

Progetto letterario

versi di Francesco Leonetti

LA SFIDA AL LABIRINTO

di Italo Calvino

Una storia di viti

romanzo breve di Rosanna Faggiani

Poesie e uno scorcio di romanzo di

EDOARDO SANGUINETI

IL MODO DI FORMARE

un saggio di Umberto Eco e una nota di Raffaele Crovi

Racconti di **ENRICO FILIPPINI, ROBERTO DI MARCO e FURIO COLOMBO**

ANCORA INDUSTRIA E LETTERATURA

interventi di **G. Bragantin, Italo Calvino, Giansiro Ferrata, Marco Forti, Franco Fortini, Francesco Leonetti e Elio Vittorini**



situazione letteraria attuale, permetta di non annegarvi acriticamente ma di discernere gli aspetti positivi e negativi, di dominarla.

Non solo per questo lavoro critico di scavo dentro le formule, fa spicco il quinto quaderno del «Menabò», ma pure per la scelta dei testi creativi che ci dà un'idea di quel che bolle nelle pentole degli scrittori piú giovani. Un rapporto «tendenzioso» corre tra le proposte critiche e i testi: Vittorini presenta Rosanna Faggiani; Eco presenta Sanguinetti, Filippini e Colombo; Leonetti presenta Di Marco.

Scoperta assoluta del «Menabò 5», il racconto lungo di Rosanna Faggiani *Una storia di viti* riesce a creare un'allucinante e pur lucida prospettiva simbolica d'una città dove nessuno sa a cosa e perché lavora.

Già noto come poeta e saggista, Edoardo Sanguinetti presenta, oltre ai suoi versi ultimi, *Purgatorio de l'Inferno*, un inizio di romanzo: *Capriccio italiano*. Nella stessa direzione che definiremmo di scrittura multipla, «informale», ma sempre usata con una forte riserva ironica, possiamo situare *Settembre* di Enrico Filippini (il racconto del voler scrivere un racconto) e *La relazione* di Roberto di Marco. Furio Colombo, con *Il prigioniero della Torre Velasca* e con *Ragazze tranquille e di buon senso* si situa invece tra l'osservazione sociologica e di costume e il freddo distacco del *regard*.

In questo suo quinto volume, il «Menabò» allarga il tempo della sua indagine. Mentre continua il dibattito intorno ai temi del «Menabò», «Industria e letteratura» discutono ora Vittorini, Calvino, il sindacalista Bragantin, Fortini, Ferrata, Forti, e — con saggio e un poemetto — Francesco Leonetti, il «Menabò 5» apre un confronto e una discussione con le posizioni di chi sostiene un nuovo «modo di formare». Ed è dunque Umberto Eco col saggio *Del modo di formare come impegno sulla realtà* a fissare i presupposti filosofici della sua idea di «opera aperta» e tracciarne, con chiarezza e comunicativa forza, la linea tra i critici del suo pensiero, una prospettiva generale.

La posizione del «Menabò» è stata fin dal primo numero di critica insieme agli «restanti» conservatori della critica letteraria, e ai «revisti» d'un concetto di «avanguardia» che appartiene anzitutto al passato. Precise in questo senso sono una risposta di Vittorini a un'intervista sul «disgelo» letterario etico (qui riportata, insieme al suo intervento su Uwe Johnson a Formentor) e una nota di Raffaele Crovi. Italo Calvino poi, nel suo saggio *Sfida al labirinto* segue le linee della letteratura alla produzione industriale (prima e seconda) e configura una specie di mappa delle tendenze attuali, tendendo a delineare una posizione storica e morale che si evadere dai dati della

lire millecinquecento

FILOSOFIA

ID2D

05

5)

di altre fasi dello sviluppo industriale non siano stati un riflesso - possiamo - il versilibrismo futuristico e il calligramma cubistico, certe teorizzazioni del Novecento o dell'ermetismo, certi aspetti della poesia di Montale, la stessa narrativa della memoria e così via fino alla Noia di Moravia? Risalendo lungo l'albero della letteratura dal nostro secolo al precedente (e per ora solo parlando delle cose di casa nostra) non si finirebbe più di esemplificare; e rinunciamo, per evidenza anche maggiore, a esemplificazioni tratte dalle arti figurative o dalla musica o da altre letterature. È di questi giorni la pubblicazione del Memoriale di Paolo Volponi, un bel libro che sarebbe indubbiamente passato nella nostra rassegna sul « Menabò 4 » se i tempi di pubblicazione lo avessero permesso. Esso accusa ancora più fortemente di altri la dura dialettica presente in un quadro sociologico industriale, fra la ricerca poetica in sé, l'invenzione indipendente fino allo straparlare del folle, e i condizionamenti dell'onnipresente macchina industriale, che gli fanno come da reattivo.

Il fatto è che ad estendere troppo il quadro della letteratura industriale, si corre il rischio di includervi praticamente tutto, di creare cioè una immagine che, scherzosamente, potremmo arrivare a definire come « fantaindustriale ». Accettata dunque l'estensione necessaria e stimolante dell'idea proposta da Vittorini, si impongono successivamente distinzioni e delimitazioni. Per quanto riguarda, ad esempio, la letteratura nata nel mondo del lavoro, c'è principalmente da augurarsi che la cosiddetta « società » industriale, da indifferente e interessata produttrice di insocievoli tecniche, di pressioni assillanti, di profitti, di beni e di consumi di massa, arrivi invece a trasformarsi in una vera e articolata società, in una comunità umana dai fini e dai linguaggi complessamente e dialetticamente integrati, fra i quali, riformatore e riformato, possa esistere e maturarsi anche quello dell'arte nella sua interezza, e della poesia.

Scalia, nel suo saggio, ha ben indicato nella « perdita di coscienza » che informa in tutta la sua estensione il lavoro industriale, la fenomenologia « varia e complessa » che si presenta alla coscienza dello scrittore, che vuole approfondirne tutte le implicazioni. Si tratta, per lui, di un lavoro estremo, drammatico, di una lotta continua, per restituire al caso, all'invenzione e alla fantasia, la loro funzione in un mondo che è giunto (per esempio mediante l'uso dell'energia atomica) a progettare oppure no la propria sopravvivenza; della sua lotta comunque indispensabile per restituire alla parola, agli avvenimenti, alla stessa esistenza, un significato in sé, un valore originario che spetta di diritto all'uomo in quanto tale, anche all'uomo - massa industriale. Volta a volta istituzioni sociali del passato - fossero quelle classiche o quelle medievali, quelle rinascimentali e quelle monarchico-settecentesche, quelle

borghesi-rivoluzionarie e perfino quelle intimistico-ottocentesche - furono tanto più società reali, quanto più favorirono, nel loro interno, la nascita di strati, ritmi e tempi diversi, quanto più favorirono il movimento creativo dalla natura percepita a quella rappresentata e stilizzata.

Per riprendere un suggestivo confronto di Vittorini sul rapporto che, per esempio nell'antichità, si è istituito fra la struttura pastorale ed agricolo-artigianale, e la gran formulazione emersane nella letteratura bucolica o in quella georgica, si potrà dire che l'odierna letteratura del lavoro, è solo parzialmente riuscita a formularsi in una visione che, astruendo dai suoi condizionamenti pratici, economici, di semplice esistenza, ne traduca gli impulsi sul piano novatore di una visione infine naturale, di un linguaggio fattosi metaforico. Proseguendo nel confronto, possiamo dire che lo scrittore industriale di oggi parla dell'aratro invece che dell'immensa libertà della vita all'aria aperta; e indubbiamente fu gran merito dei classici, l'averlo saputo fare. Ma come non riconoscere che anche la struttura sociale li favorì, che la vita pratica ed economica non fu tanto cieca da impedire in quel caso l'attività del pensiero in sé, dell'etica in sé, della poesia come bene reale fruibile per tutti? Troppo spesso ci accade invece di pensare che la militaresca efficienza organizzativa, l'indifferenza quantitativa, la scienza degradata a tecnologia, la produttività tradotta in un ininterrotto miasma di beni non richiesti, non hanno infine gran bisogno degli ultimissimi ritrovati dell'elettronica e dell'automazione per realizzarsi interamente. C'è chi spesso dimentica, vantando giustamente le conquiste spaziali del nostro tempo, che l'industria come tale ebbe già occasione di mostrare un proprio volto non improbabile, al momento dello scoppio di Hiroshima, o nei forni crematori di Buchenwald; e sono pensieri che, da soli, aprono immensi problemi morali, sociali, pedagogici, e soprattutto di sopravvivenza per il mondo oggi.

Franco Fortini

ASTUTI COME COLOMBE

1. Quella parte degli scritti del « Menabò 4 » che si interroga sui mutamenti indotti negli uomini dagli oggetti dell'industria contemporanea dimentica che « l'oggetto è il sensibile » e che il sensibile è « attività umana, praxis ».

Si dice: « L'industria ci annega nella produzione, nelle sue nuove "cose" e provoca ogni sorta di nausea, estraniamenti, fissazioni sbagliate, mostruosi rapporti con noi medesimi e gli altri ». Ma m'è sempre parso che la contemplazione affascinata d'una condizione operaia tutta vista

nel rapporto funesto fra uomo e macchina; e l'altra dilettazione incantata, del calarsi nella « oggettività », fossero due tipici errori, o uno solo, del materialismo non dialettico. Nelle descrizioni marxiane di subumanità consumatrice, l'accento più forte era sempre posto sull'azione liberante. (E non c'è opera di anticipazione, ai limiti della fantascienza, che non insista invece sulla riduzione dell'uomo a cosa o sulla trasformazione della cosa a orrida creatura; di qui l'importanza attribuita all'animale, « cosa » animata). Si vuole illuminare il rapporto fra oggetto e utente, fra oggetto e produttore. Ma questo non dovrebbe oscurare l'ezologia umana degli oggetti stessi. Fossero sensibili alle citazioni di Marx, potrei rammentare ad alcuni amici la terza Glossa a Feuerbach, dove le conseguenze illuministiche e paternalistiche di quell'errore sono già previste fino alle moderne crociate degli architetti e dei designers e alle angosce e sociologiche di chi atterrito denuncia l'uomo contemporaneo immerso in una fanghiglia di merci, pur di non dover rammentare che ne è premessa la condizione di merce dell'uomo stesso¹.

Che l'industria non produce soltanto oggetti ma rapporti umani e « idee », vogliamo rammentarlo? « *Lo stesso spirito che all'industria fa costruire le ferrovie genera le idee nel cervello dei filosofi* ». E, fra quelle idee, anche l'idea che le cose abbiano una importanza decisiva per l'uomo, non come risposta ad un bisogno « umano », ma « in sé »².

2. Lo scrittore, come chiunque, parte da un fenomenico-sensibile già organizzato secondo schemi tanto più apparentemente obiettivi quanto più sono invece subiti come quelli della sua cultura, ideologia e concezione del mondo. Proprio cioè, nel caso dello scrittore, di quel particolare tipo di tensione e contraddizione (di classe) che, nel nostro mondo di oggi, accompagna i componenti di quel dato settore delle attività intellettuali che si qualificano come artisti o scrittori. Come conseguenza di quella tensione, e nella misura in cui è scrittore e artista autentico, egli assume a coscienza, contesta e può superare (sempre però nei limiti dell'autocoscienza) ideologia e concezioni del mondo ricevute e in quanto ricevute passivamente.

Ora, questo rapporto fra passività e attività, fra tradizione e innovazione, si produce fin dalla occasione di quella presa di coscienza, fin da quella occasione apparentemente superficiale che è il « tema » o

¹ Ad esempio (anche di genialità): nel vecchio film di Chaplin, tragicomica non è la catena di montaggio, né l'anarchica e ovvia reazione di Charlot, ma la serietà degli altri operai, il loro interesse al buon andamento produttivo, la persuasione di stare adempiendo un dovere. Perché non sono alienati dalle macchine ma dai padroni delle macchine. È uno dei punti di contatto, fra molti, di Chaplin e Brecht.

² *Capitale*, I, 1, 4: « Il carattere di feticcio della merce e il suo arcano ».

« soggetto » dell'opera. Non si vuol qui, nemmeno per cenni, riprendere il problema delle scelte nella tematica letteraria, in quella cioè che sul « Menabò » è chiamata sprezzantemente iconografia. Ma, rammentato il consenso assai largo che esiste oggi sulla importanza capitale del soggetto o tema *espliciti* di un'opera letteraria, rammentare anche che ogni opera si definisce proprio per i suoi vari piani e quindi anche per i suoi impliciti e meno apparenti « soggetti » e « temi ». Allora – ed è il senso di questo discorso – si potranno evitare gli errori contrapposti e simili di una estetizzante sottovalutazione del « soggetto » esplicito o di una sua sopravvalutazione, che direi di « contingenza sociologica » (la letteratura sulla « condizione operaia » o sul « mare degli oggetti »...); e riconoscere invece che se esiste una tematica privilegiata, ossia un « tema della nostra epoca », non esiste invece nessun « soggetto » *esplicito* e *primario* che in sé possa recare quella tematica. Per un rapido esempio: il conflitto tra i resti della società ancien régime e la società nazional-borghese è certo il tema privilegiato della realtà europea della Restaurazione ma esso non abita meno nella metafora del romanzo storico che in quella del romanzo di carattere e costume, di Balzac e Manzoni. Questo, per dire che il mondo industriale, quale che sia la sua importanza (occorre dire che è decisiva? che è la « porta stretta »?) non è per lo scrittore (rispetto ad altre parti del corpo sociale, quello contadino, che so, o quello artigiano) una via d'accesso elettiva alla pienezza della rappresentazione artistica. Lo è, semmai, il tema storico generalissimo, di cui il mondo industriale è, a sua volta, la manifestazione. Oggi e nella attuale condizione della nostra società non abbiamo davvero bisogno del romanzo storico per conoscere la storia, non di quello psicologico per conoscer la psicologia, non della lirica filosofica per conoscer la filosofia né del dramma politico per la politica¹. O, per meglio dire, possiamo continuare ad averne bisogno in due sensi opposti: l'uno regressivo o conservatore, di mera informazione vestita di modi letterari, l'altro che in quanto poetico è, in qualche modo, profetico. Questo secondo, come si sa, è in relazione al potere di conoscenza della forma artistica ma rimanda, appunto, alla *conclusione* artistica non alla sua occasione, non al suo pretesto. *Bisogna negare con ogni energia il falso progressismo secondo il quale la realtà industriale, sia come momento produttivo sia come momento del consumo, dovrebbe trovare espressione letteraria perché « importante »*. Proprio chi afferma l'assoluto primato della produzione industriale nella determinazione del nostro destino sociale; proprio chi nella identificazione e distruzione della radice capitalistica della nostra società pone tutto il verificabile dovere degli uomini

¹ Questo non contraddice la ricerca di un linguaggio comunicativo medio e « interdisciplinare » di cui altra volta ho cercato di dare un'idea e di suggerire le ragioni.

ni, deve reagire contro l'odierno « progressismo » letterario. Questo ricatta ogni posizione e coscienza che si vogliono realmente negatrici della società presente, porgendo elementi utilizzabili bensì a fini di conoscenza-azione ma insieme a dosi sempre più pesanti di ovvietà riformiste, cioè diversioniste. « Progressismo » che si è sempre giustificato, tra l'altro, con l'infame argomento della arretratezza delle masse. Arretratezza rispetto a che cosa? Rispetto al radical-progressismo delle dirigenze riformiste, incapaci di concepire « progresso » delle masse altrimenti che come « ascesa » al proprio livello...¹.

Ad ogni progresso della conoscenza « scientifica » della società sembra corrispondere una diminuzione delle funzioni didascaliche della letteratura e un aumento della sua latitudine metaforica. E, come è sempre stato nella storia di tutte le letterature, una poesia sugli uccelletti del bosco – grazie al tipo di struttura, di articolazioni interne e di tensioni semantiche – può interpretare e quindi formalmente superare una data « visione del mondo », riflesso di un rapporto di classe e regime produttivo dati e avere quindi una energia *mediatamente pratica* altrettanto forte di quella di altre raffigurazioni, diciamo, della « storia privata »². (Si dissente qui dalla nota ma non essenziale tesi di Lukács su di un elettivo e perdurante primato, nella nostra epoca, del *romanzo*).

Detto questo, è evidente che il rapporto fra il mondo della produzione industriale (o del consumo, in quanto specificamente riferito all'industria) e la parte di esso mondo che per rappresentazione diretta o indiretta il linguaggio evoca nelle opere letterarie, interesserà, se pur interesserà, lo storico della società o del costume. Un rapporto che tocca invece la stessa letteratura è quello che si stabilisce fra i rapporti umani indotti dall'industria e lo scrittore in quanto uomo, cittadino, produttore e consumatore; in quella « esperienza biografica » così stranamente omessa dalle correnti considerazioni sul tema; e che implica, tra l'altro, una sociologia dei letterati come professionisti. Per un discorso su industria e letteratura sarebbe interessante un ragionamento, magari statistico, sui mutamenti (che credo grandi) intervenuti nello status economico e sociale degli scrittori nella società italiana dell'ultimo ventennio e decennio. Sembra molto probabile che il rapporto personale con l'industria, come fonte di reddito, sia divenuto molto più frequente e decisivo, se non per lo scrittore che vive della penna, almeno per tutto l'ambiente intellettuale che è il suo, di dove spesso esce, cui spesso egli si commette, e nel quale si è nominati scrittori. Basta confrontare quello di oggi col mondo letterario o semplice-

¹ Gli aggettivi per commentare queste mie affermazioni esistono già, e *settario* è uno di essi. Credo infatti si soffra, da tempo, di mancanza di « settarismo » cioè di attitudine alla separazione, via sola a *nuove* unità...

² Sia chiaro che a questo *non* si riduce la verità di una opera poetica.

mente colto, di cinquant'anni fa. Cinema, radio TV, grande editoria periodica, uffici stampa e centri studi delle industrie: lo scrittore non dipende più oggi, insegnante o funzionario, dallo Stato come rappresentante della collettività, che interveniva con la cattedra, l'incarico, l'erogazione; né dal reddito agrario, col suo carattere di aristocratica eternità; e neppure dalla lotta pubblicitaria delle militanze politiche: ma direttamente dall'industria culturale. Che però, almeno nell'editoria, per la complessità, suddivisione e articolazione del meccanismo produttivo, consente tuttora l'illusione artigianale. L'antica frase del *Manifesto* diventa vera alla lettera: lo scrittore è stipendiato o salariato da una parte della società. L'ironica richiesta di Socrate è adempiuta. Ma il Pritaneo è convenzionato con una grande industria, secondo il noto principio per cui « quel che va bene per la General Motors va bene anche per Atene ». E la differenza con le società socialistiche si è che quelle capitaliste finanziano l'opposizione a se medesime, annegando la negazione, mentre nella società socialista, ogni opposizione essendo immediatamente politica, essa è una possibilità di antitesi vera, una « spina nella carne », una contraddizione reale¹.

3. È molto difficile discutere nei termini di Vittorini, se « arcaico » o « vecchio » equivalgono per lui a negativo e « nuovo » a positivo. Un albero è arcaico e un televisore è nuovo? Ecco qualcosa che non cessa di sorprendermi.

