

Gian Carlo Ferretti

«Officina»

Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta

Saggio introduttivo, antologia della rivista
testi inediti e apparati



Giulio Einaudi editore

Copyright © 1975 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

Avvertenza

Va da sé che si ridurranno al minimo, nell'introduzione, le descrittive dei testi o brani antologizzati, rimandando più o meno implicitamente ad essi.

Inoltre, allo scopo di non appesantire troppo la lettura dell'introduzione stessa, non si daranno i riferimenti bibliografici particolari (alla rivista, alla eventuale ripubblicazione in volume, alle pagine relative, ecc.) dei testi di «Officina» via via citati, rimandando fin d'ora all'antologia, alla nota bibliografica di essa e agli indici ampliati della rivista. Allo stesso scopo i titoli più lunghi dei testi di «Officina» verranno di norma citati per esteso la prima volta, e successivamente abbreviati.

La data fra parentesi tonde accanto al titolo di un'opera, senza ulteriori specificazioni, sarà quella dell'anno di pubblicazione della prima edizione.

I riferimenti a colloqui personali o rapporti epistolari avuti da chi scrive con questo o quel redattore o collaboratore di «Officina» nel corso del 1973, saranno indicati con la sigla TA (testimonianza all'autore). Le citazioni, inoltre, di documenti inediti consultati, ma non sempre riprodotti nell'appendice I al presente volume, recheranno il nome dell'archivio personale (arch.) cui appartengono.

Nelle varie sezioni dell'intero volume, infine, per contrassegnare le parti soppresse all'interno delle citazioni e riproduzioni, il completamento dei nomi abbreviati nell'originale con le iniziali puntate, e ogni altro intervento redazionale, saranno usate le parentesi quadre (con tre puntini, nel primo caso).

soltanto), e si è cercato altresì di correggere – fin dove è stato possibile al curatore – gli errori di vario genere (imputabili o meno a incidenti tipografici), consultando, soprattutto per i casi di rilievo, le successive edizioni in volume o gli autori stessi. Nei rinvii dei testi antologizzati ad altri fascicoli o pagine di «Officina», è stata naturalmente mantenuta la numerazione originaria. Le note a piè di pagina del curatore sono contrassegnate dalla sigla *N.d.C.* (nota del curatore). Per gli altri interventi sui testi valgono le indicazioni conclusive dell'avvertenza iniziale al presente volume. Per tutto il resto, infine, si rimanda alla nota bibliografica che chiude questa sezione, e agli indici ampliati.

PIER PAOLO PASOLINI

Pascoli

Ricorre quest'anno il centenario della nascita del Pascoli. Nel campo letterario, si tratta di una data eccezionale, che va considerata degna di qualcosa di meglio che una semplice celebrazione di circostanza. Si consideri la stupenda possibilità di «descrizione» che presenta il fenomeno stilistico pascoliano, per un gruppo di ideologi, come è il nostro, che si definisce fuori dal campo d'una morale ontologicamente letteraria, tipica del Novecento. «Descrizione» anzitutto oggettiva, da laboratorio (se impostata secondo il folgorante schema di Contini, delle due categorie letterarie del «monolinguismo» – petrarchistico – e del «plurilinguismo») e poi, per una sua intima forza paradigmatica, soggettiva e di tendenza. E ciò nel senso che vi si può fondare una revisione di tutta l'istituzione stilistica novecentesca (da farsi in gran parte risalire appunto alla ricerca pascoliana).

[...].

Ora a noi sembra che – appunto con la stroncatura crociana e rondista e col disinteresse dei non specializzati di questi ultimi dieci o quindici anni – un primo stadio, o addirittura una prima epoca, della critica pascoliana si sia concluso, e che perciò, in questo momento, al critico nuovo si presenti una possibilità oggettiva di revisione.

Visto quasi a sé per l'eccesso di intimismo che la sua personalità poetica comporta, oppure visto in relazione a una storia stilistica complessa e generale (mettiamo il romanticismo e il decadentismo europeo, da Wordsworth, a Poe, a Baudelaire), si è trascurato finora di circostanziare esaurientemente il Pascoli in un ambiente culturale più immediato e specifico: l'ambiente culturale, cioè, in cui egli si era formato e operava, e che del resto era forse molto meno provinciale e in certo senso molto più europeo di quanto la posizione marginale e ritardataria di un Pascoli rispetto al post-romanticismo europeo possa far pensare.

