnico ». Ma allora ecco in che modo si potrà delineare quella poesia di opposizione della quale proprio Roversi parla nel presentare *Dopo Campoformio*: un rimanere prima dei « tempi », un evitare la reale realtà di essi con il fare una poesia che mentre vuol essere contro di essi è senza di essi — e cioè in definitiva testimonianza dell'alienazione alla rovescia di coloro che temono l'alienazione. Effettivamente, l'errore dei tempi non è nella mancanza di poesia, che, anzi, non è mai stata tanto rigogliosa: a meno che con il termine « poesia » non si voglia proprio intendere LA POESIA, l'essenza, il nuovo Omero. Cosa che a noi non interessa né positivamente nè negativamente, e che non dovrebbe interessare a chi lavora per il suo tempo, dentro il suo tempo, o contro il suo tempo. Ma se non è così, se il Guiducci non rimpiange l'Omero novecentesco, non crede egli che già il citare quattro nomi (e cinque con il Sereni e sei con il Leonetti) sia un andar contro alla sua tesi dell'errore dei tempi? Piuttosto a noi sembra di vedere ovunque una vitalità, un dibattito, una florescenza della poesia che altri tempi meno « errati » difficilmente han visto. Lasciamo stare: l'errore non è nei tempi ma nella poesia, tanto più che, lasciando a parte il piacere incisivo della formula, porre a confronto tempi e poesia — quasi babbo e figlia — non ha significato alcuno, dal momento che si vorrà concedere alla poesia almeno di concorrere a formare i tempi nei quali vive e opera.

LASCIARE CITTA' E CREDENZE (al tita, che aspettiamo)

ALBERTO TOMIOLO

senza compassione alcuna di uomini o di clementi su ordinazione a quanto so
noi volevamo sfasciare le nostre animuzze per la cui salubrità
niente da fare (niente da fare) qui o nei paraggi sepolti dalla noia
quatta città ferma e sorda in costante Morgue
insensibile come un cadavere sul lido della verità e della giustizia
rigida e vecchia ma astuta sulla nostra ansia di scoprire
(noialtri in analitica anatomia fra le morte membra del suo passato)
scaltra agli angoli delle vie in agguato da vento del nord pronto a sgusciare
tra le gonne delle ragazze tra i fiori dei capitelli
bisbigliante alle spalle tra fessure di portoni tarlati
umidiccia luccicante sui rami di cattedrali a pianta romanica con lusinghe di
vischio religioso salvaguardia di paure ereditarie
amichevole con i nemici spietata con gli amici di lunga data
sorridente per principio riservandosi di colpire quietamente senza scandali
senza apparire sui giornali
schedata nelle sue figlie migliori monarchica nelle persone anemiche
intollerante del futuro non previsto sprezzante del passato ghibellino
(Cangrande stanato dalla tomba ha un duro sorriso di compassione)
placida nel presente agricolo-commerciale scalpitante alla fiera dei cavalli
tutto qui...
oppure con le valige pronte al binario 6 odorante di frenate
svegli lucidi costruttori delle prossime stagioni sempre in fiore
moralmente emigranti con bagagli di cartone copertine di « opera omnia »
chissà-mai-dove
come un'anguilla pescata da un pezzo una coda di ramarro ecco
che il vecchio tranello del sangue astuto auditore nelle notti silenziose
dei nostri piani di partenze scattava con trappole di volti di gesti
cari e aveva inoltre un sacco di altre stuoie su cui dormire
ma era cosa da accantonare come un viaggiatore clandestino fino a desti-
[nazione
(infatti ormai è tempo di bivî)
noi
senza il secondo canale senza giocare la nostra intelligenza ai telequiz
poveri smarriti dimenticati dalla critica ufficiale con giusta ragione
stanchi di offrirci per nulla a costruire stolte apparenze risapute
invisibili agli orizzonti precostituiti camminatori formidabili verso

la sincera rivolta contro ogni sobborgo di Hiroshima
amanti delle donne di servizio del puro rapporto sbronzi costantemente
di logica di sentimento di categorie trascendentali di beni comuni
appesi a questo futuro
noi possiamo lasciare città e credenze di questa landa
pellegrini condottieri

NON UCCIDERE. Decisamente questo Cordier è un nostro amico. La guerra è troppo idiota, dice: chiama in causa il buon senso, dal momento che la Ragione non serve più. Ma bisognava proprio che fosse condannato? Bisognava proprio che non si arrendesse? Non possiamo negare d'aver provato un certo disagio a sentir ripetere le idee che condividiamo, noi che eviteremmo volentieri di fare il servizio militare per esigenze molto meno ideali: ma non avremmo provato un salutare disgusto a vederlo rinunziare? In fondo, il film di Claude Autant-Lara ripropone una figura di eroe: coinvolto poi nell'ambiguità di una eccessiva modestia. Ed è troppo noto che gli eroi modesti più ancora degli eroi immodesti ci rendono sospettosi e quasi ci fan gloriare della nostra « umana » viltà. Cordier rimane il nostro migliore amico: proviamo per lui dell'affetto e questo giustifica la nostra arrendevolezza alle necessità dello Stato. Bisognava che la madre e il padre di Cordier fossero stati meno comprensivi: e che meno « umana » fosse stata la paura di Rudolph Adler. Dovevamo provare disgusto per due opposte figure di vigliacchi, non siamo riusciti che a provare pietà per il vile e ammirazione per l'eroe. Non uccidere: « Eppure ogni uomo uccide ciò che ama, lo sappiamo tutti ». E' della nostra vergogna di prigionieri che si doveva parlare, non del fulgore dei pochi che sono liberi.