E così, « ideologia » e « cose ». Ideologia, in questo scritto, non significa mai quel che significa di solito nel linguaggio storico e filosofico, marxista o no: ma nientemeno che l'operazione intellettuale, o « conoscenza razionale »; e perfino « cultura ». Con un significato sempre peggiorativo, beninteso (ma ben diverso da quello di « costruzione difensiva », che è tradizionale), « ideologia » e « ideologico » vogliono qui dire « pensiero », « scienza », « ragionamento », « mediazione », ma anche « astrattezza », « formalismo », « libresco », « politicante », « fideistico ». Il negativo, insomma. Le cose sono invece salute e schiettezza. Non si vuole solo privilegiare l'immediatezza ma, si direbbe, concludere che, sostituita dalle categorie di Vecchio e di Nuovo, a storia non esiste; che cioè esistono lacune nei rapporti di causa e che nessuno dovrebbe chiedersi – pena la condanna alla morte dell'anima, cioè alla « ideologia » – *di che* esista l'industria moderna, chi la muova, chi la produca, a chi

¹ Deridendo chi predica marxismo all'ombra di una qualche industria milanese, Arbasino ha detto una seria verità sugli odierni intellettuali italiani che, con l'autorizzazione morale della sinistra, vivono un benessere medio superiore non solo a quello dei loro colleghi polacchi o sovietici ma anche francesi o inglesi. Solo che non ha potuto, in quella sede soprattutto, chiedersi il perché (e il prezzo) di quel mutamento di status e di reddito.

giovi; in breve di che cosa si occupino l'economia e la politica contemporanea. Il mondo dell'industria viene contrapposto a quello della natura solo per darci notizia della sostituzione definitiva di quella a questa; conclusione cui era giunto qualsiasi storicismo. Ma poi l'industria se ne sta lì, contemplata nella sua qualità di « cosa », retta da leggi oscure e « naturali », come un ippogrifo o un dinosauro. Non a caso Vittorini (proprio mentre coglie la differenza fra momento informativo-descrittivo della vita industriale ed interpretazione dei mutamenti portati « in ogni altra specie di cose » - e cioè nell'intero corpo sociale dell'industria moderna) non sappia parlare che di « oggetti » nuovi e di « gesti » nuovi, accentuando con aggiornato « cosismo » il suo behaviourismo d'un tempo, invece di parlare di nuovi rapporti fra gli uomini, cioè nuovi sentimenti, valori, pensieri; termini che al suo orecchio suonano come evocazioni della odiata psicologia. Vittorini, il nodo di empirismo e spiritualismo, non sembra averlo mai superato. Ma egli è uno scrittore, vale a dire, egli si esprime proprio ed anche in quel ribattere sempre su di un medesimo punto. Scalia invece a quel nodo vi è tornato. Per Vittorini, da una parte ci sarebbero le cose - natura o industria - e dall'altra lo scrittore, tanto più autentico quanto più riesca a stabilire un rapporto intuitivo vitale e diretto: i fatti linguistici sarebbero poi, di quella esperienza, la metafora espressiva. Quel che il linguaggio porta con sé come pensiero già pensato e cioè come eredità, preesistendo ad ogni nuova esperienza e informandola, sarebbe soltanto ripetizione, falsificazione, accademia, morte. Di qui una assoluta disponibilità del linguaggio; e, alla fine, la malfamata trasmutazione surrealista della soggettività astratta in astratta oggettività¹.

Per Scalia invece tutto è comunicazione e segno, nulla giace sotto i nomi. Il vizio dell'ideologia è per lui l'opposto che per Vittorini; non tradita genuinità ma strana pretesa di riaccendere una tensione da anni felicemente sopita. Essi sono d'accordo contro le mediazioni; vogliono che le parole siano pietre, o le pietre parole, a condizione che queste e quelle non siano mai uomini, mai storia, mai contraddizione reale o negazione delle negazioni. Finché Scalia riassume a uso dell'uomo di lettere l'attuale situazione della « civiltà delle macchine » (pp. 103-8) indica la direzione di una esperienza utile e valida. Ma quel suo scrittore che dovrebbe conoscere tanto bene il quadro sociologico dell'industria contemporanea si verrebbe a trovare perfettamente disoccupato o ridotto

¹ È vero che, in questo scritto di Vittorini, « industria » sta per « tecnica » cioè « modo di fare le cose ». Ma quale sindacalista mi parlava, tempo fa, delle splendide collezioni di brevi pellicole documentarie su singole operazioni produttive, di cui si giovano i sindacati tedeschi per discutere con le proprietà aziendali? Quei sindacati sono quel che sono, cioè meri strumenti di collaborazione di classe, proprio nella misura in cui accettano la separazione del momento tecnico da quello politico o complessivo.

a parafrasare una scienza; cioè a compiere una, se pur nobile, esornativa funzione subalterna. Sarebbe lo scrittore che ha superato tutti i paradossi dello scrivere e la derisorietà dell'operazione letteraria, la sua sempre possibile mancanza di motivazione (che non è affatto la sciocca « irrazionalità » di cui molti ci discorrono ma è invece il riflesso di una motivazione mancante o deficiente, derubata ma riconquistabile, dell'uomo a se stesso). Sarebbe uno scrittore così utile, anche se libero e disimpegnato, da non avere più margine per l'errore. Sarebbe insomma un non-scrittore¹.

4. Molti si sono limitati a ripetere l'osservazione di Ottieri secondo la quale, del mondo industriale, chi sa non parla e parla chi non sa. Credo che la ragione sia da cercare non già o non solo nei timori reverenziali ma nel fatto che la serietà assoluta dei processi produttivi e delle loro implicazioni sociali (anche quando sia assente, per ipotesi, la serietà professionale delle dirigenze) è tanto grande da imporre alla metafora letteraria un livello molto arduo; l'industria non è un tema, è la manifestazione *del* tema che si chiama capitalismo. E tanto più quanto maggiore e crescente è la importanza estramurale dell'industria capitalistica moderna. L'accusa di arcaismo che Vittorini ha pronunciato contro i romanzieri naturalistici dell'industria, americani o russi, significa, credo, che quegli scrittori parlavano di un mondo di industrie ad un mondo che dell'industria non era ancora; *mentre diventa sempre più difficile parlare oggi di una verità industriale come distinta da quella generale della società*. Al limite, la « coscienza sociologica » richiesta da Scalia dovrebbe portare a concludere che si parla dell'industria parlando di qualsiasi altra cosa e che la difficoltà di parlarne non differisce in nulla dalla difficoltà che si trova a voler veramente parlare di qualcosa di vero. Il mistero dell'economia politica, di cui già Marx aveva parlato, è oggi (tramite il pieno trionfo dell'industria nella società e la sua prossima coincidenza con lo stato), il mistero stesso della nostra vita, l'« essenza » che giace sotto il « fenomenico ».

E, per parlare di fatti miei, dirò che il rapporto con la fabbrica moderna mi si configurò, all'uscir dalla guerra, come cosa da raccontare agli « altri »; e più tardi, in un certo numero di versi, come relazione, appunto, fra il « dentro » della fabbrica e il « fuori ». Ma quanto più, con i nostri anni, cresceva intorno a me l'universo neocapitalistico, tanto più

¹ Si può credere, ed è doveroso supporlo, che il modello proposto da Scalia non si adatti ai furbi e iperdattati fabbricanti d'avanguardia che occupano con maggiore o minore ingegno l'area loro riservata dalla organizzazione capitalistica, la zona di brughiera dove alzare sempre nuova selvaggina di passo per i sempre nuovi cacciatori di prestigio. Infatti il suo modello è entusiastico, « nuova frontiera », kennediano.

diventava inutile parlare di un momento operaio; ed erano i prodotti (le « materie plastiche », come esempio tipico) ad offrire una chiave della realtà. Di tutte le immagini che del mondo della produzione moderna si possono offrire, una sola mi è parso potesse raffigurare, per me in quanto autore di versi lirici, qualcosa di molto severo, imperfettamente decifrabile, riccamente ambiguo. Una sola, oltre a quelle, più ovvie, della città moderna o della « media campagna industriale »: intendendo il momento della *interruzione* o fine del lavoro appare più evidente il carattere storico del paesaggio industriale. È il momento dell'Ottobre polacco, dei grandi meetings nelle fabbriche di Varsavia. In chiave di decisione rivoluzionaria, mi rammentava un altro tempo, quello - e ne avevo parlato, in una poesia - in cui le smobilitazioni industriali del dopoguerra avevano creato violente tensioni poi vanificate nella successiva ricostruzione neocapitalistica. Le « *fabbriche spente* » degli anni fra il 1948 e il 1951, che m'erano parse immagine e garanzia della « *giustizia lenta che ci accompagna* ».

Aggiungo di credere oggi che un modo di eludere la volgarità del Progressismo Generalizzato e Riformista è quello, da me tentato in più d'una composizione, di accennare al recupero, in una società comunista, dei valori della società preindustriale; che, tra l'altro, sono così essenziali ai popoli del Terzo Mondo.

5. Sempre più spesso, e da anni, questo discorso ci viene rivolto:

« Datate da quando volete. Ma, e non solo in occidente, depolitizzazione, indifferenza per le ideologie, ironia per le concezioni del mondo. Ormai si procede per verità settoriali o regionali, eliminando "residui" metafisici, problematiche universalistiche, trappole del sentimento. Antropologia e fenomenologia hanno o assorbito o dissolte le vecchie pretese dello storicismo. Ma, avvertiti: non basta interesse o ossequio a questo o quel risultato delle scienze sociali, vogliamo ossequio al significato *politico* di questa nuova situazione, cioè alla dichiarazione di morte di ogni movimento rivoluzionario, anzi della nozione medesima di rivoluzione. Sì, riformismo: opportunità similari per tutti nel rispetto della libertà liberali. E una rete di informazioni ed opinioni capace di resistere alle forme più rozze di industria culturale; cioè di renderle meno rozze. Bene supremo è la pace; si promuova quindi il disarmo, in specie quello atomico. Ma riconoscete ad occhio nudo le conseguenze di questa mutata situazione, in un mondo finalmente da adulti, anche nel campo delle arti e delle lettere. La rivalutazione degli elementi formali o la pace fra la generazione del formalismo prebellico e quella recentissima non avviene davvero nelle arcaiche formule dell' "arte per l'arte". Si

tratta invece d'una volontaria autolimitazione dei contenuti e delle destinazioni, di una vera e propria e sistematica realizzazione del vecchio sogno di tirar il collo ad ogni possibile eloquenza. Che la letteratura debba proporsi come discorso universale, quindi "umanistico", è sogno del passato preelettronico. La letteratura si è fatta maggiore, accetta senza strilli di ribellione le strutture organizzativo-sociali nelle quali la colloca l'occidentale società contemporanea; e le considera pressoché inalterabili. Preferibili comunque al disordine, come già diceva Goethe. Non vogliamo né la rivolta dei figli di papà surrealisti né le inutili riabilitazioni di cadaveri, dopo vent'anni di deportazione. Stabilito un "set-tore" del reale, la letteratura lo aggredirà con una analitica tanto più razionale quanto più arbitraria e a libito del lettore sarà l'operazione di sintesi. La letteratura eviterà ogni accusa di irrazionalismo e di intui-zionismo perché sarà lucida e predeterminata; nella misura in cui propone oggetti e oggettività sarà "materialista"; e l'ha già fatta finita con la sequela delle degenerazioni postromantiche, dall'espressionismo all'arte impegnata e dal surrealismo all'esistenzialismo. Nel senso rigoroso del termine sarà un capitolo della semantica e della linguistica. Senza nostalgia alcuna per la categoria evocata dall'aggettivo, sarà molto più "classica" di quanto non si pensi di solito; almeno per quanto riguarda il compiacimento per la protezione del Principe. Ridicolo agitare contro quest'arte (astratta informale oggettiva o come la si chiamerà domani) i vecchi argomenti di Lukács contro l'Avanguardia. È vero che, rifiutando ogni dialettica, questa letteratura e questa arte partecipano della vecchia endiadi di naturalismo e di simbolismo; ma lo fanno con una forza ed una ironia che le vengono non solo dai moderni trionfi scientifici ma dalla certezza che ormai - come ebbe a dire, già sono molti anni, Edoardo Sanguineti - abbiamo fatto dell'avanguardia un'arte da museo (da museo e da atelier di moda), una cosa rassicurante come le vecchie pitture da salotto ma creatrice di un *ordine* nel quale possono svilupparsi anche grandi e grandissimi talenti. I rapporti con l'industria sono ormai stabili e chiari. Se meno chiari appaiono in Italia, si è perché la Montecatini¹ non sembra ancora interessata alla pubblicazione di giovani autori italiani; ma il tempo è vicino. Ineguaglianze di informazione più che di sviluppo. Il mondo, comunque, è compatto. Gli uomini non sono più divisi in classi bensì in ceti e in funzioni. L'Africa è troppo indietro e la Cina fortunatamente tanto lontana e affamata. Il socialismo è stato una favola, sognata per un secolo; che, non però senza orribili strazi, è riuscita a portare una parte d'Asia e d'Europa ai benefici tecnico-scientifici elaborati dal mondo capitalistico... »

¹ Correggendo le bozze, mi si segnala l'errore in cui sarebbe caduto il mio interlocutore collettivo. La Montecatini, e da tempo, sarebbe estranea ad una nota impresa editoriale. La chiarezza aumenta.

A questi argomenti - alcuni dei quali, e non dei minori, vengono dagli ambienti medesimi delle dirigenze comuniste italiane - aveva bensì dato alcune importanti risposte, l'anno scorso, sulla « New Left Review », C. Wright Mills. Ma Scalia, che pure cita questo sociologo americano prematuramente scomparso, non sembra averle considerate; né Vittorini, né Pirella. Ai quali non intendo attribuire tutte le tesi sopra esposte ma bensì alcune. Ognuno di essi le integra con l'altro, entro o fuori le pagine del « Menabò », così da coprire un settore « ideologico » abbastanza rilevante. E rieccoci al rapporto industria-letteratura.

6. Come è possibile parlare di « industria » - e diciamo pure industria grande e media, moderna, neocapitalistica, italiana - dimenticando che le nostre fonti di conoscenza non se ne stanno laggiù nelle bibliografie, ma circolano immediatamente in noi e intorno a noi sotto forma di « concezioni », di « nozioni » (alienazione, automazione, costi, cottimi, lotta sindacale, plusvalore, proletariato, sfruttamento, socialismo, stato di benessere, tecnologia moderna ecc.)? Che tra l'industria e noi sta la cultura, una cultura, intera, e che la posizione, l'idea, l'opinione che ci facciamo sull'industria non ha comune misura con tante altre nostre opinioni posizioni idee su argomenti particolari ma ne è a un tempo determinante e determinata? Come si fa a parlare di industria e letteratura senza esser d'accordo almeno su questo (ma è quasi tutto): che cioè le forme, i modi, i tempi della produzione industriale e i suoi rapporti sono la *forma stessa della vita sociale*, il contenente storico di tutto il nostro contenuto e non semplicemente *un* aspetto della realtà? Che le strutture economiche - nel nostro caso, capitalistiche e quindi industriali - sono *né più né meno che l'inconscio sociale*, cioè il vero inconscio, il mistero dei misteri?

Si direbbe che questa ovvia premessa marxista non abbia, né ora né mai, sfiorate le menti dei direttori e dei redattori del « Menabò ».

E allora sarà molto importante che nelle premesse non scritte di taluni autori del « Menabò » e poi anche nelle loro conclusioni esplicite, si intenda con « industria » *soltanto* il complesso delle operazioni produttive, con particolare riguardo al lavoro operaio e al rapporto fra macchina e operaio o a quello fra prodotto e consumatore; sarà molto importante che si abbiano presenti i problemi umani del macchinismo industriale; ma sarà *essenziale* che si sia creduto possibile parlar di industria ponendo fra parentesi i caratteri *economici* di quella industria stessa, cioè non ultime le leggi socioeconomiche che in un dato contesto determinano o tendono a determinare questo piuttosto che quel consumo (ivi compresi i consumi ideologici e il « Menabò » medesimo). È *essenziale* che in un discorso autorevole, su di una rivista di alta qua-

lità letteraria, si discorra di industria moderna e dei suoi rapporti con l'espressione letteraria parlando bensì di alienazione, reificazione, « tristezza operaia », democrazia a tutti i livelli e transindustria, *ma non* di criteri capitalistici di produzione, di acquisto della forza-lavoro, di plusvalore, di pianificazione proprietaria, di rapporto fra investimenti e azione sindacale ecc.

Ora, questo contesto di argomentazioni e di omissioni è oggettivamente una parte della ideologia che l'attuale fase di sviluppo della industria neocapitalistica induce nella società italiana. Tanto è vero che lo ritroviamo su di un larghissimo fronte di ideologia politica, da talune posizioni comuniste fino a talune posizioni democristiane passando per quelle socialdemocratiche e socialiste. Ed è significativo che di questo aroma ideologico risentano, nel numero del « Menabò », semmai gli scritti teorici mentre molto meno paiono respirarla quelli creativi.

Questo non può stupire chi consideri le fasi successive attraverso le quali sono passate le ideologie *leading* degli ultimi quindici anni. È o non è nell'interesse del neocapitalismo o del capitalismo monopolistico di Stato evitare qualsiasi obiettivo collegamento rivoluzionario fra le rivendicazioni « arretrate » del Terzo Mondo e quelle « avanzate » dei proletariati continentali? E lo scotto che deve essere pagato per evitare questo (secondo un modulo classico che anche in altri tempi e luoghi si è, seppur diversamente, mostrato attivo) non è forse, oltre ad una maggiore partecipazione delle categorie proletarie agli utili capitalistici, la partecipazione di un settore delle dirigenze operaie alla pianificazione imprenditoriale, a livello di azienda o di Stato? Ecco, fra l'altro, perché non hanno probabilmente tutti i torti quei francesi che negano l'esistenza di interessi comuni alla destra militare oltranzista e alla destra economica del loro paese. È abbastanza evidente che, nella misura in cui lo Stato si dispone da noi ad assumere funzioni analoghe a quelle della grande industria, al sostanziale autoritarismo derivante da quei tipi di pianificazione non democratica si affiancherà un certo grado di maggiore « democratizzazione » della vita civile. Molte contraddizioni evidenti è facile supporle risolte: ad esempio, la nota contraddizione tra voto sindacale e voto politico alla FIAT tenderà a risolversi o nel senso di una degradazione e irrilevanza del voto politico o nel senso di una riduzione di area per quello sindacale, sì da rendere inutile l'attuale « antidemocratica » pressione... Insomma, credo non dir nulla di nuovo constatando che l'attuale fase di sviluppo neocapitalistico esige che tutto un largo settore della tematica socialista entri a far parte del linguaggio o *dei compiti* delle alte dirigenze industriali; e nella sfera della sovrastruttura culturale e letteraria questo lo si vede chiaro nella liquidazione della vecchia critica di « destra », spiritualista e irrazionalista, nella accettazione del sociologismo come sostitutivo del discorso politico e nel

ricupero entro l'ordine riformista di autori che ancora pochi anni fa rappresentavano non appena una opposizione ma una alternativa. Ho detto altrove che alla mediazione rappresentata dai partiti politici l'avvento neocapitalistico ha sostituito la mediazione industriale-aziendale dell'editoria. Ma il vero rapporto fra gli uomini di lettere e l'industria non avviene nell'editoria e nemmeno, a rigore, negli impieghi; si celebra nella inafferrabile aura ideologica indotta dalle *corporations*. Ed è superfluo dire che l'uomo di lettere è tanto meno portato ad ammetterlo quanto più quella stessa ideologia tende a proclamarlo artigianalmente indipendente e ad isolarlo in una « riserva indiana » di umanità e spontaneità. Fino a pochi anni fa, esistevano ancora coloro che rifiutavano collaborazione o cordialità non appena al fascista mal pentito ma all'avversario politico, soprattutto se quello avversario politico era un pubblico portavoce, un responsabile persuasore. Ma erano gli ultimi icebergs della guerra fredda. Oggi si riproduce invece ed esattamente la situazione che fu degli anni fra il 1934 e il 1939, quando, isolate le ali estreme degli scrittori fascisti ingenui ed espliciti e quelle degli antifascisti dichiarati (d'altronde silenziosi o perifrastici) la grandissima maggioranza degli scrittori e degli uomini di cultura era fascista e antifascista nello stesso tempo, commensale delle autorità qualche volta e qualche altra al limite dell'ammonimento di questura o federazione. Oggi Calvino passa le sue vacanze sulle rive del mare dell'Oggettività e non si avvede ormai (*masca eris et ridebis semper!*) che la maschera gli è così aderente da coincidere col suo viso stesso e da renderlo somigliante ad innumerevoli letterati italiani; assicurandogli così pari luogo nelle nostre storie letterarie. E fra l'altro, come evitare tanta democratica tolleranza se non c'è casa editrice, né premio letterario né pubblico organismo che non la impongano?