[...] si era, bisogna dire, in pieno, e qualificato, fervore: nel fervore di una nazione che si era appena istituita e di una classe sociale che si

apprestava a farsene dirigente. Non si dimentichi che è in quei due o tre decenni che si gettano (bene o male, ma con radicata onestà) le fondamenta filologiche su cui impiantare una interpretazione della storia letteraria italiana; e non si dimentichi – dato il periodo di esperienze coatte e omologate, politicamente e linguisticamente, che abbiamo appena superato – la varietà e la libertà delle ricerche erudite di quel tempo: dal De Sanctis al Nigra, dal D'Ancona al Pitré, dal Comparetti al Rajna, per non fare che qualche nome. Questa è l'origine necessaria, e per così dire professionale, di tanta ricerca e inquietudine linguistica del Pascoli, che è stata spiegata finora attraverso un esclusivo esame della sua psicologia.

Aperto dunque meglio il Pascoli sul suo tempo (compreso quello immediatamente antecedente: dal Tommaseo delle traduzioni popolari a certo Carducci naturalistico), studiando il più analiticamente possibile i suoi rapporti con esso, ci troveremo – e lasciamo al lettore ogni beneficio d'inventario – di fronte a questa prima formulazione teorica a proposito della sua storia psicologico-stilistica: nel Pascoli coesistono, con apparente contraddizione di termini, una *ossessione*, tendente patologicamente a mantenerlo sempre identico a se stesso, immobile, monotono, e uno *sperimentalismo* che, quasi a compenso di quella ipoteca psicologica, tende a variarlo e a rinnovarlo incessantemente. In altri termini coesistono in lui, per quanto meglio ci riguarda, una forza istintiva che lo costringe alla fissità stilistica, e una forza intenzionale che lo porta alle tendenze stilistiche più disparate.

Adottato questo schema di profilo psicologico – in funzione specialmente dell'intervento innovativo del Pascoli sull'istituzione delle forme poetiche contemporanee – ne potremo trarre la seguente, altrettanto schematica, deduzione: all'antipatia riscossa dal Pascoli, a causa della sua immobilità e uniformità umana, corrisponde una più che complementare simpatia derivante dal suo sperimentalismo e dalla sua appassionata velleità di ricercatore: e quante sono le *tendenze* stilistiche che si possono analizzare in lui, in contraddizione con la morbosa immobilità di tono della sua produzione, altrettante sono le sezioni letterarie in cui si eserciterà il suo influsso. Ne abbozziamo un semplicistico schema, che abbia valore di pura indicazione.

1) Introducendo nella lingua poetica la lingua parlata sotto forma di *koinè* (qualche tentativo in tal senso s'era già visto nel Carducci, nel Ferrari, e specie negli scapigliati) il Pascoli prefigura l'intero organismo stilistico dei crepuscolari e degli epigoni di questi.

2) Quando tale immissione di lingua strumentale nella poesia, anziché apportarvi una riduzione al tono dimesso e nostalgico, vi accen-

tua intenzionalmente la violenza espressiva, prelude a certa disperata sordità di Sbarbaro e soprattutto a certe crudeltà autobiografiche falsamente ingenua di Saba.

3) Quando ancora tale immissione di lingua strumentale si arricchisce – ed è questa la più cospicua novità pascoliana – di lessico vernacolare («il cavagnò pieno di ghiomi», l'«arregidore», l'«accallato», l'«asprura», lo «strino», ecc. da uno spoglio del Devoto) configurandosi metricamente in una un po' cascante terza rima d'ambiente paesano e campestre, ci troviamo di fronte allo schema della poesia media dialettale del primo novecento (dall'abruzzese De Titta, al piemontese Costa, al friulano Lorenzoni, ecc.).

4) In certa ricerca impressionistica (di cui sono esempio le celebri lirichette del *Lampo* e del *Tuono*) è per intero implicito il mondo formale govoniano.

5) In certa ricerca squisita tendente a una aprioristica poetizzazione (ma qui bisognerà essere molto cauti) sono impliciti alcuni embrioni d'invenzione analogica, tipica di Ungaretti: «sazio di memorie», «sbanda», «pianto disusato», «cartocci strepitosi», «l'orlo dell'ombra», «s'annuvola», «botro», sono i termini di tono ungarettiano che risultano, prima che ad uno spoglio, sfogliando le *Myricae*.