LEGGETE DI NON UCCIDERE il volume tratto dalla sceneggiatura e dai dialoghi del film da Elisa Morpurgo per la Casa Editrice Longanesi. Raccolte anche le testimonianze sul caso (Arturo Carlo Jemolo, Guido Piovene, Charles Avril, Indro Montanelli, Rosario Nicolò, Dino Buzzati, Témoignage Chrétien) e il resoconto, di Umberto De Franciscis e Guido Guidi, del dibattito organizzato da « Tempo ».

EMILIO VILLA è una figura esemplare? *Omaggio ai sassi di Tot* fu composta intorno al '50 — la metà esatta del secolo, in Italia per l'arte un ritorno alle origini: il grande amore di Villa in anni tanto significativi fu l'avanguardia nelle arti figurative, l'impegno per lo svecchiamento della situazione (Burri, Matta...). L'erudizione giuoca un ruolo importante nella poesia di Villa, un ruolo magnetico e magmatico: ribolle al di sotto d'ogni verso e d'ogni sillaba, lava destinata a cancellare le Pompei tranquille al sole dei nostri giorni. Il luogo d'incontro della morte e della rinascita della poesia è oggi in questa cultura che mostra le sue grosse venature di curiosità rettoriche, una certa gelosa e morbosa curiosità da amante tradita ma per nulla sconfitta: ritrovare lo strumento che serve a squadrare la pietra per la piramide. L'aria stessa rifiuta e pretende la poesia, con questi suoi odori di petroli conciati. Ma una corrente falsamente tranquilla trascinando i frammenti del passato rivissuto lungo i corridoi dei musei o nella minuzia delle bacheche toccate dal sole filtrato dalle cortinate ampie finestre del Louvre, abbandonando ai lati sulle rive del fiume incomposto della storia relitti magici (indicazioni, proposte per una ricostruzione al segno dell'umano d'una gelida serie di monumenti): pietre con segni che furono scritture, gesti spezzati alle gambe o al volto — le parti più delicate consumate dall'usura della sabbia, quello stupendo braccio troncato dove la mano lasciava pendere le cinque dita sul pube, la spalla, un gomito tenuto dal filo d'acciaio: il ciclo vichiano dei silenzi. La proiezione fatale dell'amante verso il futuro: una imparziale eternità. E tutte le immagini e i mostri che la nostra ragione s'è inventata per esaltare un istinto e un laccio che segnano la nostra partecipazione alle profonde esigenze della razza. Non provo nessuna meraviglia leggendo questi versi di Emilio Villa: non mi lasciano nulla che già non credessi di sapere. Ma credo che nulla più di questa disastrosa sinfonia sessuale possa rappacificare la poesia alla sconfitta sua origine. (A.S.)

IMPORTANTISSIMO il saggio di Edgar Morin su « l'industria culturale » (« il Mulino », 115). La creazione tende a divenire produzione di merci culturali, si ottiene l'industrializzazione dello spirito. Il potere culturale viene a trovarsi compresso tra il potere burocratico e il potere tecnico: tendenza alla anonimizzazione della creazione, alla disintegrazione del potere culturale. Trasformazione degli archetipi in stereotipi. La formula sostituisce la forma. « Non avete notato che i nostri giornalisti divengono sempre migliori e i nostri poeti sempre peggiori? » (da Musil). Si legga, anche per comprendere appieno l'inutilità di ricerche come quelle del Guiducci sul consumo della poesia ,il loro essere fuori del tempo, questo brano: « nell'ambito dell'industria culturale si moltiplica il caso dell'autore non soltanto vergognoso della sua opera, ma che nega che l'opera sia sua. L'autore non può più identificarsi con la propria opera. E' un fenomeno di alienazione non senza analogia con quello dell'operaio industriale, ma in condizioni soggettive e oggettive particolari, e con questa differenza essenziale: lui, l'autore, è *super-pagato* ».

MATTA ha esposto a Roma nel novembre scorso. Un catalogo stupendo, con la presentazione di Emilio Villa — che ha aggiunto « L'oeil de Matta », un suo poema dedicato al pittore, scritto in francese. « Par défilé d'ongles et de cicatrices dans le Corpus Noir du Contexte; onze billes de vitre colorié arc-en-ciel dans un Utérus; une disparue... ». « Per Matta, ormai, vogliamo parlare, su una congettura e secondo l'azione testimoniata dal verso orfico, di 'perfetta ecatombe'; e si può invocare Matta così, ancora secondo l'invocazione intransitiva del poeta orfico: 'Afferra nel cosmo tutte le membra di Enos, e portale a me'. Flagellante disseminazione, ovulazione imperiossa... ».