Diciamo allora, scherzando ma non poi troppo, che canone ideologico supremo di molti sembra essere ormai quello della sostanziale unità e identità di sviluppo storico del mondo; per cui, se si omettono o si diminuiscono le differenze specifiche (attribuendole a ritardi storici o a sviluppo ineguale) non restano che le somiglianze. Somiglianze fra borghesi che esistono e borghesi che esisteranno. Riduzione del diverso al simile: cioè riduzione del socialismo e comunismo alla tradizione liberale-capitalistica. « Tutto il mondo è, o sarà, paese », così suona un altro loro principio.

Così, in nome del fatto che è materia controversa il grado di incidenza dei regimi collettivistici (ad esempio quello sovietico) sulla realtà della condizione operaia, e cioè il grado e il tipo di modificazione della condizione umana apportato dalla struttura collettivistica della economia e dalle sovrastrutture socialistiche, è proprio la struttura dell'industria occidentale e italiana quella che si mette fra parentesi, in un discorso

su « industria e letteratura ». Si parte dalla non dimostrata identità di alienazioni, reificazioni ecc. in una società a struttura capitalistica ed in una a struttura socialista; non già per indicare (quand'anche quella identità fosse dimostrata) quale ne sia il centro motore e quali i rapporti fra quello e le lettere, *ma per omettere semplicemente la questione*. O per sostituirla con qualche frase sulla democratizzazione e la trans-industria; con discorsi senza manici.

Né questo avviene solo sul « Menabò » dove Vittorini ripropone il suo antistoricismo, anche se, si direbbe, sul mito della crudele purezza che fu suo vent'anni fa sembra oggi prevalere l'altra faccia del medesimo mito, quello della corruttela ottimistica e creatrice; e dove Scalia invita la letteratura ad una cena storico-sociologica di tali dimensioni da indurla al sonno e al sogno d'una scala di Giacobbe democratico-scientifico-letteraria, dove tutto è in tutto e inversamente. Avviene un po' ovunque, almeno in Italia e Francia; sempre più numerosi sono quelli che ci parlano dell'Uomo e di sempre più complesse tecniche di avvicinamento all'Uomo; e spunta, come prevedibile, l'Uomo « profondo », l'essenza o la condizione umana, identica alla catena della Renault come alla catena della Zis perché identiche le macchine e il regime produttivo e identica la « natura » umana: unione, ancora una volta, di materialismo positivistico e di spiritualismo.

(Facili queste mie critiche: ma so di poter sbagliare. So che l'avvenire può darmi torto e rendere vero quel che Scalia, sulla fede di alcuni libri, profetizza: la rivoluzione senza lacrime, la rivoluzione senza rivoluzione, l'al di là dell'industria grazie alla illuminata conversione dei politici alla scienza...)

7. Non dovremo più chiederci dunque, mi domando, se — come ha pur pensato il più alto pensiero dell'età moderna — nell'industria, nel modo di produrre e nella struttura della proprietà dei mezzi di produzione, si annidi ancora o no la più profonda causa della divisione degli uomini tra loro e delle parti di ogni uomo in se stesso? Cioè la causa più potente delle tensioni e dei paradossi di che appunto vivono letteratura e poesia? Perché non si concede più, sembra, che quella causa sia il potere dell'uomo sull'uomo esercitato oggi nella accumulazione e riproduzione del capitale.

Non si osa ancora considerare quasi trionfo dell'umana ragione l'assopimento, apparente, nel nostro paese, dei conflitti ideologici e sociali. Ma (è quanto, almeno, risulta dal numero del « Menabò » e dagli accenti con i quali, in genere, lo si è commentato) non si spera o non si teme più di cercare, nella società che abbiamo tutt'intorno, « l'anello che non tiene ». Negli ultimi dieci, quindici anni — è questo il tema del-

l'«invecchiamento» di cui ha splendidamente parlato André Gorz – ognuno di noi è entrato a far parte dell'amalgama, della concrezione cementizia, del conglomerato. Dove passano la crepa, il solco, la spaccatura? Quella che, secondo il Vangelo, mette padre contro figlio e fratello contro fratello; e, secondo Hegel, gli uomini in lotta mortale per il riconoscimento; e, secondo Marx, le classi in conflitto fino alla negazione delle classi? Eppure questo, di «portare la spada» nel mondo, è pur stato ed è anche uno dei compiti della poesia.

Ma proprio qui m'avvedo di avere errato; questa ultima affermazione è la prima che i miei interlocutori negano. Concedono al più come compito della letteratura e della poesia di indurre il senso del proprio scacco, del proprio paradosso; ma non già – come invece credo sempre – di uno scacco e di un paradosso, innanzi che nell'espressione letteraria, allogati come vermi feroci e preziosi nel nocciolo stesso della realtà, soprattutto di quella apparentemente più compatta.

8. Oggi, come l'operaio che non abbia perduta coscienza di classe e come il dirigente politico che non abbia accettata una coscienza professionale o di successo, lo scrittore¹ sa o dovrebbe sapere che la lotta per il socialismo *ricomincia ora*. Ricomincia esattamente nel punto più basso della parabola, quando nulla sembra apparentemente sostenerla; se quel punto abbiamo già raggiunto o stiamo per raggiungere. Ed ero facile profeta, cinque o sei anni fa. Sotto i temi rivendicativo-economici e governativo-parlamentari stanno ponendosi ora, in occidente e forse anche in oriente, i temi di un «salto qualitativo» che il trentennio staliniano aveva fatto abbandonare al movimento rivoluzionario mondiale. E questo, proprio quanto più totale è il potere con cui il sistema capitalistico investe e regge ogni parte della società. Affermare che per una contraddizione inerente alla loro medesima esistenza le forme più evolute del capitalismo odierno sono incapaci di fondare una società di persone invece che di mansioni; e che si tratta di risolvere in Europa occidentale e dunque nel nostro paese proprio quei problemi che la formazione degli stati socialisti e la comparsa del Terzo Mondo hanno lasciati insoluti da noi – ossia i problemi da un progresso «non-moderno» e «non fondato sul benessere» –, questo significa affermare che la letteratura non può accettare lo status che il neocapitalismo le ha offerto.

So abbastanza bene di star qui dicendo qualcosa che sta al limite; e forse al di là dei limiti del sensato e del ragionevole. Qualcosa che, prima degli altri, giudica chi parla. Ma se non si ha il coraggio di affrontare

¹ Che rifiuti di distinguere in se medesimo l'*écrivain* e l'*écrivant*, secondo una distinzione cara invece a R. Barthes.

quel giudizio, tanto varrebbe smetter di scrivere. Voglio dire che lo scrittore, se ha capito i termini in cui oggi si pone la lotta delle classi, non solo deve lasciar dietro di sé la fase della rivolta solitaria o di gruppo e la fase della partecipazione rivoluzionaria, che è stata la sua nei primi trentacinque o quarant'anni del secolo e cioè, in forme varie, fino alla seconda guerra mondiale; ma anche – dico da noi, in Italia – la «socialità» che è solo residuo miserabile dell'impegno ad una responsabilità storica nel 1945 proposta a molti, e anche in modo, oggi lo sappiamo, relativamente indipendente dalle ideologie di partito.

Lo scrittore di cui dico, proprio perché sa che cosa l'industria sia, sa che parlarne è come parlare del proprio io più profondo; e che dunque solo una lunga catena di metafore può rischiare quel discorso. Tra la conoscenza-per-l'azione di cui ha bisogno ogni azione che si voglia rivoluzionaria – e dunque conoscenza scientifica o che si pretenda tale – e la particolare conoscenza che (del mondo industriale) ci può venire dalla letteratura (magari come «rappresentazione di servitù che contiene una proposta di libertà») non credo affatto né necessario né utile stabilire un rapporto diretto. Dico di più, e lo dico proprio io che da vent'anni ho sostenuto posizioni apparentemente contrarie: perfino la ormai invecchiatissima polemica, in sede di poetica, contro l'«ontologia letteraria del Novecento» e contro l'«irrazionalismo» e simili, fa parte dei panni ideologici di cui il progressismo neoriformistico e neoindustriale ama veder drappeggiati i coristi del mondo letterario e artistico. Oggi, in Italia, consigliare agli scrittori l'attenzione alla sociologia industriale o l'invenzione di nuovi rapporti fra gli «uomini» e le «cose», con l'occhio rivolto alle «cose» dell'industria, equivale probabilmente a mantenere in vita un equivoco pseudoprogressista. Meglio allora il puro giuoco, lo sberleffo, l'arcadia. Fra la noia e la faticosa agrimensura di molto «cosismo» cosmopolita e quel medesimo cosismo che oggi o domani spunta o spunterà in Italia non senza condimento storico-sociale, meglio ancora quello francese, che è innocuo; o meglio ancora *nulla*.

La circolazione culturale e interdisciplinare di cui, secondo i nostri socialkennediani, lo scrittore dovrebbe partecipare non è soltanto «esperantistica» (come l'ha chiamata Aldo Rossi): ma manca di motore primo né può dire, fuor del puro amore del vero e del bene, quali forze dovrebbero muoverci verso la Democrazia Circolare e Generalizzata. Mentre la fiducia nella funzione rivelatrice e liberatrice della letteratura – che è la sostanza energeticamente positiva del discorso di Vittorini, e non da oggi – sembra generare da sé ed implicare (accettando, come di fatto ed *ex silentio* accetta, il quadro sociologico-politico attuale della produzione letteraria) la perpetua costituzione di artificiali «avanguardie». Vanno, quelle avanguardie di lievi armature, con passo svelto, precedendo chi invece suda gli stipendi ormai non disprezzabili del-

l'industria culturale e della « letteratura d'uso »; ma non tanto svelte da dimenticare i collegamenti, in un continuo scambio di personale e di parole d'ordine.

Il punto non riguarda piú la letteratura. Ma la morale e la politica. Se si è persuasi che la maggiore caratteristica ideologica delle forze economicamente e politicamente oggi in Italia dominanti è l'assorbimento o la neutralizzazione di qualsiasi contestazione o negazione *che si presenti come tendenzialmente universale*, dovrebbe esser chiaro che il primo modo di frustrare le aspettative di quelle forze è quello di non fornire gli alibi letterari e la buona coscienza progressista di cui esse hanno (e sempre piú avranno) *bisogno*.

Oggi qualsiasi espressione letteraria che rappresenti una servitù in modo da rendere immediatamente possibile l'illusione di una libertà, serve una libertà illusoria. E chi sia persuaso che non esistono libertà diverse e distinte verso cui tendere ma che una e una sola è, di tempo in tempo, di situazione in situazione, come Lenin voleva, la libertà, che fa tutt'uno con la via per raggiungerla, potrà intendere perché, almeno qui e ora, nell'attuale temperie letteraria e politica di « gran ballo sotto il ciliegio », come dice Roversi, sia meglio non nominare invano il nome della verità e lasciare il loro mestiere agli imperterriti simoniaci. Credo tocchi al marxista, al socialista coerente schernire oggi le nobili angosce di che il riformismo capitalistico cerca nascondere il suo sostanzioso ottimismo, la persuasione di avercela fatta ad assicurare al nostro paese progresso e democrazia. Oggi non si deve dunque far nulla per distinguere pubblicamente l'ideologia di un funzionario dell'ENI da quella di uno del PCI, *se quella distinzione a taluno sembra difficile*; nulla si deve fare per distinguere un discorso di Togliatti da uno di Giolitti, *se a taluno quella indistinzione sembra gradevole*. È l'unico modo perché chi deve capire e distinguere, distingue e capisca. Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilite. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi.

Solo ora a me – che ho pure gli anni della rivoluzione d'Ottobre – pare di intendere quanti significati siano nelle ultime parole del *Manifesto*. Che mutamento non si dia per le società né per gli individui se non all'estremo d'una miseria-bisogno, veduta e accettata e quando essa non abbia ormai altra forma che quella d'una servitù, d'una materiale catena. E il mondo che abbiamo – che avete – da guadagnare è davvero *tutto un mondo*. Per questo penso che oggi (ed è un consiglio che do a me stesso, non un precetto per alcuno; ma certo con la spe-

ranza che sia inteso dai migliori) voler scrivere di industria, fabbriche, operai, lotte sindacali e politiche sia fiancheggiamento della conservazione. Capire il mondo intorno a sé è anche occuparsi di industria, fabbriche, operai, lotte sindacali e politiche. È agirvi dentro. Credo che questo debba esser fatto. E non negare mai la propria parola, dove ci sia possibilità vera di recare offesa salutare agli offensori e giusta ingiustizia agli ingiusti. Ma come scrittore – almeno nella misura in cui mi sia dato di comunicare ad un pubblico – mi dico di voler apparire il piú astratto, il meno impegnato e impiegabile, il piú « reazionario » degli scrittori. Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile. I gestori della cultura industriale e progressista già da sempre hanno veduto nel mio colorito qualcosa che li ha dissuasi dalla tentazione di fidarsi di me. Oggi vorrei che il mio – il nostro, amici – fosse un pallore ancor piú innaturale, procurato – e impreciso. Vorrei non aver piú occasione di transigere con gli infocati o stanchi intellettuali della mia età; con quella parte di me che li assomiglia. Vorrei perciò saperli salutare, riverire al bisogno, adulare; con perfetta menzogna. Non è facile. Come certe agitazioni sindacali, coloro che nelle lettere si propongono fini simili son già previsti nei bilanci del potere; ricercatissimi, quindi, come selvaggina di pregio. Facile, invece, esser confusi e confondersi realmente coi peggiori cialtroni del ribellismo protetto o con stravaganti ritardatari. Tanto da far seriamente pensare che scrivere non si debba piú; o non piú pubblicare.

Ma basterà rammentare come si siano ricevute, all'inizio della vita ma ancora ieri, le parole che ci hanno insegnato in quale direzione cercare i nostri compagni. Allora in quello che scrivo, o che altri scriverà, ci potrà essere, come la lima fine d'acciaio che va nascosta nella pagnotta dell'ergastolano, una parte metallica. Che possa appropriarsene solo chi l'abbia chiesta; e per questo meritata. Contrabbandata sotto specie in che tutti, anche i nemici, possono comunicare; ma solo a lui e a quelli come lui destinata.

DEL MODO DI FORMARE COME IMPEGNO SULLA REALTÀ

di Umberto Eco

Il presente scritto farà uso di determinate categorie dell'estetica (ad esempio la nozione di *modo di formare* e quindi di tecnica artistica come visione della realtà) ma non vuole essere uno studio di estetica: non intende cioè stabilire la fisionomia dell'opera d'arte in generale. Il discorso si svolgerà su una certa situazione dell'arte contemporanea in relazione a una situazione del mondo di oggi, riprendendo in altri termini il tema « letteratura e industria » proposto dal « Menabò » precedente. Si tratterà dunque di una serie di annotazioni impegnate su una certa situazione, che non pretendono di definire o escludere altre forme d'arte che pure possono avere diritto di cittadinanza nell'ambito della cultura moderna.

Una seconda avvertenza è che tutto il discorso verterà su alcune proposte di poetica, e quindi su intenzioni operative dell'arte di oggi; anche quando si ricorrerà come esempio all'analisi delle strutture di un'opera determinata, si utilizzerà quest'opera come esempio concreto di un programma operativo. Deve quindi essere esclusa dall'ambito del discorso la decisione critica circa il valore estetico delle opere in questione (lo stabilire cioè se esse abbiano adeguato con successo le premesse operative da cui l'artista è partito). Le poetiche vengono quindi viste come fenomeni di cultura capaci di farci comprendere una certa posizione dell'artista di fronte al mondo di oggi - anche se è legittima la supposizione che, se un testo è stato scelto quale esempio di una poetica, esso possedesse in sé una certa quale efficacia persuasiva, una validità estetica tale da attirare la nostra attenzione.

Nel titolo di questo scritto appaiono volutamente due espressioni talmente abusate da avere perduto una precisa area di significato e il cui accoppiamento può apparire vuoi polemico vuoi ingiustificato. Esse sono impiegate proprio in quanto abusate, per determinarne una accezione particolare che consenta lo svolgimento di questo tema: la funzione, la validità - o l'azione mistificatoria - che un'arte capace di porre continuamente in questione le proprie strutture formali riveste ai fini di un discorso sul mondo quale ci appare foggiate dall'evoluzione della cultura e della società contemporanea.

1. Recentemente una nota columnist, che sa cogliere sempre con malizia le oscillazioni dei titoli alla borsa dell'*in* o dell'*out*, avvertiva in una

sua rubrica mondana - non sempre così disimpegnata come vorrebbe far credere - che tra poco, quando ci cogliesse il desiderio di pronunciare la parola « alienazione », occorrerebbe tappare la bocca, poiché la cosa apparirebbe terribilmente fuori moda, ormai alla portata di qualsiasi acquirente dell'ultimo best-seller - idea « reçue », ormai di poco conto, elemento di repertorio per qualsiasi Bouvard e Pécuchet dei nostri giorni. E poiché per l'uomo di cultura, il fatto che una parola sia o no di moda non deve aver alcuna influenza sull'uso che ne fa in quanto categoria scientifica, ma il problema di come mai, in una data società e in una data contingenza storica, una parola sia venuta di moda, questo sí, questo costituisce elemento di indagine e di preoccupazione, allora chiediamoci perché il termine sia oggi sottoposto ad un uso così intenso - badiamo bene, parecchi secoli dopo la sua prima apparizione - e se l'abuso che se ne fa, ammaestrando la *passione* di una denuncia e riducendola a *vezzo* di una denuncia, non costituisca forse il più clamoroso e inavvertito esempio di alienazione che la storia ricordi, evidente e celato come la lettera rubata nascosta proprio là dove nessuno si sarebbe mai sognato di cercarla.

Innanzitutto riconduciamo la categoria alle sue fonti e al suo uso corretto: succede spesso di sentire parlare indifferentemente di alienazione-a-qualcosa e di alienazione-da-qualcosa, mentre l'alienazione quale è intesa dalla tradizione filosofica è la prima, ed è quella che in tedesco si dice *Entfremdung*. L'alienazione-da-qualcosa nel senso di estraniamento di noi alla cosa va tradotto invece con *Verfremdung*, e comporta un altro ordine di problemi. *Alienarsi-a-qualcosa* vuole dire invece rinunciare a se stesso per consegnarsi a un potere estraneo, farsi altro in qualcosa, e quindi non più agire nei confronti di qualcosa, ma *essere-agito-da* qualcosa che non siamo più noi.

Ma, nell'abuso che del termine si fa, è spesso presente un'altra persuasione: che cioè il qualcosa che *ci* agisce e dal quale dipendiamo, sia un qualcosa di estraneo completamente a noi, una potenza nemica che con noi non avrebbe nulla a che fare, una volontà malefica che ci ha ridotti in soggezione senza nostra volontà e che un giorno o l'altro potremo forse distruggere; che, comunque, possiamo disconoscere, rifiutandolo, perché noi siamo noi ed Esso è l'Altro, di carne e di sangue diversi da quello che noi siamo.

Ora non è proibito costruirsi personali mitologie in cui la categoria di alienazione assuma questo significato, ma di fatto, come essa si è configurata in Hegel, e poi in Marx, « alienazione » aveva un altro senso: in termini molto semplici (rifiutando un linguaggio che in Hegel è troppo compromesso con tutta una sistematica - e accettando il presupposto che una serie di definizioni concettuali siano traducibili anche al di fuori del sistema) l'uomo, operando, si aliena per il fatto che si og-

gettiva in un'opera cui pone capo con il proprio lavoro, si aliena cioè nel mondo delle cose e dei rapporti sociali, e si aliena per il fatto che, costruendo cose e rapporti, li ha costruiti secondo leggi di sussistenza e di sviluppo che egli stesso deve rispettare adeguandovisi. Marx, dal canto proprio, rimproverava Hegel di non avere distinto oggettivazione (*Entäußerung*) e alienazione (*Entfremdung*): nel primo caso l'uomo giustamente si fa cosa, si esprime nella natura attraverso il lavoro e pone capo a un mondo nel quale deve impegnarsi; ma quando il meccanismo di questo mondo prende il sopravvento sull'uomo, che diviene incapace di riconoscerlo come opera propria, quando cioè l'uomo non riesce più a piegare le cose che ha prodotto a servire i propri fini, ma in un certo senso serve egli stesso i fini di queste cose (che possono identificarsi con i fini di altri uomini), allora si trova alienato; è la propria opera che gli prescrive cosa deve fare, come deve sentirsi, cosa deve diventare. Tanto più forte sarà questa alienazione, quanto più - agito - egli continua a credere di agire, e accetta la situazione in cui vive come il migliore dei mondi possibili.