6) Tutto il vocabolario della metafisica regionale o terrigena di Montale (e quindi di tutta la vastissima area montaliana) è sia pur rozza-mente elaborato dal Pascoli. Ecco l'esempio minimo di un verso delle *Myricae* che si potrebbe attribuire agli *Ossi*: «Due barche in panna in mezzo all'infinito», e di uno stilema che si potrebbe leggere nelle *Occasioni*: «Virb... disse la rondine. E fu | giorno». Del resto tutto il procedimento stilistico montaliano che si definisce nel caricare di un senso cosmico, di male cosmico, illuminante, un umile oggetto – la poetica dell'oggetto, insomma – è implicita nella pur candida teoria pascoliana del «particolare». E così la tipica funzione della memoria montaliana è un po' preannunciata da quella che il Pascoli, con immagine appunto montaliana *ante litteram*, chiamava «tecnica del cannocchiale rovesciato», e del resto – scandito dall'arido e insieme smanioso «ricordi?» – quanto del tono stupendamente evocativo e gnomico della *Casa dei Doganieri* è avvertibile già nel *Vischio*.

7) Certa religiosità tanto sfumante e imprecisa quanto sfarzosa-mente evidenziata negli endecasillabi esoterici dei *Conviviali*, passa agli «orfici» novecenteschi, in specie a Onofri.

8) La poetica del Fanciullino e la conseguente freschezza nel cogliere i particolari del reale, in un lirismo insieme ingenuo e sapiente, immediato e squisito, prefigura stilisticamente tutta un'ala dell'erme-

tismo (compresi certi dialettali): il lettore può avvertire certamente subito le tonalità pascoliane in questa quartina di Betocchi, per esempio: «Semplici, candidi, fuggitivi | sui prati morbidi di brina | danza-
no volano giulivi | bambini in bianca mussolina». Oppure in questo frammento di Gatto: «La tua tomba, bambino | vogliamo sia biancata |
come una cameretta | e che vi sia un giardino | d'intorno e l'incanta-
ta | pace d'una zappetta». O ancora in questo attacco di Bertolucci:
«Ora dolce e nebbiosa | col solo tesoro | della tua pallida chioma
d'oro...»

Come si vede, assai ricco e complesso è l'importo del Pascoli alle forme poetiche del Novecento: determinante, anzi, se in definitiva la lingua poetica di questo secolo è tutta uscita dalla sua sia pur contraddittoria e involuta elaborazione. E quello che conta è che tale influenza si presenti esercitata non sui poeti extravaganti, ritardatari o marginali, o almeno non soltanto su questi: ma proprio, come dicono i testi, sui poeti che si collocano nel filone centrale della poesia del Novecento: su quella «Storia della Parola», come la definiscono i critici più qualificati e compromessi, che indubbiamente appare della poesia novecentesca – malgrado gli scontenti del dopoguerra – come il momento più autentico e necessario. Sì che, per uno storico, il salto qualitativo che noi avvertiamo ancora acutamente tra la materia linguistica del Pascoli e quella dei contemporanei – ci si consenta la supposizione – finirà lentamente col farsi sempre più lieve e insensibile; infatti: se dopo aver analizzato, come qui sopra schematicamente, gli esiti delle sue libere tendenze stilistiche, retrocediamo a esaminare quell'ossessione (psicologico-sessuale) che le determina, ci troveremo di fronte a una vita sentimentale viziata, a un'affettività di continuo protestata ma senza oggetto, a una bontà informe e infantile che per rendersi in qualche modo plastica necessita di nominali applicazioni cristiane o socialistiche: a una vita, insomma, ridotta alla funzione poetica. Che è poi il limite dell'intera produzione novecentesca dalla «Voce» – solo in parte esclusa – alla reazione rondista ed ermetica; e che è, in definitiva, una accezione borghese, o piccolo-borghese, post-romantica, della figura tipica dello scrittore della società italiana dal Rinascimento a noi (salva una certa zona risorgimentale, liberale e protoidealistica). Quella figura che il Manzoni (citato da Vigorelli in *Il Manzoni e il silenzio dell'amore*, Roma, Macchia, 1954) descrive: «Scorrendo le poesie di più di due secoli, vi si vede predominare una stima preponderante per la poesia stessa e dei poeti quali essi siano, non mancando il poeta quasi mai di parlare di sé come di un uomo sovrumano. Il parlare coi fati, l'alzare monumenti indistruttibili, il dar