Dunque, mentre l'oggettivazione era per Marx un processo sostanzialmente positivo ineliminabile, l'alienazione costituiva non una situazione di diritto; ma di fatto: e il fatto, che era storico, si configurava come superabile attraverso una soluzione storica, vale a dire il comunismo.

In altri termini: il difetto di Hegel era, per Marx, l'aver ridotto tutto il problema dell'alienazione ad uno svolgimento dello Spirito: la coscienza si aliena nell'oggetto e solo riconoscendosi in questo trova la via dell'effettualità; ma nel suo riconoscere l'oggetto si costituisce come sapere di esso e nel saperlo elimina la propria condizione di alienazione nell'oggetto negandolo: « l'oggettività in quanto tale, - dice Marx di Hegel, - rappresenta una condizione di alienazione dell'uomo, la quale non corrisponde all'essere umano, all'autocoscienza. Quindi la reintegrazione dell'essenza dell'uomo fatta estranea, oggettivata, generata nella condizione di alienazione, non significa soltanto eliminare l'alienazione, ma anche l'oggettività, cioè, insomma, l'uomo rappresenta un essere spiritualistico, non oggettivato...³. La reintegrazione dell'essere alienato e oggettivato, o l'eliminazione dell'oggettività nella condizione di alienazione... ha anche, o forse soprattutto, per Hegel, il significato di eliminare l'oggettività, perché ciò che urta nell'alienazione non è il carattere determinato dell'oggetto, ma il carattere oggettivo che esso ha per la coscienza ». Dunque, la coscienza, nel suo costituirsi come autocoscienza, non tanto avrebbe la lucidità di eliminare la condizione di alienazione all'oggetto ma, in un rabbioso desiderio di assolutezza, ucciderebbe l'oggetto e risolverebbe il problema rifugiandosi in se stessa. Intendendo Hegel in questi termini, ovviamente Marx doveva reagire:

l'oggetto creato dall'attività umana, la realtà naturale, la realtà della tecnica e dei rapporti sociali, esiste, il merito di Hegel è stato di definire la portata e la funzione del lavoro umano, e quindi l'oggetto cui il lavoro ha posto capo non si rinnega, per tanto che diventiamo autocoscienti e consci della libertà che dobbiamo acquistare di fronte ad esso. Dunque il lavoro non deve essere visto come una attività dello spirito (in modo che l'opposizione tra la coscienza e l'oggetto del suo sapere possa risolversi in un puro gioco ideale di negazioni e inveramenti) ma come un prodotto dell'uomo che esteriorizza le sue forze e che a questo punto deve fare concretamente i conti con ciò che ha creato. Se l'uomo allora deve « riprendere in sé la propria essenza alienata » non potrà sopprimere (all'interno di una dialettica spirituale) l'oggetto, ma dovrà agire praticamente per sopprimere l'alienazione, mutare cioè le condizioni nell'ambito delle quali tra lui e l'oggetto che lui stesso ha creato si è verificata una scissione dolorosa e scandalosa.

Questa scissione è di natura economica e sociale: l'esistenza della proprietà privata fa sì che il lavoro dell'uomo si concretizzi in un oggetto indipendente dal suo produttore, in modo che il produttore si indebolisce nella misura in cui produce nuovi oggetti. Come si configuri questa situazione, non è qui il caso di ripetere: l'operaio dipende dalle cose che crea, cade sotto il dominio del denaro in cui esse si incarnano, il lavoratore quanto più produce tanto più diventa una merce allo stesso titolo che le cose che produce: « ciò che è il prodotto del suo lavoro egli non lo è più; allora, quanto maggiore è questo prodotto, tanto minore è lui ».

Soluzione: un regime di produzione collettiva in cui lavorando conscientemente non più per altri, ma per sé e per i suoi simili, l'uomo avverta ciò che fa come opera propria e diventi capace di integrarsi.

Ma perché Hegel aveva così facilmente confuso oggettivazione e alienazione, come Marx gli rimprovera?

Oggi, fatti più avveduti da uno sviluppo storico, dalla pervasività di quella realtà industriale che ai tempi di Marx si trovava a ben altro livello di sviluppo, portata a fondo una riflessione sulla nozione stessa di alienazione, ecco che si inclina a rivedere tutto il problema. Si potrà forse allora affermare che Hegel non aveva distinto le due forme di alienazione perché di fatto non appena l'uomo si oggettiva nel mondo delle opere che ha creato, della natura che modifica, immediatamente si crea una sorta di tensione ineliminabile i cui poli sono, da un lato, il dominio *dell'oggetto* e *sull'oggetto*, dall'altro la perdita totale *nell'oggetto*, la resa ad esso, in un equilibrio che può essere solo dialettico, e cioè fatto di una lotta continua, di una negazione di ciò che si afferma e di una affermazione di ciò che si nega. Si profilano così le analisi del rapporto di alienazione visto come costitutivo di ogni mia relazione con

gli Altri e con le cose, nell'amore, nella convivenza sociale, nella struttura industriale². E il problema dell'alienazione diverrebbe allora, se si volesse accettare un linguaggio di stampo hegeliano – almeno a titolo metaforico – « il problema della autocoscienza umana che, incapace a pensarsi come “cogito” separato, si trova solamente nel mondo che edifica, negli altri io che riconosce e che, a volte, misconosce. Ma questo modo di ritrovarsi nell'altro, questa obbiettivazione, è sempre più o meno un'alienazione, una perdita di sé e nello stesso tempo un ritrovarsi »³. Ora non è chi non veda come in tal caso la lezione hegeliana venga intesa in un senso ben più concreto di quanto essa non apparisse a Marx (o forse, potremmo dire, intesa da una cultura che è diventata capace di rileggere Hegel attraverso Marx).

A questo punto l'equivoco sarebbe quello però, riletto Hegel attraverso Marx, di scavalcare Marx in un ritorno ad Hegel. Vale a dire: poiché l'alienazione appare come una situazione permanente, costitutiva del mio rapporto con gli oggetti e con la natura, è quindi inutile programmarne una eliminazione e tanto vale accettarne il condizionamento, dato che essa appare una « situazione esistenziale » (e la locuzione, lo sappiamo, è ambigua in quanto carica di certe eredità per cui, se una situazione pertiene alla struttura dell'esistenza, certo esistenzialismo negativo ci insegna che è inutile ingegnarci di superarla, e ogni gesto che noi facessimo per eliminarla ci rigetterebbe su di essa).

Il discorso è invece da fare in un altro senso. Il tipo di alienazione di cui parla Marx è, da un lato, quello di cui si occupa l'economia politica, e cioè quello conseguente all'utilizzazione che una società di proprietà privata fa dell'oggetto prodotto dall'operaio (per cui esso produce beni per altri, e producendo bellezza si imbruttisce e producendo macchine si macchinizza); e dall'altro, è l'alienazione insita nello stesso rapporto produttivo – precedente l'utilizzazione del prodotto – che l'operaio intrattiene non riconoscendo in questo lavoro un fine, ma un semplice mezzo a cui è costretto per sopravvivere, agendo in esso mortificato e sacrificato e non riconoscendosi in esso (dato che non solo il prodotto ma lo stesso lavoro produttivo non gli appartiene ma è di altri).

Siccome questi due tipi di alienazione conseguono all'esistenza di una certa società è pensabile, sulla linea dell'indagine marxista, che una modificazione dei rapporti sociali elimini questo tipo di alienazione (e che la sua eliminazione costituisca il fine di una concezione politica rivoluzionaria o rigorosa).

Ora, se una modificazione dei rapporti sociali conduce a una liberazione dell'uomo da questo tipo di soggezione (restituendogli non solo l'oggetto che produce, ma lo stesso lavoro produttivo, compiuto per sé e per la collettività, e quindi sentito come cosa e fine proprio), rimane – ed è qui che il riferimento a Hegel aggiunge qualcosa alla nostra

consapevolezza senza eliminare consapevolzze successive – la continua tensione particolare di una alienazione all'oggetto, per il fatto stesso che io lo ho prodotto e che questo minaccia continuamente di *agirmi*. Questo tipo di alienazione, questo sí, può essere indicato – se il termine non inducesse ad equivoco – come una struttura dell'esistenza, o se si vuole come il problema che si pone al soggetto non appena esso produce un oggetto e gli si rivolge in un atto di intenzione per usarlo o anche semplicemente considerarlo. E di questo tipo di alienazione – quella conseguente qualsiasi atto di oggettivazione – vorremmo in questa sede occuparci, persuasi che tale problema si distingua nei termini suoi propri, e costituisca il problema di qualsiasi essere umano col mondo delle cose che lo circonda – anche se si è autorizzati a pensare che in una società in cui l'alienazione tradizionale sia stata eliminata, questo problema possa essere affrontato con maggiore libertà e consapevolezza, più scervo di equivoci, e possa costituire il fine unico di un impegno etico, non per questo meno drammatico e impegnativo⁴.

Intesa così, l'alienazione diventa però qualcosa che può essere risolta, e risolta attraverso una presa di coscienza e un'azione, *ma mai risolta per sempre*. Se un rapporto alienante è anche quello di due persone che si amano, ciascuna riducendosi alla rappresentazione che l'Altro ne dà ed uniformandovisi, non si potrà più allora prevedere una civiltà in cui la messa in comune dei mezzi di produzione elimini completamente dalla dialettica della vita e dei rapporti umani il pericolo dell'alienazione.

Chiaro che a questo punto la categoria dell'alienazione non definisce più soltanto una forma di relazione tra individui basata su una certa struttura della società, ma tutta una serie di rapporti intrattenuti tra uomo e uomo, uomo e oggetti, uomo e istituzioni, uomo e convenzioni sociali, uomo e universo mitico, uomo e linguaggio. Essa in definitiva servirà a spiegare non solo una forma di rapporto oggettivo con una situazione esterna che può in seguito influire a tal punto sui nostri comportamenti da diventare fenomeno psicologico, ma dovrà essere vista anche come una forma di comportamento psicologico, spesso fisiologico, che investe a tal punto la nostra personalità da tradursi poi in rapporto oggettivo esterno, in relazione sociale. L'alienazione andrà dunque vista come un fenomeno che da un lato, e in certe circostanze, va dalla struttura del gruppo umano cui apparteniamo al più intimo e meno verificabile dei nostri comportamenti psichici, e in altre circostanze va dal più intimo e meno verificabile dei nostri comportamenti psichici alla struttura del gruppo umano cui apparteniamo. A tale titolo allora noi, per il fatto stesso di vivere, lavorando, producendo cose ed entrando in relazione con altri, siamo *nell'*alienazione.

Senza remissione? No, semplicemente senza possibilità di elidere

questo polo negativo: buttati nel vivo di una tensione da risolvere. Per questo ogni volta che cerchiamo di descrivere una situazione alienante, nel momento stesso in cui crediamo di averla individuata, scopriamo che ignoriamo i modi in cui uscirne, e ogni soluzione non fa che riproporre il problema, sia pure a livello diverso. Questa situazione – che in un momento di pessimismo potremmo definire irrimediabilmente paradossale, inclinando così a riconoscere una certa « assurdità » fondamentale della vita – è di fatto semplicemente *dialettica*: cioè, non può essere risolta eliminando semplicemente uno dei suoi poli. E l'*assurdo* non è che la situazione dialettica vista da un masochista⁵.

Noi produciamo la macchina; la macchina ci opprime con una realtà inumana e può renderci sgradevole il rapporto con essa, il rapporto che abbiamo col mondo grazie ad essa. L'*industrial design* sembra risolvere il problema: fonde bellezza e utilità e ci restituisce una macchina umanizzata, a misura d'uomo. Un frullino, un coltello, una macchina da scrivere che esprime le sue possibilità d'uso in una serie di rapporti gradevoli, che invita la mano a toccarla, accarezzarla, usarla; ecco una soluzione. L'uomo si integra armoniosamente alla propria funzione e allo strumento che la permette. Ma di fronte a questa soluzione ottimistica insorge la coscienza avvertita del moralista e del critico del costume: la realtà industriale maschera l'oppressione che esercita su di noi e ci invita a smemorare camuffando le nostre rese alla macchina che ci agisce, facendoci avvertire come gradevole un rapporto che invece ci diminuisce e ci rende schiavi. Cerchiamo dunque una soluzione. Per ricordare ai miei simili che manovrando la macchina da scrivere compiono un lavoro che non apparterrà loro e che pertanto li renderà schiavi, dovrò dunque costruire macchine malagevoli e spigolose, repellenti all'uso, capaci di provvedere a chi le manovra una sofferenza salutare? L'idea è quasi morbosa, è il sogno di un pazzo, non c'è dubbio. Immaginatoci che questi oggetti siano manovrati da persone che ormai lavorano non più per una potenza estranea ma per se stessi e per il profitto comune. È ragionevole allora che gli oggetti esprimano una armonica integrazione tra forma e funzione? Neppure. A questo punto queste persone sarebbero fatalmente trascinate a lavorare ipnoticamente non tanto tesi al profitto comune quanto arresi immediatamente alla potenza fascinatrice dell'oggetto, a quella sua attrattiva per cui ci si sente invitati a smemorare, esercitando la funzione, nello strumento in cui la funzione si integra così facilmente. L'ultimo modello di carrozzeria di automobile costituisce oggi una immagine mitica capace di divergere ogni nostra energia morale e farci perdere nella soddisfazione di un possesso che è un *Ersatz*; ma progettiamo una società collettivistica e pianificata in cui si lavori per provvedere ogni cittadino di una carrozzeria nuovo modello, e la soluzione finale sarà ancora la mede-

sima, l'acquiescenza nella contemplazione-uso di una forma che, integrando la nostra esperienza di impiego, diverge e acqueta tutte le nostre energie, sconsigliandoci la tensione verso mete successive.

Badiamo bene: tutto questo è alienazione, ma lo è ineliminabilmente. Certo il sogno di una società più umana è il sogno di una società in cui tutti lavorino di comune accordo per avere più medicine, più libri e più automobili ultimo modello; ma che in ogni società tutto questo sia avvertito come alienante, comunque, irrimediabilmente, lo provano le esperienze parallele dei *beatniks* della *west coast* e dei poeti che protestano in termini individualistici e crepuscolari sulla piazza Majakovskij.

Ora, benché l'intellettuale si senta istintivamente sempre dalla parte di chi protesta senza riserve e senza compromessi, il sospetto ragionevole è che abbiano torto i *beatniks* e forse anche gli Evtusenko – che abbiano torto in linea di diritto, anche se storicamente svolgono una loro funzione dialettica.

Infatti la protesta di molti tra costoro riduce la salvezza a una sorta di contemplazione del proprio vuoto, a cui qualcuno anche da noi ci ha invitato, poiché già il ricercare rimedi sarebbe una manifestazione di complicità con la situazione dalla quale non usciremo agendo. Ciò che invece ci può salvare è una inserzione pratica e attiva nella situazione: l'uomo lavora, produce un mondo di cose, si aliena fatalmente in esse, si libera dall'alienazione accettando le cose, impegnandosi in esse, negandole nel senso della trasformazione e non della nientificazione, conscio che ad ogni trasformazione si ritroverà di fronte, in altri termini, la stessa situazione dialettica da risolvere, lo stesso rischio di una resa alla nuova e concreta realtà trasformata. Si può concepire prospettiva più umana e positiva di questa?

Parafrasando Hegel, l'uomo non può rimanere chiuso in se stesso nel tempio della propria interiorità: deve esteriorizzarsi nell'opera, e così facendo si aliena ad essa. Ma se non lo facesse e rimanesse a coltivare la propria purezza e assoluta indipendenza spirituale, non si salverebbe, si annullerebbe. Dunque non si vince la situazione alienante rifiutando di comprometersi nella situazione oggettiva che si è configurata con la nostra opera, perché questa situazione è l'unica condizione della nostra umanità. C'è una figura della coscienza che si rifiuta a questo riconoscimento, ed è quella dell'Anima Bella. Ma cosa accade all'Anima Bella?

« Portata a tale purezza la coscienza è la sua figura più povera... Gli manca la forza dell'alienazione, la forza di farsi cosa e di sopportare l'essere. La coscienza vive nell'ansia di macchiare con l'azione e con l'esserci la gloria del suo interno; e, per conservare la purezza del suo cuore, fugge il contatto dell'effettualità e s'impunta nella pervicace im-

potenza di rinunciare al proprio Sé affinato fino all'ultima astrazione e di darsi sostanzialità, ovvero di mutare il suo pensiero in essere e di affidarsi alla differenza assoluta. Quel vuoto oggetto ch'essa si produce la riempie dunque della consapevolezza della sua vuotaggine... in questa lucida purezza dei suoi momenti, una infelice *anima bella*, come la si suol chiamare, arde consumandosi in se stessa e dilegua qual vana caligine che si dissolve nell'aria... L'anima bella priva di effettualità, nella contraddizione del suo puro Sé, e della necessità che questo ha di alienarsi ad Essere e di mutarsi in effettualità, nell'immediatezza di questa opposizione fissata... l'anima bella, dunque, come coscienza di questa contraddizione nella sua incontrollata immediatezza, è sconfitta sino alla pazzia e si consuma in tistiche nostalgiche»¹.

¹ *Manoscritti economico filosofici del 1844, Critica della dialettica hegeliana*. Dallo stesso testo sono tratte anche le altre citazioni di Marx.

² Di questo tipo è l'indagine di ANDRÉ GORZ, *Per una teoria dell'alienazione*, in *La morale della storia*, Il saggiatore, Milano 1960.

³ Cfr. J. HYPOLITE, *Etudes sur Marx et Hegel*, Rivière, Paris 1955. Come già il saggio del Gorz, questo è un tipico esempio di allargamento dell'area del concetto di « alienazione » (attuato grazie ad una rilettura hegeliana), per cui la possibilità dell'alienazione rimane come rischio perenne in qualsiasi tipo di società, anche dopo che siano state modificate talune condizioni obiettive che Marx aveva individuato come causa dell'alienazione.

⁴ Ci pare che Marx intraveda la possibilità di questo permanere di una dialettica una volta eliminata l'alienazione « economica »: perché si giungesse al socialismo come autocoscienza positiva dell'uomo e a una vita reale come realtà positiva, il comunismo ha dovuto mediare questo momento attraverso la soppressione della religione e della proprietà privata; ma proprio in quanto negazione della negazione esso si è tradotto in affermazione, per cui è divenuto « il momento reale, e necessario per il prossimo svolgimento storico, dell'emancipazione e della riconquista dell'uomo. Il comu-

nismo è la struttura necessaria e il principio propulsore del prossimo futuro; ma il comunismo non è come tale la meta dello svolgimento storico, la struttura della società umana » (*Manoscritti economico filosofici, Proprietà privata e comunismo*). Ci pare di poter leggere queste pagine proprio nella chiave che si proponeva sopra: è possibile una azione rivoluzionaria che modificando le strutture sociali elimini l'alienazione economica; e a questo punto si sono poste le basi per un lavoro di liberazione che dovrà svolgersi anche contro le altre forme continue di alienazione all'oggetto.

⁵ Dunque, riproporre il problema con buona volontà, per tentare di vederlo chiaro: sono in fondo i termini in cui già cercava di porlo Gianni Scalia nello scorso numero di « Menabò » nel suo *Dalla natura all'industria* quando domandava: « ci si rende conto che una interpretazione del marxismo, resurrettiva e anacronistica, con i suoi presupposti di economicismo, di svalutazione deterministica o di sopravvalutazione « umanistica » delle sovrastrutture, di persistente pratica di una storiografia dei « fattori » (di ascendenza insieme positivista e idealistica), di delimitazione inaccettabile di una teoria dell'alienazione nei termini della alienazione economica, ecc., ha fatto perdere di vista l'estendersi, il complicarsi, il « totalizzarsi » della nozione di industria come un complesso

costitutivamente strutturale e ideologico, economico ed esistenziale? » (p. 96). Mi pare di intravedere nel seguito del discorso di Scalia una persuasione di questo genere: che al di là delle contraddizioni tra una società capitalista e una società collettivistica, si presenta oggi, in qualunque caso, la realtà di una *società industriale*, che pone problemi di ordine nuovo (sul piano dell'alienazione); qualsiasi sia la struttura economica di questa società essa - tecnicamente - è *industriale*. Non bisogna certo nascondersi l'equivoco che potrebbe conseguire a una distinzione del genere. Sociologi come Raymond Aron la propongono proprio per svuotare di significato, in una certa misura, l'opposizione tra capitalismo e

collettivismo; ma è certo del pari che la nozione di società industriale è comunque valida e va tenuta presente anche quando si mantenga tutta la sua attualità alla distinzione classica tra i due tipi di economia. Per questo nelle pagine che seguono gli esempi di alienazione che esamineremo non a caso sono improntati a fenomeni che hanno luogo in una società industriale, e che avranno luogo in qualsiasi tipo di società industriale.

⁶ G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, VI, C, c (*Lo spirito cosenzioso o cosenziosità; l'anima bella, il male e il suo perdono*), trad. it. De Negri, La Nuova Italia, 2^a ed., Firenze 1960, pp. 182-93.

2. Notiamo che l'alternativa dialettica all'Anima Bella è proprio la perdita totale nell'oggetto, e la gioia di perdersi. C'è possibilità di salvezza tra queste due forme di autodistruzione?

Se cerchiamo oggi di individuare una posizione culturale in cui si riproponga l'impasse dell'anima bella, dovremmo indicare la critica della società di massa che ci propone Elémire Zolla: la critica, beninteso, quale egli la esercita, portata alle conseguenze estreme senza remissione, tale da negare, con la situazione, la stessa ricerca dei rimedi - ricerca che apparirebbe già come una compromissione mistificatoria. Questo tipo di critica appare veramente come un rifiuto totale della situazione oggettiva (del complesso civiltà moderna - realtà industriale - cultura di massa - cultura di élite che esprime la situazione dell'uomo nella società industriale) e un invito a sottrarsi totalmente ad essa, perché nessuna forma di azione comprensiva è permessa, ma solo il ritiro nella contemplazione della tabula rasa che il critico, estendendo universalmente il proprio rifiuto, ha fatto.

C'è una pagina in cui Zolla dice che « il pensiero non deve fornire ricette, deve capire come stanno le cose » e « capire non è accettare » (né è, e qui egli ha ragione, indicare subito e concretamente il mezzo di uscire dalla situazione analizzata): ma è sulla natura di questo « capire » che Zolla è in costante equivoco. Questo suo « capire » appare appunto come il sapere nientificante dell'Anima Bella che, per sapere sé e non confondersi con l'oggetto, lo distrugge. Zolla pensa che occorra « capire » l'oggetto per non comprometersi con esso: la verità è invece che per capire l'oggetto occorre prima comprometersi. A questo pun-

to l'oggetto sarà capito non più come qualcosa che va assolutamente negato, ma come qualcosa che porta ancora le tracce del fine umano per cui noi lo abbiamo prodotto - e quando sia capito in questi termini, insieme ai termini negativi egualmente presenti nella situazione, allora ci troveremo capaci di libertà di fronte ad esso. Almeno: il pensiero ci avrà provveduto le premesse per una operazione libera e liberatrice. Ma bisogna assolutamente che all'inizio l'oggetto non sia sentito come nemico ed estraneo, perché l'oggetto siamo noi, riflessi in una nostra opera, porta il nostro segno, conoscerlo a fondo vuol dire conoscere l'uomo che noi siamo: perché da questa operazione di comprensione deve essere assente ad ogni costo la *charitas* e la *speranza*?

Facciamo un esempio: in una delle prime pagine del suo romanzo *Cecilia*, Zolla descrive il rapporto fisico, quasi erotico, che la protagonista intrattiene con la propria automobile, patendone ogni vibrazione nei propri muscoli, conoscendola come si conosce un amante, partecipando col proprio corpo della sua elasticità e dei suoi dinamismi. L'intenzione dell'autore - e l'impressione che trae il lettore dalla pagina letta - è di dare l'immagine di una situazione di alienazione totale (Cecilia anzi guida a piedi nudi, e così il suo caso individuale si collega a livello sociologico coi casi limite dei pontefici della gioventù bruciata, e diventa compiutamente tipico): trascinati dal discorso persuasivo di Zolla siamo giustamente condotti a condannare in Cecilia la creatura umana posseduta dalla cosa - e la cosa, per conseguenza, ci appare malefica (« gonfie blatte » sono le macchine, poche pagine più avanti, « insetti perfino privi del mortuario fascino della corazza irta e dura, soltanto tristissimi e goffi »). Ora Cecilia è veramente il campione di una umanità alienata, ma il rapporto che Cecilia intrattiene con la macchina in che misura è alienante?

In realtà un rapporto del genere è intrattenuto inevitabilmente, sia pure con diverse gradazioni, da ciascuno di noi quando guida. Condizione efficace della guida è che appunto il piede non sia solo l'organo agente con il quale comandiamo il meccanismo, ma anche l'organo sensiente che ci prolunga nel meccanismo, che ci permette di avvertirlo come parte del nostro corpo: solo così avvertiamo quando sia l'ora di cambiar marcia, di rallentare, di dar fiato al motore, senza bisogno della mediazione astratta del tachimetro. Solo così, prolungando il nostro corpo nella macchina, ampliando in un certo senso il raggio della nostra sensibilità, possiamo umanamente usare la macchina, umanizzare la macchina consentendo a macchinizzare noi stessi.

Zolla osserverebbe che questo è appunto la conclusione a cui egli stesso tendeva, essere una tal forma di alienazione ormai a tal punto diffusa che nessuno vi sfugge, nemmeno un intellettuale nutrito di cultura e autoconsapevolezza, e che pertanto la situazione non è un epifeno-

meno che si verifichi in alcune nature deviate, ma la generale e irrimediabile depauperazione della nostra umanità in una civiltà moderna. Pensando questo egli dimentica che un rapporto del genere (prolungamento di noi nell'oggetto, umanizzazione dell'oggetto grazie ad una oggettivazione di noi) si è dato sin dall'alba della storia, quando un nostro antenato inventò l'amigdala, e la costruì tale che con le sue sfaccettature essa aderisse al palmo della mano, comunicasse le sue vibrazioni - durante l'uso - alla mano, prolungasse la sensibilità della mano, diventasse mano nella misura in cui la mano diventava amigdala.

Ampliare l'area della propria corporalità (ma così alterarne le dimensioni originarie, naturali) è stata dall'inizio dei tempi la condizione dell'homo faber - e quindi dell'Uomo. Pensare a una situazione del genere come a una degradazione della natura umana sottintende una ben nota metafisica, che cioè esista da un lato la natura e dall'altro l'uomo; e significa non accettare l'idea che la natura vive in quanto operata dall'uomo, definita dall'uomo, prolungata e modificata dall'uomo - e che l'uomo esista in quanto una particolare maniera di emergenza della natura, una forma di emergenza attiva e modificante, che proprio nell'agire sull'ambiente e nel definirlo, e solo in questa misura, se ne distingue e assume il diritto di dire « io ».

Tra Cecilia e l'inventore dell'amigdala c'è solo una differenza di complessità dell'atto, ma la struttura del comportamento di entrambi è analoga. Cecilia corrisponde a un uomo dell'età della pietra che, impugnata l'amigdala, sia preso da una frenesia dell'uso, e batta lo strumento sulle noci che ha raccolto, sulla terra presso a cui è inginocchiato, con un gusto selvaggio dell'operazione, abbandonandosi ad essa e dimenticandosi perché mai aveva preso in mano l'oggetto (così come in certe manifestazioni orgiastiche il suonatore di tamburo non è più lui a suonare il tamburo ma è suonato dal tamburo).

C'è dunque un limite *ante quem*, entro il quale lasciarsi possedere dall'automobile è indizio di sanità, ed è l'unico modo per possedere veramente l'automobile: non avvertire che questo limite esiste ed è possibile, significa non capire l'oggetto, e quindi distruggerlo. È quel che fa l'Anima Bella, ma in questa negazione si dissolve. C'è poi il limite *post quem*: e qui incomincia la zona del morboso. E c'è un modo di capire l'oggetto, l'esperienza che ne abbiamo, l'uso che ne facciamo, che nel suo terso ottimismo rischia di farci dimenticare la presenza del limite, il pericolo costante dell'alienazione. Se dovessimo indicare (esemplandolo in una delle sue manifestazioni più rispettabili) il polo opposto a quello del rifiuto dell'anima bella, si dovrebbe fare il nome di Dewey.

Quella di Dewey è una filosofia dell'integrazione tra l'uomo e la natura che pone come traguardo massimo di vita la realizzazione di una esperienza, una situazione in cui l'individuo, l'azione che fa, l'ambien-

te in cui fa l'azione e lo strumento eventuale con cui la compie, si integrano a tal punto da procurare, se l'integrazione sia avvertita in tutta la sua pienezza, una sensazione di armonia e di compiutezza. Una simile forma di integrazione ha tutti gli aspetti di una situazione positiva (e infatti può essere intesa come il modello tipico di una fruizione estetica), ma può anche definire una condizione di totale alienazione accettata e anzi goduta proprio per le sue caratteristiche negative. « Ogni esperienza è il risultato dell'interazione tra un essere vivente e qualche aspetto del mondo in cui vive. Un uomo fa qualche cosa: egli alza, poniamo, una pietra. In conseguenza egli sottostà a qualche cosa, subisce qualcosa: il peso, lo sforzo, la struttura della superficie sollevata. Le proprietà così sperimentate determinano un'azione ulteriore. La pietra è troppo pesante e troppo angolosa, non abbastanza solida; oppure le proprietà sperimentate dimostrano che è adatta all'uso al quale la si vuol destinare. Il processo continua sino a quando non si manifesta un mutuo adattamento dell'individuo e dell'oggetto e quella particolare esperienza giunge a una conclusione... L'interazione tra i due costituisce tutta la nuova esperienza e la conclusione che la completa è lo stabilirsi di una profonda armonia »⁷.

È facilissimo accorgersi che (almeno nei termini in cui viene qui formulata) la nozione deweyana di esperienza, valida a definire il nostro rapporto con le cose, tuttavia, dominata da un ottimismo per il quale non si sospetta neppure che l'oggetto sia da negare e rifiutare, diventa una nozione che potrebbe benissimo definire in termini di assoluta positività il tipico rapporto di alienazione, quello di Cecilia con la macchina, tanto per intenderci. In altri termini, non esistendo in Dewey il sospetto tragico che il rapporto con l'oggetto possa fallire proprio per il fatto che riesce troppo, l'esperienza fallisce (rimane *non-esperienza*) solo quando tra me e l'oggetto (ambiente, situazione) resta una polarità non risolta in integrazione; ma quando c'è integrazione, allora si ha l'esperienza, e l'esperienza non può essere che positiva. Così il rapporto di Cecilia con la sua macchina sarebbe « buono » per il semplice fatto che, come rapporto, si risolve in una assoluta integrazione, e viene goduto per l'armonia che manifesta e in cui si compongono tutte le polarità originarie.

Abbiamo dunque individuato due atteggiamenti, entrambi estremi, di fronte alla ricorrente e ineliminabile possibilità di alienazione presente in ogni nostro rapporto con le cose e con gli altri: l'atteggiamento pessimistico che distrugge l'oggetto (lo rifiuta come cattivo) per timore della compromissione, e l'atteggiamento ottimistico, che fa dell'integrazione all'oggetto l'unico esito positivo del rapporto.

La disponibilità verso il mondo, propria del secondo atteggiamento, è fondamentale perché possiamo impegnarci nel mondo e agirvi; il brivido di sfiducia in ogni esito dei nostri rapporti col mondo, la coscienza

che il nostro adattamento possa ridursi a un tragico scacco, è parimenti essenziale alla salute del rapporto.

Zolla ha ragione quando dice che non tocca al pensiero proporre i rimedi, ma gli compete solo il cercare di capire la situazione. Basta però, si risponde, che la comprensione abbia la ricchezza di una definizione dialettica: perché proprio nel porre in luce i poli opposti del problema essa può provvedere un sussidio di chiarezza per le decisioni successive.

Nel caso del mio rapporto con l'automobile potrà essere sufficiente che la massa dei miei progetti operativi sia tale e talmente complessa da prendere sempre il sopravvento sul fascino che può esercitare sulla mia sensibilità l'armonia biologica del rapporto di integrazione alla macchina. Nella misura in cui « so » cosa vado a fare con la macchina, perché cerco di guidarla presto e bene, nella misura in cui quello che vado a fare mi « importa », sarò sempre libero di sottrarmi al fascino della macchina, e lo spazio di tempo in cui essa « mi guida », nell'equilibrio della mia giornata, si inserirà con ragionevole proporzionalità, ché per il periodo in cui la macchina, a cui mi abbandono integrato, mi conduce, la routine meccanica dei semafori e degli incroci non mi assorbirà completamente ma costituirà una sorta di sottofondo ritmico – come il respiro e i movimenti riflessi della gamba che cammina da sola – allo svolgersi delle mie riflessioni e dei miei propositi (a parte il fatto che anche qui si inserirà una dialettica: perché in una certa misura la mia adeguazione meccanica alla macchina suggerirà lo stesso corso dei miei pensieri; ma anche il corso dei miei pensieri influenzerà il mio atteggiamento verso la macchina, lo scatto di una intuizione si tradurrà in scatto muscolare, in variazione della pressione del piede sull'acceleratore, e quindi in variazione del ritmo abitudinario e ipnotico che poteva fare di me il puro strumento della macchina; ma su questa mutua influenza dello psichico sul fisiologico ha detto tali e tante cose Joyce descrivendoci il gioco di alternative fisio-psicologiche di Bloom sulla tazza della toeletta di casa propria, mentre evacua e legge il giornale...)

Ma ancora, sul piano dell'azione pratica, una volta diventato cosciente della polarità, potrò elaborare tanti altri sotterfugi « ascetici » per salvaguardare la mia libertà pur compromettendomi con l'oggetto: dei quali l'ultimo e il più banale (apparentemente) potrebbe essere, in una accorta misura, il trattare male la macchina, il tenerla sporca e trasandata, il non rispettare del tutto le esigenze del motore, proprio per far sí che il mio rapporto con essa non sia mai completamente integrato. E sarebbe questo un eludere la *Entfremdung* grazie alla *Verfremdung*, uno sfuggire all'alienazione grazie a una tecnica di straniamento – così come Brecht, perché lo spettatore si sottragga alla eventuale ipnosi della vicenda rappresentata, richiede che si tenga accesa la luce in sala e che il pubblico possa fumare.

Chiariti questi presupposti, tante operazioni cambiano di segno. Così quei versi di Cendrars che a Zolla parevano un tragico esempio di gusto macabro:

Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la pluie

potranno apparire per quello che forse sono: il tentativo poetico di riprendere in termini umani un elemento del paesaggio urbano che rischiava di rimanerci estraneo; il non ridurre il semaforo al meccanismo quotidiano che dirige i nostri passi, ma un saperlo guardare sino a che sappia assumere pregnanza simbolica; ancora, un imparare a parlare del proprio mondo sentimentale non esprimendolo in immagini che si sono consumate attraverso l'uso fattone dalla «maniera» poetica, ma rivestendo l'emozione di una nuova immagine, cercando di educare la immaginazione a nuovi riflessi.

Insomma: un tentativo di riconoscere l'oggetto, di capirlo, di vedere quale spazio potrà assumere nella nostra vita di uomini, e una volta compreso, un saperlo piegare a un uso nostro, quello metaforico, anziché piegarci noi unicamente ad esso. Il macabro che impressionava Zolla non risiede nel richiamo al semaforo; risiede nel sentimento disperato che Cendrars ha dei propri amori svaniti, che pare non gli abbiano lasciato nulla se non desolazione e rimpianto. Ma questi sono affari suoi. La poesia ha compiuto la sua operazione di ricupero e ci ha offerto la possibilità di un nuovo paesaggio.

Ci sarebbe ora da domandarsi perché mai accade che si avverta come alienante la situazione dell'automobilista e non quella del primitivo che maneggia l'amigdala; perché appare inumano l'uso poetico del semaforo e non era mai apparso inumano l'uso poetico dello scudo di Achille (di cui si descriveva persino, orrore!, il processo «industriale» di produzione, perdendosi in particolari siderurgici che avrebbero dovuto scandalizzare l'intellettuale dei tempi omerici)? Perché infine si pensa come alienante il rapporto di simbiosi con l'automobile e non si sospetta di alienatività la simbiosi del cavaliere col proprio cavallo, simbiosi che ha le stesse caratteristiche di integrazione complessa, di prolungamento della corporalità dell'uomo in quella dell'animale?

Evidentemente perché in una civiltà tecnologica la prevalenza e la complessità dell'oggetto – le sue capacità di iniziativa autonoma, addirittura, di fronte all'uomo operatore – si sono ampliate a tal punto da rendere evidente una condizione endemica, da rendere pericoloso ciò che prima era solo conturbante; ed anche perché gli oggetti, prendendo forme sempre meno antropomorfe, aiutano ad avvertirli come estranei. Ma c'è di più, evidentemente: per il primitivo che maneggia l'amigdala l'oggetto si pone in un rapporto immediato, in cui il rischio

di integrazione è tra il manovrante e il manovrato. Con un'automobile si stabilisce un rapporto più complesso: l'automobile non mi aliena soltanto a se stessa, ma a un complesso di norme circolatorie, a una gara inevitabile di prestigio (l'ambizione del nuovo modello, dell'accessorio, della resa superiore), mi aliena a un mercato, mi aliena a un mondo della concorrenza nel quale devo perdermi per diventare in grado di acquistare l'automobile. È dunque evidente che, se l'alienazione è una possibilità ricorrente dell'esistenza umana ad ogni livello, essa ha assunto una importanza e una configurazione tutta particolare nella società industriale moderna, come aveva intravisto, a livello dei rapporti economici, Marx.

Da tutto quanto si è detto emerge come parimenti vero che questa condizione della società moderna costituisce di fatto la nuova condizione in cui siamo chiamati a vivere, qualsiasi sia il tipo di società che riusciamo a foggiarci con la nostra azione modificatrice. L'alienazione costituisce per l'uomo moderno una condizione come la mancanza di gravità per il pilota spaziale: una condizione in cui imparare a muoversi e a individuare le nuove possibilità di autonomia, le direzioni di libertà possibile. Vivere nell'alienazione non vuol dire, peraltro, vivere accettando la alienazione, ma vivere accettando una serie di rapporti che vengono tuttavia costantemente messi a fuoco da una *intentio secunda* che ci permetta di vederli in trasparenza, di denunciarne le possibilità paralizzanti; rapporti da *agire* demistificandoli di continuo, senza che demistificarli voglia dire annullarli.

La constatazione a cui non possiamo sottrarci è che non possiamo vivere – né sarebbe opportuno farlo – senza pedale dell'acceleratore, e forse siamo incapaci di amare senza pensare ai semafori. C'è qualcuno che pensa che si possa ancora parlare di amore evitando l'accenno ai semafori: è l'autore di canzonette melodiche per Claudio Villa. Costui sembra sfuggire alla realtà inumana della macchina: il suo universo è definito dai concetti umanissimi di «cuore», «amore» e «mamma». Ma il moralista avvertito oggi sa che cosa si nasconde dietro a questi *flatus vocis*: un mondo di valori pietrificati usati in funzione mistificatoria. Il paroliere, accettando certe espressioni linguistiche, si è alienato e aliena il suo pubblico a qualcosa che si riflette nelle forme consumate del linguaggio⁸.