da fare al tempo edace, il farsi beffe della morte, sono le solite canzoni che ci si trovano per entro. Nello stesso tempo si parla con disprezzo quasi di ogni altra cosa, salvo sempre i potenti vivi...» E che il Gramsci (*op. cit.*)¹ circostanza, con nuovo ma profondamente simile moralismo d'eteronomo: «Gli intellettuali concepiscono la letteratura come una "professione" a sé, che dovrebbe "rendere" anche quando non si produce nulla immediatamente e dovrebbe dar diritto a una pensione». In cui non va naturalmente sottolineato il carattere finanziario, ma quello mistico: sicché se ne potrebbe formulare la conclusione che, così com'è nella nostra coscienza, la letteratura italiana è una letteratura d'élites intellettuali, la cui storia stilistica è una storia d'individui protetti, nell'*inventio*, da una *koinè* già «per letteratura», da una parte, e dall'altra da una condizione sociale preservante l'io nella sua passione estetica a coltivare o le abnormità di tipo religioso o intimistico o l'*otium* classicheggiante e squisito.

Il «plurilinguismo» pascoliano (il suo sperimentalismo anti-tradizionalistico, le sue prove di «parlato» e «prosaico», le sue tonalità sentimentali e umanitarie al posto della casistica sensuale-religiosa petrarchesca) è di tipo rivoluzionario ma solo in senso linguistico, o, per intenderci meglio, verbale: la figura umana e letteraria del Pascoli risulta dunque soltanto una variante moderna, o borghese nel senso moderno, dell'archetipo italiano, con incompleta coscienza della propria forza comunque innovativa. Maggiore coscienza sarà da registrare nell'anti-borghesismo anarchico di certa «Voce», nella sua più europea e coraggiosa posizione ideologica: ma per pochissimi anni, se l'involuzione, già operante negli ultimi decenni dell'Ottocento – come s'è visto – in una borghesia di tradizione provinciale e marginale rispetto alla grande borghesia europea, si fa sempre più grave nei primi decenni del Novecento: dato lo spirito reazionario determinato nelle élites dirigenti dalla nascente lotta di classe, fuso, nei gruppi culturali d'avanguardia, con l'assimilazione, sempre marginale, del decadentismo europeo (da Nietzsche, per fare due limiti e due piani, ad Apollinaire).

Sicché, anche se con una squisitezza e una coscienza formale che vorrebbero addirittura far pensare a un salto di qualità, a un'altra storia, i nuovi letterati italiani dalla «Ronda» all'ermetismo in realtà si iscrivono in quel primo modulo umano nuovo di letterato ch'è fornito dal Pascoli: e anzi, con qualche regresso verso un più tetto apoliticismo e misticismo tecnico (corrispondente appunto al più grave stato d'involuzione del periodo fascista). «Agli scrittori italiani – annota

¹ Letteratura e vita nazionale [N.d.C.]

un po' frettolosamente il Gramsci (*op. cit.*) – ha proprio nociuto l'“apoliticismo” intimo, verniciato di retorica nazionale verbosa. Da questo punto di vista sono stati più simpatici Enrico Corradini e il Pascoli, col loro nazionalismo confessato e militante, in quanto cercarono risolvere il dualismo letterario tradizionale tra popolo e nazione, sebbene siano caduti in altre forme di retorica e di oratoria».

E perciò, data nel Pascoli la solo apparente interezza e accessibilità dei contenuti e degli interessi pietistici o civici, sarebbe errato fare di lui (come fanno i pascoliani, e come vorrebbe forse qualcuno dei neodissidenti di cui dicevamo in principio) una specie di modello perduto e da rimpiangere, per una poesia che sia eccentrica e polemica rispetto alla storia «centrale» delle forme novecentesche. E infatti – attenendoci sempre alla crudezza dello schema – per concludere: la convivenza, su descritta, nel Pascoli dell'*ossessione* e delle *tendenze* risolve l'apparente inconciliabilità – com'era fatale, data la fragilità psicologica del Pascoli – col prevalere della prima sulle seconde: in modo che l'allargamento linguistico prodotto da queste ultime – in senso innovativo e per definizione antipetrarchesco – è solo quantitativo, in fondo: non è l'allargamento linguistico di un Manzoni o di un Verga: dovuto com'è, questo, a un realismo di origine ideologica, a una visione del mondo presupponente un punto di vista portato fuori dal mondo e da cui quindi il mondo risulta ingrandito e insieme unificato nella sua immensa complessità (nella fattispecie complessità linguistica). Nel Pascoli quell'allargamento linguistico è sempre in funzione della vita intima e poetica dell'io, e, quindi, della lingua letteraria nel suo momento centralistico e in definitiva ancora tradizionale.