⁷ J. DEWEY, *L'arte come esperienza*, trad. it. Maltese, La Nuova Italia, Firenze 1951, p. 55.

⁸ Vorrei prevenire l'obiezione dei filologi: è vero, Claudio Villa ha scritto una canzone intitolata *Binario*. Ma la ba-

nalità del prodotto (che pure tenta nuovi impieghi metaforici al di fuori del repertorio consueto) indica appunto quanto facilmente anche le nuove immagini e la coscienza della nuova realtà tradotta in immagini, possa pietrificarsi non ap-

pena venga introdotta in un giro di consumo. La metafora del treno è già usata da più di un secolo. E infine, è sempre questione di genialità, è naturale: la Transiberiana di Cendrars è qualcosa di più del binario della canzonetta, e Montale in « Addio, fischi nel buio, cenni, tosse », ci restituisce un treno come situazione poetica incontaminata. Quanto alla canzonetta, l'uso di parole « consu-

mate », oltre che fatale, è intenzionale: e non posso non rimandare all'acuta analisi (ancora inedita, ma di prossima pubblicazione), che della canzonetta come espressione di « cattiva coscienza » hanno dato (in un lavoro collettivo che affronta il problema dal punto di vista musicologico, politico, psicoanalitico e storico), Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona e Giorgio De Maria.

3. Con quest'ultimo accenno il nostro discorso si è spostato dal piano dei rapporti diretti, effettuali, con una situazione, a quello delle forme attraverso le quali organizziamo il nostro discorso sulla situazione. In quali termini si pone una problematica dell'alienazione sul piano delle forme dell'arte o della pseudo-arte?

Su questo piano il discorso – poiché si è deciso di assumere la nozione di alienazione nel suo significato più vasto – si può condurre lungo due linee diverse ma convergenti.

Si può anzitutto parlare di una alienazione interna agli stessi sistemi formali che molto più opportunamente si potrebbe definire una dialettica di invenzione e maniera, di libertà e necessità delle regole formative. Facciamo un esempio, l'invenzione della rima.

Con l'invenzione della rima si pongono dei moduli e delle convenzioni stilistiche, non per autolesionismo, ma perché si riconosce che solo la disciplina stimola l'invenzione e perché si individua una forma di organizzazione dei suoni che appare più gradevole all'orecchio. Dal momento che la convenzione è elaborata, il poeta non è più prigioniero della propria pericolosa espansività e della propria emotività: le regole della rima, se da un lato lo obbligano, dall'altro lo liberano, così come una cavigliera libera il podista dal pericolo di lussarsi il piede. Tuttavia dal momento che è posta, la convenzione ci aliena ad essa: il verso che segue ci è suggerito dalla natura del verso che ha preceduto, secondo le leggi della rima. Più la pratica si afferma, più mi propone esempi di alta libertà creativa, più mi imprigiona; la consuetudine della rima genera il rimario, che dapprima è repertorio del rimabile ma via via diviene repertorio del rimato. Alla fine di un certo periodo storico, la rima mi risulta sempre più alienante. Esempio tipico di alienazione formale è proprio quello del paroliere di canzonette, su cui si scherza dicendo che, per riflesso condizionato, quando scrive « cuor » deve scrivere immediatamente « amor » o, al massimo « dolor ». Non è solo la rima come sistema fonetico delle concordanze possibili, che lo aliena; è anche la rima come consuetudine fruitiva, è ciò che ormai una società di

consumatori si attende dalla rima e gradisce nella rima. Lo aliena il sistema linguistico, da un lato, e un sistema di riflessi condizionati divenuti pubblica sensibilità, nonché un sistema di rapporti commerciali (non potersi vendere se non ciò che soddisfa la pubblica sensibilità). Ma anche il grande poeta è condizionato da questo sistema: anche se si pone intenti di assoluta indipendenza dalla pubblica aspettativa, le probabilità statistiche di trovare una nuova rima quando ponga la premessa « cuor », sono estremamente ridotte. Di conseguenza, o è ridotta la sua possibilità di far rima, o è ridotta la sua tematica, ristretto l'ambito del suo linguaggio. La parola « cuore » a fine verso gli è praticamente inibita: l'esito artistico richiede una compenetrazione talmente pregnante di senso e suono che se appena egli usa un suono che rischia di consumarsi come non-senso presso un'udienza dalla sensibilità narcotizzata, la forma che egli dispone non ha più alcuna efficacia comunicativa. A questo punto tuttavia il poeta ha la possibilità di ricercare un linguaggio inconsueto, una rimabilità impensata, e quest'uso determinerà la sua tematica e il concatenarsi delle sue idee. Ancora una volta egli sarà in un certo senso *agito* dalla situazione, ma di questa sua alienazione, fattosene conscio, egli farà strumento di liberazione. Pensiamo a certe rime inaspettate di un Montale: quella che era alienazione, in una tensione dialettica portata sino allo spasimo, ha prodotto un alto esempio di invenzione, e quindi di libertà poetica. Ma risolvendo in tal modo la situazione, il poeta ha posto le basi di una nuova situazione alienante: oggi i « montaleggianti » ci appaiono quali sono, imitatori di scarsa fantasia, e proprio perché sono alienati a una consuetudine che ormai li agisce senza permettere loro un gesto di originalità e libertà.

Ma questo è un esempio, troppo semplice per essere chiarificatore, perché qui la dialettica di invenzione e imitazione si pone soltanto a livello di una convenzione letteraria che può diventare marginale e non investire tutte le strutture di un linguaggio. Spostiamo l'attenzione su un problema più centrale per la cultura contemporanea.

Il sistema tonale ha retto lo sviluppo della musica dalla fine del medioevo ai giorni nostri: esso, in quanto sistema, e sistema *posto* (nessuno crede più che la tonalità sia un fatto « naturale »), ha svolto per il musicista la stessa funzione della convenzione operativa « rima ». Il musicista tonale ha composto obbedendo al sistema e tuttavia lottando con esso. Quando la sinfonia si chiudeva trionfalmente ribadendo la tonica, in quel momento il musicista lasciava che il sistema componesse per conto proprio, non poteva sottrarsi alla convenzione su cui esso si reggeva: all'interno di questa convenzione egli, se era grande musicista, inventava nuovi modi di riproporre il sistema.

A un certo punto il musicista ha avvertito la necessità di uscire dal sistema – ad esempio Debussy quando applica una scala esatonale. Ne

esce perché avverte che la grammatica tonale, senza che egli voglia, lo obbliga ormai a dire cose che egli non vuole dire. Schönberg rompe definitivamente col sistema e ne elabora uno nuovo. Strawinsky, in una certa misura, e in una certa stagione della sua produzione, lo accetta ma nell'unico modo possibile: facendone la parodia, mettendolo in dubbio nel momento in cui lo glorifica.

La ribellione contro il sistema tonale, però, non riguarda solo una dialettica di invenzione e maniera; non si esce dal sistema solo perché ormai le consuetudini si sono irrigidite, la rosa delle possibilità inventive (in senso puramente formale) esaurita, non si rifiuta cioè il sistema solo perché anche in musica si è arrivati al punto in cui la coppia « cuor » e « amor » non solo è divenuta necessitante, ma non può essere che pronunciata in modo ironico, dato che è diventata uno stereotipo e si è svuotata di qualsiasi capacità di suggestione. Il musicista rifiuta il sistema tonale perché esso ormai traspone sul piano dei rapporti strutturali *tutto un modo di vedere il mondo e un modo di essere nel mondo*.

Sono note le interpretazioni della musica tonale come un sistema in cui, posta la tonalità di partenza, tutta la composizione si presenta come un sistema di dilazioni e di crisi appositamente provocate al solo fine di poter ristabilire, con la riconferma finale della tonica, una situazione di armonia e di pace, tanto più goduta quanto più la crisi è stata protratta e articolata. Ed è noto che si è individuato in questa consuetudine formativa il prodotto tipico di una società basata sul rispetto di un ordine immutabile delle cose: per cui la pratica della musica tonale convergeva a reiterare una persuasione di fondo, cui tendeva tutta un'educazione, sia sul piano teoretico che su quello dei rapporti sociali⁹. Evidentemente un rapporto di « rispecchiamento », posto in termini così stretti, tra struttura sociale e struttura del linguaggio musicale, rischia di apparire una generalizzazione priva di verificabilità; ma è anche vero che non a caso la musica tonale si afferma nell'epoca moderna come musica di una comunità occasionale, cementata dal rituale del concerto, che esercita la propria sensibilità estetica in ore fisse, con un vestito adatto, e paga un biglietto per godere crisi e pacificazione in modo da uscire dal tempio con l'animo dovutamente catartizzato e le tensioni risolte.

Quando il musicista avverte la crisi del sistema tonale cosa avverte – più o meno lucidamente – attraverso di esso? Che i rapporti tra i suoni si sono tanto a lungo identificati con determinati rapporti psicologici, con un determinato modo di vedere la realtà, che ormai nell'animo dello spettatore, ogni volta che viene colto un certo insieme di rapporti sonori, si verifica istintivamente un rimando al mondo morale, ideologico e sociale che questo sistema di rapporti per lungo tempo gli ha riconfermato. Quando il musicista compie una opera-

zione di « avanguardia » – fonda cioè un nuovo linguaggio, un nuovo sistema di rapporti – egli organizza una forma che pochi ancora sono disposti ad accettare come tale, e perciò si vota all'incomunicazione, e quindi a una sorta di ritiro aristocratico. Tuttavia egli rifiuta un sistema comunicativo che può comunicare determinate cose, può fondare una socialità di ascolto solo a patto che il sistema di valori sui quali essa si regge rimanga inalterato, quello che era ieri.

Il musicista si rifiuta di accettare il sistema tonale perché in esso non si sente alienato soltanto a una struttura convenzionale; si sente alienato a tutta una morale, una etica sociale, una visione teorica del modo che in quel sistema si è espresso. Nel momento in cui spezza il sistema comunicativo egli si sottrae alle condizioni normali della comunicazione e pare agire in senso antiumano; ma solo facendo così può evitare di mistificare e ingannare il suo pubblico. Quindi il musicista, più o meno consciamente, rifiutando un sistema di rapporti sonori che non appare immediatamente legato a una situazione concreta, rifiuta in effetti una situazione. Può anche non sapere che cosa implichi la sua scelta puramente musicale, ma essa comunque *implica*.

Ora, rifiutando con un sistema musicale un sistema di rapporti umani, cosa rifiuta e cosa fonda? Il sistema musicale che rifiuta è apparentemente comunicativo, ma di fatto è *esaurito*: produce *clichés*, stimola modelli di reazione standardizzati. A un certo giro melodico non può più corrispondere una reazione emotiva fresca e meravigliata, perché quel tipo di comunicazione musicale non stupisce più nessuno: si sapeva già tutto quel che sarebbe accaduto. Vediamo cosa avviene all'ultimo confine attuale della tonalità, la canzonetta alla San Remo: il ritmo non ci riserva sorprese, è il terzinato ormai consueto; quando il verso termina con « cuore » non ci riserverà più sorpresa il sapere che la gioia di questo cuore toccato dall'amore si convertirà in dolore (è una situazione tragica, ma non scuote più nessuno, è risaputa, canonica, rientra nell'ordine delle cose, a tal punto che non si pone neppure più attenzione al vero significato della frase: sapere che il cuore toccato dall'amore precipita nel dolore è un tipo di comunicazione che oggi ci riconferma la persuasione di vivere nel migliore dei mondi possibili), dal canto proprio melodia ed armonia, percorrendo i binari sicuri della grammatica tonale, non provocheranno in noi alcuno *shock*. Ora questo universo di rapporti umani che l'universo tonale ribadisce, questo universo ordinato e tranquillo che ci eravamo abituati a considerare è ancora quello in cui viviamo? No, quello in cui viviamo è il successore di questo, ed è un universo in crisi. È in crisi perché all'ordine delle parole non corrisponde più un ordine delle cose (le parole si articolano ancora secondo l'ordine tradizionale mentre la scienza ci incita a vedere le cose disposte secondo altri ordini oppure addirittura secondo disordine e disconti-

nuità); è in crisi perché la definizione dei sentimenti quale si è sclerotizzata in espressioni stereotipe e nelle stesse formulazioni etiche non corrisponde alla loro realtà effettiva; perché il linguaggio riproduce una struttura dei fenomeni che non è più quella con cui i fenomeni si presentano nelle descrizioni operative che ne diamo; perché le regole di convivenza sociale si reggono su moduli d'ordine che non riproducono affatto lo squilibrio effettivo di questi rapporti.

Dunque il mondo non è affatto come vorrebbe riprodurlo il sistema di linguaggio che giustamente l'artista di « avanguardia » rifiuta, ma si trova proprio scisso e dislogato, privato delle coordinate di un tempo, esattamente come privato delle coordinate canoniche è il sistema di linguaggio che l'artista adotta.

In questo senso l'artista che protesta sulle forme ha compiuto una duplice operazione: ha rifiutato un sistema di forme, e tuttavia non lo ha annullato nel suo rifiuto, ma ha agito al di dentro di esso (ne ha seguito alcune tendenze alla disgregazione che già si andavano profilando come inevitabili), e quindi per sottrarsi a questo sistema e modificarlo ha tuttavia accettato di alienarsi parzialmente in esso, di accettarne le tendenze interne; d'altro canto, adottando una nuova grammatica fatta non tanto di moduli d'ordine quanto di un progetto permanente di disordine, ha accettato proprio il mondo in cui vive nei termini di crisi in cui esso si trova. Quindi di nuovo egli si è *compromesso*, col mondo in cui vive, parlando un linguaggio che egli artista crede di avere inventato ma che invece gli è suggerito dalla situazione in cui si trova; e tuttavia questa era la sola scelta che gli rimaneva, poiché una delle tendenze negative della situazione in cui si trova è proprio quella di ignorare che la crisi esiste e tentare continuamente di ridefinirla secondo quei moduli d'ordine dalla consunzione dei quali la crisi è nata. Se l'artista cercasse di dominare il disordine della situazione presente rifacendosi ai moduli compromessi con la situazione entrata in crisi, in tal caso egli sarebbe veramente un mistificatore. Infatti, nel momento stesso in cui parlasse della situazione presente, darebbe a credere che al di fuori di questa esiste una situazione ideale, dalla quale egli può giudicare la situazione reale; e convaliderebbe la fiducia in un mondo dell'ordine espresso da un linguaggio ordinato. Così paradossalmente, mentre si crede che l'avanguardia artistica non abbia un rapporto con la comunità degli altri uomini tra i quali vive, e si ritiene che l'arte tradizionale lo conservi, in realtà accade il contrario: arroccata al limite estremo della comunicabilità, *per quel tanto che è autentica*, l'avanguardia artistica è l'unica a intrattenere un rapporto di significazione col mondo in cui vive¹⁰.

⁹ Una difesa del sistema tonale che tuttavia si presta a fornire elementi per il discorso che abbiamo condotto è quella di LEONARD MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1959. Per una interpretazione storica del significato della tonalità (nel senso da noi proposto) si veda invece il lucido saggio di HENRI POUSSEUR, *La nuova sensibilità musicale*, in « Incontri Musicali », 2; e si veda pure NICCOLÒ CASTIGLIONI, *Il linguaggio musicale*, Ricordi, Milano 1959. Per una analisi più diffusa dei temi qui trattati dal punto di vista di una fenomenologia delle strutture musicali, alla luce di una teoria dell'informazione, rimandiamo al nostro saggio *Apertura e teoria dell'informazione*, in *Opera aperta - Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.

¹⁰ E qui ci avvediamo che il problema è assai più complesso di quanto non lasci credere la generalizzazione che se ne è proposta - in linea teorica - per ragioni di comodo e per isolare un filone di discorso. Quello che noi abbiamo definito - non a caso esemplandolo in uno Schönberg, vale a dire in un artista che sta all'inizio di una certa evoluzione, in un punto nodale, e la cui validità e buona fede è fuori discussione - è l'atto di avanguardia « modello », per eccellenza, la *Ur-avanguardia* (in cui « Ur » indica non solo un ordine cronologico ma soprattutto un ordine logico). In altri termini, il nostro discorso sarebbe semplice e incontrovertibile se ci fosse stato, a un certo punto dello svolgimento della cultura, un solo atto di avanguardia: in realtà invece la cultura contemporanea è una « cultura delle avanguardie ». Come si giustifica dunque una tale situazione? Non c'è più una distinzione tra tradizione rinnegata e avanguardia che pone un nuovo ordine; di fatto ogni avanguardia nega un'altra avanguardia la cui contemporaneità le impedisce di essere già tradizione rispetto a quella che la nega. Di qui il sospetto che da un atto valido di *Ur-avanguardia* si sia generata una *maniera* dell'avanguardia e il fare avanguardia

sia oggi l'unico modo di rientrare nella tradizione. È la situazione che viene sospettata da varie parti (per sintetizzare in una formula brutale la situazione), come la conversione neocapitalistica delle ribellioni artistiche: l'artista si ribella perché così gli richiede il mercato, e la sua ribellione non ha più alcun valore reale, perché si attua ormai nell'ordine di una convenzione. Un sospetto del genere (con tutte le cautele critiche del caso) avanzano ad esempio due saggi sulla musica contemporanea: la rassegna musicale di Paolo Castaldi apparsa sull'*Almanacco Bompiani 1962* e l'intervento di Luigi Rognoni sul numero de « La Biennale » dedicato alla musica elettronica (in corso di stampa mentre stendo questa nota). In realtà a questi interrogativi esiste una duplice risposta (implicita peraltro nei due scritti citati): quella che si denuncia è anzitutto la naturale dialettica tra invenzione e maniera che si è avuta sempre nella storia dell'arte, quando un artista « inventa » una nuova possibilità formale che implica una profonda mutazione delle sensibilità e della visione del mondo, e immediatamente una legione di imitatori impiega e sviluppa la forma assumendola come forma vuota, senza coglierne le implicazioni. E proprio perché questo fenomeno avviene, e avviene in misura tanto più accelerata in una civiltà come la nostra (dove le possibilità di usura e consumo sono naturalmente più ricche e vertiginose), ecco che un gesto di innovazione (avanguardia), brucia così rapidamente le sue possibilità autentiche, che si richiede immediatamente, perché esso non scada a maniera, il suo rinnegamento attraverso un'altra invenzione. Questa seconda dialettica si complica con la prima, così che si interallacciano le innovazioni apparenti, che altro non sono che variazioni manieristica sul tema, e le innovazioni reali, che negano appunto la variazione sul tema. Apparirà quindi che certe forme ormai negate da tante avanguardie successive, conservino tanta forza quanta quelle nuove non hanno; il

che avviene anche quando noi siamo capaci di « rileggere » quelle forme nella chiave in cui erano state inventate, mentre le avanguardie successive le negavano in quanto, per altri versi, scadute a maniera. Detto questo, c'è da fare un'altra precisazione: quello della « avanguardia » è certo il modo più visibile di prendere di petto una situazione costituita per ribaltarla e « disordinarla » ma non è l'unico modo di combattere questa situazione. Ve ne è un altro, apparentemente « interno » all'ordine che si nega, ed è quello della assunzione parodistica di questo ordine, del suo impiego ironico (e vale qui la contrapposizione, già fatta, di Strawinsky a Schönberg). In altre parole, si può combattere un luogo comune espressivo, usurato e alienante, dissociando i modi comunicativi su cui si basa, ma si può anche esor-

cizzarlo usandolo ironicamente. Si profila quindi qui una teoria della parodia e dell'ironia come operazione clandestina contro l'irruenza rivoluzionaria, « di piazza », dell'avanguardia propriamente detta. Infine, terza possibilità - pericolosa ma contemplabile - l'assunzione, comunque, dei modi espressivi connessi a un ordine onde usarli per comunicare qualche cosa che possa tuttavia promuovere atti di coscienza capaci di mettere in crisi, un giorno, quest'ordine. È questa la possibilità, avvertita da molti, di usare in senso critico i *mass media*, per stabilire un principio di presa di coscienza là dove l'atto eversore dell'avanguardia rischierebbe l'assoluta incomunicabilità, e reiterato apparirebbe come provocazione aristocratica. Ma ovviamente il problema supera i limiti di questo discorso e deve configurarsi qui come pura indicazione.

4. A questo punto potrebbe apparire chiara la situazione dell'arte contemporanea che esercita a livello delle strutture formali una operazione di rimessa in gioco continua del linguaggio stabilizzato e acquisito e dei moduli d'ordine consacrati dalla tradizione. Se nella pittura informale come nella poesia, nel cinema come nel teatro osserviamo l'affermarsi di *opere aperte*, dalla struttura ambigua, sottoposta a una indeterminazione degli esiti, questo avviene perché le forme in questo modo adeguano tutta una visione dell'universo fisico e dei rapporti psicologici proposta dalle discipline scientifiche contemporanee, e avverte di non potere parlare di questo mondo nei termini formali coi quali si poteva definire il Cosmo Ordinato che non è più nostro. A questo punto il critico delle poetiche contemporanee avverte tuttavia che, così facendo, spostando la propria attenzione a problemi di struttura, l'arte contemporanea rinuncia a fare un discorso sull'uomo e si perde in un discorso astratto a livello delle forme. L'equivoco, facilmente smascherabile, è stato indicato sopra: quello che potrebbe apparirci un discorso sull'uomo dovrebbe oggi atteggiarsi secondo i moduli d'ordine formativo che servivano a parlare di un uomo di ieri. Rompendo questi moduli d'ordine l'arte parla, attraverso il suo modo di strutturarsi, dell'uomo di oggi. Ma affermando questo si afferma un principio estetico dal quale non ci si dovrà più discostare - se si vorrà proseguire lungo questa linea di indagine: il primo tipo di discorso che l'arte fa, lo fa attraverso il *modo di formare*; la prima affermazione che l'arte fa sul mondo e

sull'uomo, quella che può fare di diritto e la sola che abbia un vero significato, la fa atteggiando in un certo modo le proprie forme e non pronunciando attraverso di esse un complesso di giudizi in merito a un certo soggetto. Fare un *apparente* discorso sul mondo raccontando un « soggetto » che abbia immediati riferimenti alla nostra vita concreta, può essere il modo più palmare e tuttavia inavvertibile di evadere dal problema che interessa, ricondurre cioè una problematica attuale, ridotta nell'ambito di un sistema comunicativo legato a un'altra situazione storica, fuori dai limiti del nostro tempo e quindi di fatto non dire niente su di noi. Facciamo un esempio concreto: in un risibile libretto pubblicato anni fa anche in Italia, un critico inglese a nome Sidney Finkelstein si proponeva di spiegare « come la musica esprime le idee »: e con una ingenuità che alcuni da noi condivisero, argomentava come e qualmente Brahms fosse stato un musicista « reazionario » perché era andato a rifare il verso al settecento, mentre Ciaikovskij era stato un musicista « progressista » perché aveva composto melodrammi in cui si agitavano problemi popolari. Non vale la pena di manovrare categorie estetiche per discutere una simile posizione: basti pensare quanto poco abbiano modificato l'animo delle folle borghesi che andavano a teatro i problemi popolari agitati da Ciaikovskij secondo i modi di un melodismo gradevole e pacificatore e quanto invece il ritorno al settecento di Brahms possa aver contato per spingere la musica in nuove direzioni. Ma, Brahms a parte, il musicista è progressista nella misura in cui promuove a livello delle forme una nuova maniera di vedere il mondo; invece nella misura in cui, come lo sciagurato Andrea Chenier, su nuovi pensieri fabbrica dei versi antichi, provvede gli schemi formali più adatti all'industria dell'*Hi Fi* per commerciare pensieri e forme vecchissime, adattissimi da consumarsi, complice Julie London, a luci abbassate e whisky a portata di mano. Se Schönberg a un certo punto riesce, di fronte agli eventi storici, a esprimere tutta l'indignazione di un'epoca e di una cultura nei confronti della barbarie nazista con il suo *Sopravvissuto di Varsavia*, riesce perché da tempo, senza sapere se e come avrebbe parlato sui problemi dell'uomo, aveva iniziato a livello delle forme una rivoluzione dei rapporti e istituito un nuovo modo di vedere musicalmente la realtà. Adoperando il sistema tonale compromesso con tutta una civiltà e una sensibilità, Schönberg non ci avrebbe dato il *Sopravvissuto di Varsavia*, ma il *Concerto di Varsavia*, che è appunto il discorso su un « soggetto » quasi analogo fatto in termini di tonalità. È ovvio che Addinsel non era Schönberg e con tutte le serie dodecafoniche di questo mondo non sarebbe riuscito a darci nulla di valido egualmente: ma non possiamo ridurre la riuscita di un'opera a un problema di genialità individuale; c'è un modo di partire che condiziona tutto il cammino, il discorso tonale sui bombardamenti di Var-

savia non poteva che prendere la via di una caramellata drammaticità, di una drammaticità in malafede, come è in malafede la formula di cortesia e la domanda « signorina vuole diventare mia sposa? », che può essere detta solo ironicamente e non esprimerà mai più, oggi, una reale passione amorosa, poiché è irrimediabilmente compromessa con una etichetta e con una concezione dei rapporti affettivi strettamente legata alla sensibilità borghese romantica.

Col che ci stiamo avvicinando al nodo del problema: non si può giudicare o descrivere una situazione nei termini di un linguaggio che non sia espresso da questa situazione perché il linguaggio rispecchia un insieme di rapporti e pone un sistema di implicazioni successive. Non posso tradurre un testo filosofico francese che si muova, poniamo, nell'area del positivismo, traducendo l'espressione « esprit » con « spirito », perché nella situazione culturale italiana il termine « spirito » ha fatto corpo a tal punto con una certa sistematica idealistica, che il senso del testo ne verrebbe inevitabilmente deformato.

Il discorso fatto per le singole parole vale anche per le strutture narrative: iniziare un racconto descrivendo l'ambiente naturale della vicenda (il lago di Como), quindi la figura esteriore e il carattere dei protagonisti, presuppone già che io creda in un determinato ordine dei fatti: nell'oggettività di un ambiente naturale in cui i personaggi umani si muovono quale sfondo, nella determinabilità dei dati caratteriologici e nella loro definizione secondo una psicologia e un'etica, e infine nell'esistenza di precisi rapporti causali che mi permettano di dedurre dalla natura dall'ambiente e dal carattere, nonché da una serie di eventi concomitanti facilmente individuabili, la sequenza degli eventi successivi, che dovrà essere descritta come un decorso univoco di fatti. Ecco quindi come l'accettazione di una data struttura narrativa presuppone l'accettazione di una certa persuasione dell'ordine del mondo rispecchiato dal linguaggio che uso, dai modi in cui lo coordino, dai rapporti temporali stessi che in esso si esprimono¹¹.

Nel momento in cui l'artista si accorge che il sistema comunicativo è estraneo alla situazione storica di cui vuole parlare, deve decidere che non sarà attraverso l'esemplificazione di un soggetto storico che egli potrà esprimere la situazione, ma solo attraverso l'assunzione, l'invenzione, di strutture formali che si facciano il *modello* di questa situazione.

Il vero *contenuto* dell'opera diventa il suo *modo di vedere il mondo* e di giudicarlo, risolto in *modo di formare*, e a questo livello andrà condotto il discorso sui rapporti tra l'arte e il proprio mondo.

L'arte conosce il mondo attraverso le proprie strutture formative (che quindi non sono il suo momento formalistico ma il suo vero momento di contenuto): la letteratura organizza parole che significano aspetti del mondo, ma l'opera letteraria significa in proprio il mondo attra-

verso il modo in cui queste parole sono disposte, anche se prese una per una significano cose prive di senso, oppure eventi e rapporti tra eventi che paiono non avere nulla a che vedere col mondo¹².

¹¹ Un esempio: sarà accaduto al lettore di trovarsi in una delle situazioni più squallide che possano darsi, il trovarsi cioè solo, in un momento di *café*, possibilmente in un luogo sconosciuto, in un paese straniero, a bere in un bar per ammazzare il tempo, nell'attesa inconsapevole, regolarmente frustrata, di qualcosa che intervenga a interrompere il corso della solitudine. Non credo vi sia situazione meno sopportabile, e tuttavia chi vi sia incorso quasi sempre è riuscito a sopportarla trovandola, in fondo, molto « letteraria ». Perché? Perché tutta una letteratura ci ha abituato alla convenzione che quando un individuo si trova solo a bere in un bar, ecco che gli accade qualcosa: nel romanzo giallo sarà l'apparizione di una bionda platinata, in Hemingway un incontro meno vistoso, un dialogo, una rivelazione del « nada ». Dunque un certo ordine narrativo prevede, ormai istituzionalmente, che

quando qualcuno beve solo in un bar debba accadere qualcosa. Ecco così come un atto tra i meno significativi, tra i più squallidi, un atto che andrebbe riconosciuto come tale perché noi potremmo prendere coscienza dello squallore in cui, almeno per quel momento, ci troviamo, *prende ordine* e diventa a torto accettabile; si fa significativa grazie a una mistificazione attuata con l'applicazione di strutture narrative che esigono comunque la soluzione di una premessa, la conclusione ordinata, la fine di un inizio, e non consentono un inizio senza fine (come invece certa narrativa e certo cinema - si pensi ad Antonioni - hanno finalmente deciso di fare, perché così di fatto accade, e quindi è giusto che l'arte lo riveli senza consolarci regalandoci un finale, un ritorno alla tonica, per ogni discorso che incominciamo).

¹² Per la nozione di modo di formare, rimando alla *Estetica* di Luigi Pareyson.

5. Accettate queste premesse si può allora iniziare un discorso sulla situazione di una letteratura che voglia rispondere all'esistenza di una società industriale, che si proponga di esprimere questa realtà, le sue possibilità e i suoi blocchi. Il poeta che, intravista la condizione di alienazione patita dall'uomo in una società tecnologica, tenta un discorso di descrizione e denuncia su questa situazione assumendo i modi di un linguaggio « comune » (« comunicativo », comprensibile a tutti), attraverso il quale espone il suo « soggetto » (poniamo, il mondo operaio), pecca per generosità, ma commette in buona fede peccato di mistificazione. Cerchiamo di analizzare la situazione comunicativa di un poeta puramente immaginario, in cui ovviamente andranno enfatizzati e portati al parossismo difetti e aporie.

Costui pensa dunque di avere individuato una situazione concreta in cui si muovono i suoi simili, e probabilmente vi è in parte riuscito; e pensa nel contempo di poterla descrivere e giudicare attraverso un linguaggio che si sottrae a questa situazione. Già a questo punto egli è

incorso in un duplice equivoco: nella misura in cui questo linguaggio gli permette di far presa sulla situazione, esso stesso *rispecchia* la situazione, e quindi è affetto dalla sua stessa crisi. Nella misura in cui questo linguaggio è estraneo alla situazione, non può far presa su di essa.

Vediamo infatti come si comporta lo specialista della descrizione di situazioni, e cioè il sociologo o meglio ancora l'antropologo. Se egli cerca di descrivere e definire i rapporti etici intercorrenti in una comunità primitiva e lo fa usando categorie etiche della società occidentale, immediatamente non riesce più a comprendere e a fare comprendere la situazione. Se definisce « barbaro » un certo rito (come avrebbe fatto il viaggiatore dei secoli precedenti) già non può più aiutarci a capire secondo quale modello di cultura questo rito trova una sua ragion d'essere. Ma se adotta senza riserve la nozione di « modello di cultura » (se decide di vedere la società che descrive come un assoluto non riferibile ad altre situazioni sociali), dovrebbe allora descrivere il rito nei termini stessi in cui lo descrivono i nativi; e in tal caso non riuscirebbe a spiegarcelo. Egli deve dunque dare per scontato che le nostre categorie sono inadeguate, e tuttavia tradurre le categorie degli indigeni, attraverso una serie di mediazioni, in categorie analoghe alle nostre, continuamente mettendo in chiaro che si tratta di parafrasi e non di traduzione letterale.

Quindi la sua azione descrittiva si accompagna continuamente alla fondazione di una sorta di metalinguaggio, usando il quale rischia continuamente di cadere in due errori opposti: da un lato giudicare la situazione in termini occidentali, dall'altro alienarsi completamente alla mentalità indigena e togliere ogni validità al proprio lavoro di chiarificazione. Da un lato abbiamo dunque la posizione aristocratica del viaggiatore di vecchio stampo che passa tra popoli « selvaggi » senza capirli e tentando di conseguenza di « civilizzarli » nel peggiore dei modi, e cioè di « colonizzarli »; dall'altro abbiamo la scepri relativistica di una certa antropologia – che attualmente sta rivedendo la propria metodologia – per cui, accettato ogni modello di cultura come una entità autoesplicantesi e autogiustificantesi, provvede una collezione di medaglioni descrittivi in base ai quali l'uomo impegnato nell'attuazione di rapporti concreti non potrà mai risolvere il problema dei « contatti di culture ». L'equilibrio sta naturalmente dalla parte dell'antropologo sensibile che nell'elaborare il proprio linguaggio descrittivo avverte continuamente la dialetticità della situazione e nel momento stesso in cui provvede gli strumenti per capire e accettare la situazione che descrive, cerca di permettere nel contempo un discorso *nostro* su di essa.

Torniamo ora al nostro « modello » di poeta. Nel momento in cui egli decide di non agire come antropologo e sociologo, ma come poeta,

rinuncia a elaborare un particolare linguaggio tecnico ad hoc, ma cerca di rendere « poetico » il discorso sulla situazione industriale riaccianandosi a una tradizione di discorso poetico. Questa tradizione è ad esempio quella dell'intimismo crepuscolare e della confessione soggettiva, del rapporto di « memoria »: il suo discorso, nel caso migliore, non esprimerà che la reazione della sua sensibilità soggettiva di fronte allo scandalo di una situazione drammatica che gli sfugge. Ma la situazione gli sfugge nei limiti in cui il suo linguaggio è legato a una tradizione della confessione interiore, e gli impedisce così di far presa su un insieme di rapporti concreti ed oggettivi; in realtà, tuttavia, il suo linguaggio proviene anch'esso da questa situazione, è il linguaggio di una situazione che ha tentato di eludere i suoi problemi stimolando il rifugio nella confessione interiore e nella ricerca di memoria, trasponendo sul piano della modificazione interiore il progetto di una modificazione dall'esterno.

Poniamo allora che un romanziere cerchi di rendere la situazione da descrivere ricorrendo a un linguaggio apparentemente legato a questa situazione: terminologia tecnica, espressioni d'uso politico, gergo popolare diffuso nell'ambito della situazione da descrivere. Se egli fosse antropologo la soluzione sarebbe positiva, poiché egli comincerebbe a elencare questi modi comunicativi per poi individuarvi solo dopo i modi in cui essi vengono posti in relazione e sottoposti a regole d'uso. Ma se egli vuole dare della situazione, espressa attraverso il suo tipico linguaggio, una resa narrativa, sarà costretto a collegare questi elementi di linguaggio secondo un ordine, una successione narrativa, che è quella della narrativa tradizionale. Colto quindi un certo tipo di linguaggio, che gli pare tipico di una situazione in cui i rapporti umani vengono distorti, messi in crisi, traditi, egli lo coordina, in forza delle convenzioni narrative, secondo la linea di un ordine che immediatamente maschera questi frammenti di dissociazione con una patina di associabilità, e per dare una immagine di una situazione di disordine e di smarrimento egli ci comunica una impressione di ordine. Quest'ordine è ovviamente fittizio, è l'ordine delle strutture narrative che esprimevano un universo ordinato, quest'ordine costituisce una forma di giudizio pronunciato nei termini di un linguaggio estraneo alla situazione. Apparentemente il narratore si è impegnato a capire una situazione in cui regna una forma di alienazione, ma non si è alienato in essa: ne è uscito tramite l'uso di strutture narrative che gli danno l'impressione di balzare fuori dal suo oggetto¹³. La struttura della narrativa tradizionale è – al limite – la struttura « tonale » del romanzo giallo: esiste un ordine stabilito, una serie di rapporti etici paradigmatici, una potenza, la Legge, che li amministra secondo ragione; interviene un fatto che turba quest'ordine, il delitto; scatta la molla dell'indagine

che è condotta da una mente, il detective, non compromessa col disordine dal quale è nato il delitto, ma ispirata all'ordine paradigmatico; il detective discerne tra i comportamenti degli indiziati quelli ispirati al paradigma da quelli che se ne allontanano; scevera gli allontanamenti apparenti da quelli reali, e cioè liquida i falsi indizi, che servono solo a tenere desta l'attenzione del lettore; individua le cause reali, che, secondo le leggi dell'ordine (le leggi di una psicologia e le leggi del *cui prodest*), hanno provocato l'atto delittuoso; individua chi caratteriologicamente e situazionalmente era sottoposto alla azione di tali cause: e scopre il colpevole, che viene punito. Regna di nuovo l'ordine.

Poniamo ora che il narratore del romanzo giallo (e un narratore che abbia fiducia nelle strutture tradizionali che trovano la loro espressione più semplice nel romanzo giallo, ma sono le stesse strutture che agiscono, poniamo, in Balzac) voglia descrivere la situazione di un individuo che si muove nell'ambiente della Borsa. I gesti di questo individuo non sono affatto ispirati a un solo ordine di parametri: egli si ispira a volte ai parametri etici della società in cui vive, a volte ai parametri di una economia di libera concorrenza, che sono diversi, a volte infine – più spesso – non agisce in base a parametri ma agisce spinto da movimenti irrazionali del mercato, che possono dipendere da una situazione industriale effettiva oppure da oscillazioni al puro livello finanziario, la cui dinamica non dipende più da decisioni individuali, ma le supera e le determina, alienando – veramente alienando – chi è preso nel giro ormai autonomo di un complesso di fattori interagenti. Il linguaggio di questo individuo, il suo modo di valutare le cose, non è più riconducibile a un ordine, e neppure a una psicologia; secondo una certa psicologia agirà in certe fasi dei suoi rapporti (se avrà un complesso di Edipo si comporterà in un dato modo con le ragazze), ma in altre fasi egli si muoverà mosso dalla configurazione oggettiva della situazione finanziaria, tale da fargli prendere decisioni, in cui egli è *agito*, che non hanno nessun rapporto di effetto a causa con le sue turbe inconscie. Il narratore si troverà qui a descrivere un aspetto tipico della dissociazione del nostro tempo, una dissociazione che investe i sentimenti, il linguaggio in cui si esprimono, le azioni. Egli sa che una decisione di questo suo personaggio potrà non sortire un dato effetto secondo le regole tradizionali di causalità, perché la situazione in cui è inserito potrà conferire tutt'altro valore al suo gesto. Se dunque inserisce questo materiale nell'ordine di una narrativa che rispetta invece i rapporti causali tradizionali, il personaggio gli sfuggirà. Se tenterà di descriverlo in rapporto a tutta la situazione vista nelle sue implicanze sociologiche ed economiche, si sarà posto dalla parte dell'antropologo: dovrà ammassare descrizioni, tasselli descrittivi, ma riserverà

l'interpretazione finale a una fase molto più avanzata della ricerca, e quindi dovrà provvedere contributi descrittivi al « modello » da configurare, ma non potrà configurare un modello completo come è invece ambizione del narratore, che tende a rinchiudere nel giro di una organizzazione formale fruibile una certa persuasione circa la realtà.

Il narratore avrà allora una sola soluzione: narrare il suo personaggio così come egli si manifesta nella situazione, narrarlo nei modi proposti dalla situazione, descrivere la complessità e la imprecisione dei suoi rapporti, l'inesistenza dei suoi parametri di comportamento, attraverso la messa in crisi dei parametri narrativi.