(1, maggio 1955, pp. 1-8).

ROBERTO ROVERSI

Il margine bianco della città¹

«Golden Smoked Herrings»

Stese su un rosso panno
 le aringhe sognano
 con l'occhio socchiuso
 – gialle, opime di grano.
 Venti lontani, corse
 precipiti in abissi di cielo,
 dileguare di mare
 – e il canto delle pinne
 come il battere di un cuore sfrenato.
 Abissi dove non giunge
 il vento di novembre.
 Sulle scogliere nidificano uccelli
 strani, con la piuma rossa
 o bianca e con il canto triste;
 ossessi dalla solitudine.
 Gialle, con l'occhio stanco
 dopo la corsa in mare, fra le alghe,
 fra le terre del nord sopraffatte
 da soli senza vita, da alberi spettrali
 – ma fra gli scogli si insinua l'onda
 e canta.
 Stese su un rosso panno riposate,
 fra il verde neon, nella città frenetica;
 voi strappate a una furiosa vita,
 voi viandanti sotto rabbiosi cieli;
 per sorte sfortunata, per inganno
 strappate al mare, al mare, al mare aperto.

(1, maggio 1955, p. 16).

¹ Di questa sezione non vengono antologizzati *Oltre le vecchie mura, Il cavallo e Domenica sul Po* [N.d.C.].

FRANCESCO LEONETTI

La nuda primavera¹*I pensieri notturni*

Lungo viali correndo quasi un gemito,
tiepido vento viene,
rami stendersi in cielo
teneri, gonfi di promesse: esplodono
poi, alte, con l'estate, le candele
d'ippocastani; che odorose tanto... Viali
dove smarrita camminavo, io che mi sento
già a tratti languire,
e allora mi ritrovo
in mezzo ad una serra, l'aria è fradicia.

E si gonfiano i polsi,
ogni nastro mi stringe.
«Perché sei triste, e taci?» egli mi disse,
e ho sussultato, io pronta a fingere:
e un'altra notte
io sono ancora desta,
piena di freddo. Presto
ogni nastro mi stringe; guarda un giorno
la gente sorridente e si rallegra, o sbircia appena
il ventre enorme con il quale io passo,
e le socchiuse palpebre.

Credere, cedere vorremo, a tanto
facile verità?
e prestarsi al suo giuoco:
sorridente, obbligati.
Ecco il coniglio, l'orso, e la pallina,

che ad un tratto gli sfugge
a rimbalzare.
Ed io non voglio, forse, correre
quando mi chiama? e con le mani
tentando, vuole il mondo; poi gli va incontro,
continuamente, o contro, e
lo prende, o l'urta, piange;
e sul piatto alla sera
gli occhi si chiudono.
Ora un altro m'è dato, incominciando
ancora dagli strilli,
un altro figlio. E noi sorrideremo,
vita è speranza, caduti negli inganni
e risospinti,
a volontà, a imbiancare
di letizia le nostre mura grige.

L'alluvione

E chi per ira si graffiava il viso,
nella sua casa, presa in quelle braccia.
Quando poi cieco, violento, distorto
e spinto alla rapina,
quando poi rompe, al Poggio, il fiume.
La nebbia, e la campana; e l'ore, prima
quando si alzava sempre
il fiume:
chi si fuggiva, chi restava a piangere.
Beato è quello
che semina a una rupe; e così erto
ha il campo, che se zappa
dritta ha la schiena e non si mette gobbo.
Adesso con i remi andiamo a forza,
nella pianura; e gli alberi
nell'acqua si raddoppiano. Alle barche
per l'aria persa
richiami lunghi, tristi
ora si passano,
cercando i vivi.

¹ Di questa sezione non vengono antologizzati *Per la strada, Il cammino nella città e Congedo* [N.d.C.].

Chi ritrovando qualche roba a galla
se la ripesca, è guasta, la rituffa.

«Ma sulla via
un giorno» dice
«col nostro carro»
chi è vecchio. E che la vita è alterna;
lo dice con sapienza,
non con insulto, e non l'insegna dunque
e non lo dice come questo fango.
E si ripensa a quando noi peccammo:
fu ballando, ogni giugno,
sull'abbondanza, uscita dall'affanno:
e ne scende il castigo, ora, lo scorno.
Ritorneremo. Ma la bestia è morta;
e la mia bestia è morta
a pancia gonfia, ho udito che muggiva
travolta.
Si mangia un pane, all'altro, al proprio
restando a ripensare,
masticando, che buono è questo e insieme
amaro. Delle donne il lamento;
ognuna stringe
il suo fagotto (là
ora si fosse, al lume della sera).

Un borghese

Questo al passeggio
reca, prudenza è un bene saldo,
l'ombrello. Quasi andrebbe
scoperto: se piovesse
in leggera cadenza, e dolce tempo.
E così presto, ha smesso
la maglia dell'inverno.
«Oh, sei quasi imprudente! ma non farlo,
non lasciare la maglia così presto»
dice moglie gentile; e «abbi sempre
con te l'ombrello».
«È giusto, se mi bagno

può, con il sole
giungere un malanno».

Canzone sul violino

La primavera in cielo
e dunque a illudersi
si può ricominciare, ed intrecciare
tutta una storia
(donne in mente non hanno altro pensiero).
La terra si colora e si profuma;
e tutto è scherzo
di primavera; è peggio nell'inverno
quando ha fischiando il vento il suo diritto:
o puliti borghesi, in buona quiete
passeggiate, e godete. Ed è per voi
che le passate primavere, almeno
ricordo, sul violino.

E passo,
e passo anch'io; che presto me ne vado.
Che non resisto più; offeso
è l'osso sacro in me, e piena
soltanto ho la vescica. Oh, non c'è molto, e
io me ne vado;
intanto a casa mia...

che in una branda
ora sta tutta, è morta,
morta è la Rosa.
Era altrettanto dura,
e stanca, arrugginita,
che la branda, ma oh!
era una rosa allora.
E quando, e quando forte
e ricco solamente
di quel diritto,
di star di sopra voglia avevo e modo,
battendo le campagne,
ad ogni trattoria, ci fosse pranzo
o semplice bevuta, che finiva
sempre solenne, ed ero

con qualunque strumento, e anche col mio,
suonando un diavolo,
oh la baldoria; e la mia Rosa
un po' teneva il muso, era scontrosa -

(1, maggio 1955, pp. 17-21).

ANGELO ROMANÒ

Analisi critico-bibliografiche I

Qualche indicazione per ricerche particolari nell'ambito di una storia della poesia italiana: istituzioni letterarie; analisi linguistiche (sull'esempio dello Spitzer prima maniera, pre-crociano); analisi di contenuti ideologici. Il solo modo di restituire alla nostra tradizione poetica quell'efficacia culturale che solo raramente ha manifestato, dovrebbe consistere nel definirne e nel rimetterne in circolazione i valori pre-estetici ed extra-estetici. Non tanto per colpa dei poeti, infatti, quanto per colpa dei teorici, dei critici, degli storiografi, degli «intellettuali» in genere (ed eventualmente dei poeti in quanto intellettuali), la poesia ha finito per costituirsi in categoria formale, in remota sfera di cristallizzazione ed obliterazione dei concomitanti processi storici.

Conseguentemente a questo fenomeno astrattivo si viene a costituire anche un metodo di genesi interna della poesia, di «partenogenesi» (per riprendere il termine crociano, che servì a suo tempo ad Gramsci), per cui l'espressione poetica nasce per elaborazione e combinazione di preesistenti dati poetici; come prodotto, in sostanza, di sperimentazioni puramente letterarie, e non come rigenerazione in termini estetici di contenuti via via rinnovati. Tale metodo, confortato e giustificato da secolari riflessioni, determina il «comportamento della parola» fino ai nostri giorni, impedendo che si formi una letteratura media capace di assorbire e rimettere in movimento sentimenti ed idee storicamente vitali.

Esempio, le critiche del pur grandissimo Galileo al Tasso definiscono a rovescio l'insegnamento ideale che l'uomo di cultura del Seicento intende ricevere dall'opera d'arte; e in un certo senso contengono, pur essendo con quelle in forte contrasto, i medesimi errori delle coeve esperienze poetiche, che sciupano l'eccezionale carica affettiva del secolo barocco in un giuoco di piccole operazioni d'aritmetica formale; non tanto per mancanza di energia morale o per disonestà intellettuale, quanto perché, entrata definitivamente in crisi la civiltà del