Cosa fa Joyce quando vuole parlarci del giornalismo contemporaneo? Non può giudicare la situazione « comunicazione giornalistica moderna » dall'osservatorio di un linguaggio incontaminato che non risenta di questa situazione. Quindi organizza un intero capitolo dello *Ulysses*, quello denominato *Eolo*, eleggendo a « soggetto » di narrazione non una situazione « tipica » del giornalismo moderno, ma una manifestazione puramente accessoria di esso, i discorsi quasi casuali e perfettamente insignificanti di un gruppo di giornalisti in una redazione. Ma questi discorsi sono unificati in tanti piccoli tasselli ciascuno titolato secondo l'uso giornalistico e in una progressione stilistica per cui abbiamo all'inizio i titoli tradizionali di tipo vittoriano e via via si arriva al titolo sensazionalistico, sintatticamente improprio, linguisticamente ridotto a puro slang, del giornale scandalistico della sera; e fa sì che nei vari discorsi dei presenti si realizzino pressoché tutte le figure retoriche in uso. Attraverso questo artificio Joyce pronuncia un certo discorso sui *mass media*, e un giudizio implicito di vacuità. Ma non può pronunciare il giudizio ponendosi al di fuori della situazione: quindi atteggia la situazione, riducendola a struttura formale, in modo che essa manifesti se stessa. Si aliena nella situazione assumendone i modi, ma portando questi modi ad evidenza, rendendoseli consapevoli come modi formativi, esce dalla situazione e la domina. Esce dall'alienazione *estraniando* nella struttura narrativa la situazione in cui si è alienato. Se, contro questo esempio classico, vogliamo trovare un esempio recentissimo, rivolgiamoci non più al romanzo ma al cinema, e pensiamo a *L'eclisse* di Antonioni. Apparentemente Antonioni non fa alcun discorso sul nostro mondo e sui suoi problemi, su quella realtà sociale che potrebbe interessare un regista voglioso di giudicare, attraverso l'arte, la realtà dell'industria. È la storia di due che si lasciano, senza ragioni, per pura aridità dei sentimenti, di lei che incontra un altro, e del loro amore senza passione, ugualmente dominato dall'aridità più totale, o comunque da una imprecisione affettiva, da una assenza di ragioni e di stimoli; sul rapporto, su entrambi i rapporti, dominano le cose, guardate sino all'exasperazione, dure, presenti,

oggettive, inumane. Al centro della vicenda, l'attività caotica della Borsa, in cui si giocano i destini individuali ma senza sapere per quale motivo una sorte venga segnata, e perché si faccia tutto ciò (dove vanno a finire i miliardi persi oggi, domanda la ragazza al giovane agente di borsa; e questi risponde che non lo sa: egli agisce con piglio bersagliere nella situazione, ma in verità è *agito*, è un modello di alienazione se mai ve ne furono). Nessun parametro psicologico vale a spiegare la situazione: essa è così proprio perché non è possibile far funzionare parametri unitari, ciascun personaggio è frantumato in una serie di forze esteriori che *lo agiscono*. Tutto questo l'artista non lo può esprimere sotto forma di giudizio, perché il giudizio richiederebbe oltre che un parametro etico, una sintassi, una grammatica in cui esprimersi secondo moduli razionali; e questa grammatica sarebbe quella del film tradizionale, retto da rapporti causali i quali riflettono la persuasione di rapporti razionalizzabili tra gli eventi. Allora il regista palesa questa situazione di indeterminazione morale e psicologica attraverso una indeterminazione del montaggio; una scena segue l'altra senza ragione, l'occhio cade su un oggetto senza che una causa ve lo determini e un fine giustifichi lo sguardo. Antonioni accetta nelle forme quella stessa situazione di alienazione di cui vuole parlare: ma rendendola palese attraverso la struttura del suo discorso, la domina e ne rende cosciente lo spettatore. Questo film, che parla di un amore improbabile e inutile tra personaggi inutili e improbabili, tutto sommato è capace di dirci più cose sull'uomo e sul mondo in cui vive, di un grande affresco a struttura melodrammatica in cui lavoratori in tuta oppongano tra di loro un gioco di sentimenti che si dipani secondo le regole del dramma ottocentesco, e sciogliendosi inviti a credere che al di sopra di queste contraddizioni esista un ordine che le giudica¹⁴. Ora l'unico ordine che l'uomo può porre alla situazione in cui è, è appunto l'ordine di una organizzazione strutturale che nel suo disordine permetta una presa di coscienza della situazione. A questo punto l'artista non indica soluzioni, è chiaro. Ma qui ha ragione Zolla, il pensiero deve *capire non proporre rimedi*; almeno, non in questa fase.

Ed ecco che allora assume significato definitivo la funzione di una «avanguardia», e le sue possibilità di fronte a una situazione da descrivere. È l'arte che per far presa sul mondo vi si cala assumendone dall'interno le condizioni di crisi, usando per descriverlo lo stesso linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime: ma, portandolo a condizione di chiarezza, *ostentandolo* come forma del discorso, lo spoglia della sua qualità di condizione alienante, e ci rende capaci di demistificarlo. Di qui può avere inizio una operazione successiva.

¹³ Mi pare che Vittorini avesse individuato molto bene quanto si sta ora cercando di analizzare, quando nel precedente «Menabò» ricordava che «la narrativa che concentra sul piano del linguaggio tutt'intero il peso delle proprie responsabilità verso le cose risulta a sua volta, oggi, più vicina ad assumere un significato storicamente attivo di ogni letteratura che abborra le cose nella genericità d'un loro presunto contenuto prelinguistico trattandone sotto specie di temi, di questioni, ecc.» (p. 18).

¹⁴ Si comprende ora quale fosse invece l'ambiguità sostanziale di un film, peraltro pieno di meriti, come *Rocco e i suoi fratelli*: un problema attualissimo, assunto nel vivo delle sue contraddizioni (si pensi, l'inserzione dei meridionali nella civiltà industriale del nord; l'adattamento dei loro schemi etici a quelli di una civiltà urbana industriale...) veniva praticamente esorcizzato da un trattamento «melodrammatico» che riconduceva la tematica nell'ambito di una narrativa ottocentesca. Inizio, crisi e peripezie, finale con catarsi: il pubblico ne usciva pacificato e contento. Ma c'era in verità qualcosa di cui il regista gli chiedeva di essere contento? Non credo. Dunque la struttura narrativa aveva preso la mano all'autore e lo aveva portato a fare, sotto le mentite spoglie di un film di denuncia, un film di consumo e di pacificazione psicologica. Si veda ora un esempio opposto: *Salvatore Giuliano* di Rosi. Apparentemente si tratta di buona scuola realista, ma lo spettatore si avvede ben presto che in questa successione di «fotografie» della realtà c'è qualcosa che lo disturba, ed è l'uso continuo del *flash-back*: a un certo punto non ci si

rende più conto della fase a cui si trovi la vicenda, e si ha l'impressione che per capire bene il film occorrerebbe conoscere già da prima tutti i fatti meglio di quanto non li si conosca. La verità è invece che, sulla storia di Giuliano, sulla vera natura dei suoi rapporti con la mafia o con la polizia, o della polizia con i carabinieri, o di Giuliano con Pisciotta, e così via, i fatti non li conosce esattamente nessuno. Ci accorgiamo così che la particolare tecnica narrativa interviene a titolo di vero e proprio «contenuto» del film e ne costituisce la dichiarazione più importante: allo spettatore viene raccontata una storia oscura da un autore che è vittima della stessa oscurità e che non vuole ingannare lo spettatore chiarendogli fatti che chiari non sono, ma gli vuole lasciare intatto ogni dubbio. Il regista pare dunque lasciare che il suo film sia *montato dalla situazione*, anziché *montare la situazione* attraverso il film. Realizza in profondità quello che già sotto un aspetto più sperimentale aveva fatto Godard in *A bout de souffle*, un film in cui il montaggio pareva fatto dal protagonista, essendone affetto dalla stessa dissociazione psichica, dalla stessa smania gratuita di gesti, dalla stessa strana follia. Si parla del film perché oggi ci ha saputo dare gli esempi più chiari e vistosi di una tale utilizzazione espressiva della struttura tecnica. Ma per tornare alla narrativa, si pensi a un romanzo come *Congetture su Jacob*, di Johnson, dove la scissione interiore dell'autore, che dal canto proprio esprime la scissione morale, territoriale e politica delle due Germanie, si traduce nella stessa tecnica narrativa.

6. Un'altra funzione pedagogica di queste poetiche potrà essere ancora questa: l'operazione pratica che prenderà le mosse dall'atto di coscienza promosso dall'arte, stimolata dall'arte a un nuovo modo di cogliere le cose e coordinarle in rapporti, avrà acquisito, quasi sotto for-

ma di riflesso condizionato, l'idea che ordinare una situazione non vuol dire sovrapporle un ordine univoco che è poi strettamente legato a una concezione storicamente determinata, ma elaborare modelli operativi a più esiti complementari, così come la scienza è già riuscita a proporre; modelli che soli paiono permettere una presa sulla realtà quale la nostra cultura ci va configurando. In questo senso certe operazioni dell'arte, che appaiono così lontane dal nostro mondo concreto, lavorano in definitiva per provvederci categorie immaginative onde muoverci in questo mondo.

Ma allora questa operazione, che ha come primo momento l'accettazione della situazione esistente, il calarsi in essa facendola propria, non avrà come esito finale la resa oggettiva di questa situazione, l'adesione passiva al « flusso ininterrotto di ciò che esiste »? Siamo arrivati al problema che poneva tempo fa Calvino denunciando la presenza, sommergevole e inquietante, di un *mare dell'oggettività*; e indubbiamente, per un aspetto, la sua denuncia colpiva nel giusto e indicava il termine negativo di una situazione. C'è tutta una letteratura che potrebbe finire nella registrazione del non-gesto, nella fotografia del rapporto dissociato, in una sorta di beatifica visione (in termini zen) di quello che accade, senza preoccuparsi se quello che accade sia ancora a misura d'uomo, senza anzi chiedersi quale sia la misura umana.

Ma abbiamo visto che di fronte al flusso di ciò che esiste non è possibile ergersi opponendogli una misura umana ideale. Ciò che esiste non è un dato metafisico che si presenti davanti a noi ottuso e irragionevole: è il mondo della natura modificata, delle opere costruite, dei rapporti che noi avevamo posto e che ora ritroviamo fuori di noi — che spesso hanno preso una loro strada e hanno elaborato proprie leggi di sviluppo, come un cervello elettronico da novella di fantascienza che continui per conto proprio una serie di equazioni i cui termini e le cui conseguenze ormai ci sfuggono. Ora questo mondo che noi abbiamo creato, contiene in sé, oltre il rischio di ridurre noi a strumento di se stesso, gli elementi in base ai quali stabilire i parametri di una nuova misura umana. Il flusso di ciò che esiste rimarrebbe inalterato e ostile a noi se noi ci vivessimo dentro *ma non ne parlassimo*. Nel momento in cui ne parliamo, anche se ne parliamo registrandone le connessioni distorte, noi lo giudichiamo, ce lo estraniamo per riuscire forse a ripossederlo. Quindi il parlare in termini apparentemente oggettivi del *mare dell'oggettività*, significa ridurre « l'oggettività » a un universo umano. Calvino pare qui accettare per buona, invece, una idea che ci viene proposta dallo stesso Robbe-Grillet quando filosofa su se stesso. È nei suoi scritti di poetica che egli, aggirandosi in un clima ambiguamente fenomenologico (direi: falsamente fenomenologico), mostra di voler raggiungere, attraverso la sua tecnica narrativa,

una disimpegnata visione delle cose, una accettazione di esse per quel che sono fuori di noi e senza di noi: « Il mondo non è né significativo né assurdo. Esso semplicemente è... Attorno a noi, sfidando la muta dei nostri aggettivi animisti o sistematori, le cose sono là. La loro superficie è netta e liscia, *intatta*, ma senza ambigui splendori o trasparenze. Tutta la nostra letteratura non è ancora riuscita a intaccarne il più piccolo spigolo, ad ammorbidirne la minima curva... Conviene che questi oggetti e gesti si impongano in primo luogo per la loro *presenza*, e che questa presenza continui in seguito a dominare, al di sopra di ogni teoria esplicativa che tenti di rinchiuderli in qualche sistema di riferimento, sentimentale, sociologico, freudiano, metafisico, o altro »¹⁵.

Sono queste e altre pagine della poetica di Robbe-Grillet che giustificano i gridi d'allarme come quello di Calvino. Ma una poetica ci serve a capire cosa un artista voleva fare, non necessariamente ciò che ha fatto; vale a dire che oltre alla *poetica esplicita* con cui l'artista ci dice come vorrebbe costruire l'opera, esiste una *poetica implicita* che traspare nel modo in cui l'opera è effettivamente costruita; e questo *modo* può essere forse definito in termini che non coincidono del tutto con quelli esposti dall'autore. Un'opera d'arte, vista come esemplificazione riuscita di un modo di formare, può rinviarci ad alcune tendenze formative presenti in tutta una cultura e un periodo, tendenze che riflettono analoghe direzioni operative presenti nella scienza, nella filosofia, nello stesso costume. È questa l'idea di un *Kunstwollen* che ci pare singolarmente adatta a condurre un discorso sul significato culturale delle tendenze formative odierne. Ora, alla luce di queste decisioni metodologiche, ecco che il comportamento operativo di Robbe-Grillet, almeno in alcuni dei suoi momenti, ci pare rivelare tutt'altra tendenza: il narratore non definisce le cose quale entità metafisica estranea priva di rapporto con noi; definisce anzi un particolare tipo di rapporto tra l'uomo e le cose, un nostro modo di « intenzionare » le cose, e anziché lasciare stare le cose le assume nell'ambito di una operazione formativa che è giudizio su di esse, riduzione di esse a un mondo umano, discussione su di esse e sull'uomo che le vede e non riesce a stabilire con esse il rapporto di un tempo, ma intravede forse la via per un rapporto nuovo. La situazione de *Dans le labyrinthe* in cui pare dissolversi lo stesso principio di individuazione del personaggio — e lo stesso principio di individuazione delle cose — in realtà ci pone semplicemente di fronte una immagine dei rapporti temporali che trova la sua definizione nelle ipotesi operative di certa metodologia scientifica; ci introduce quindi a una nuova visione del tempo e della reversibilità. Come ci è stato dato di notare, la struttura temporale del *Labirinto* la si può già trovare configurata in Reichenbach¹⁶. Ora, accade che — anche se nell'ordine dei rapporti macroscopici la visione

del tempo utilizzabile rimane ancora quella della fisica classica, rispecchiata dalle strutture narrative tradizionali, basata sull'accettazione dei rapporti univoci e irreversibili di causa ad effetto - a un certo punto l'artista, compiendo un'operazione che sul piano scientifico non ha alcuna validità, ma che è tipica dei modi in cui una cultura nel suo complesso reagisce a certe sollecitazioni specifiche, intravede la possibilità che una certa nozione operativa e ipotetica dei rapporti temporali non rimanga soltanto lo strumento che usiamo per descrivere taluni accadimenti mantenendocene estranei, ma possa diventare un gioco che ci prende e ci rinserra dentro, che cioè in altri termini lo strumento a un certo punto ci agisca e determini tutta la nostra esistenza.

È solo una chiave di lettura; ma la parabola del labirinto potrebbe anche diventare la metafora della situazione « Borsa » vista da Antonioni, il luogo in cui ciascuno diventa continuamente altro da se stesso e non è più possibile seguire il decorso del denaro che vi entra, non è più possibile interpretare gli eventi secondo una catena unidirezionale di cause ed effetti.

Badiamo bene, nessuno dice che Robbe-Grillet pensasse tutte queste cose. Egli ha posto una situazione strutturale, ammette che noi possiamo leggerla in più chiavi, ma avverte anzi che al di là delle letture personali la situazione rimarrebbe sempre in tutta la sua ambiguità di partenza: « Quanto ai personaggi del romanzo, potranno anch'essi essere ricchi di molteplici interpretazioni, potranno, a seconda delle interpretazioni di ciascuno, dar luogo a tutti i commenti, psicologici, psichiatrici, religiosi o politici. Ci si accorgerà presto della loro indifferenza nei confronti di queste pretese ricchezze... L'eroe futuro... resterà là. Saranno invece i commenti a restare altrove; di fronte alla sua presenza irrefutabile, appariranno inutili, superflui, perfino disonesti ». Robbe-Grillet ha ragione a pensare che la struttura narrativa debba rimanere *al di sotto* delle varie interpretazioni che se ne daranno, ha torto a credere che ne sfugga perché vi è *estranea*. Non vi è estranea, è la *funzione proposizionale* di una serie di situazioni nostre, che noi riempiamo diversamente secondo l'angolo visuale dalla quale la vediamo, ma che si presta ad essere riempita perché è il campo di possibilità di una serie di rapporti che realmente sono ponibili, così come la costellazione di suoni che sostituisce una serie musicale è il campo di possibilità di una serie di relazioni che possiamo porre tra questi suoni. E la struttura narrativa diventa campo di possibilità proprio perché, nel momento che si entra dentro una situazione contraddittoria per capirla, le tendenze di questa situazione, oggi, non possono più assumere una sola linea di svolgimento determinabile a priori, ma si offrono tutte come possibili, alcune positive altre negative, alcune linee di libertà altre di alienazione alla crisi stessa.

L'opera si propone come una struttura *aperta* che riproduce l'ambiguità dello stesso nostro essere-nel-mondo: quale almeno ce lo descrive la scienza, la filosofia, la psicologia, la sociologia; come ambiguo, dilacerato in opposizioni è il rapporto di noi con l'automobile, tensione dialettica di possesso e alienazione, nodo di possibilità complementari.

Il discorso supera ovviamente il caso Robbe-Grillet, che vale come avvio e non come esemplificazione esaustiva del problema. Ma il caso Robbe-Grillet (che è un caso limite, sì che si è autorizzati a ritenerlo equivoco) ci aiuta a capire perché i narratori del *nouveau roman* si trovassero affiancati a Sartre nel firmare manifesti di impegno politico - fatto che lasciava Sartre perplesso e lo portava ad affermare che non comprendeva come mai dei letterati che si disinteressavano - narrando - ai problemi della storia, potessero poi essere con lui nell'impegnarsi di persona nella storia. La risposta è che (chi più e chi meno, alcuni in buona e alcuni in cattiva fede, forse, ma tutti almeno in linea teorica) questi narratori avvertivano che il loro gioco sulle strutture narrative costituiva l'unica forma che essi avevano a disposizione per parlare del mondo, e che i problemi che sul piano della psicologia individuale e della biografia possono essere problemi di coscienza, sul piano della letteratura potevano diventare solo problemi di strutture narrative intese come rispecchiamento di una situazione, o campo di rispecchiamenti di varie situazioni a vari livelli.

Sottraendosi, nell'arte, al discorso sul progetto e rifugiandosi nello sguardo degli oggetti, *essi facevano dello sguardo un progetto*. Può apparire una decisione poco « umana », ma è questa la forma che forse deve avviarsi ad assumere il nostro *umanesimo*.

Quell'umanesimo di cui parlava Merleau-Ponty: « S'il y a un humanisme aujourd'hui, il se défait de l'illusion que Valéry a bien désigné en parlant de " ce petit homme qui est dans l'homme et que nous supposons toujours " ... Le " petit homme qui est dans l'homme ", ce n'est que le phantôme de nos opérations expressives réussies, et l'homme qui est admirable, ce n'est pas ce phantôme, c'est lui qui, installé dans son corps fragile, dans un langage qui a déjà tant parlé, dans une histoire titubante, se ressemble et se met à voir, a comprendre, à signifier. L'humanisme d'aujourd'hui n'a plus rien de décoratif ni de bienséant. Il n'aime plus l'homme contre son corps, l'esprit contre son langage, les valeurs contre les faits. Il ne parle plus de l'homme et de l'esprit que sobrement, avec pudeur; l'esprit et l'homme ne *sont* jamais, ils transparaissent dans le mouvement par lequel le corps se fait geste, le langage œuvre, la coexistence vérité »¹⁷.

¹⁵ A. ROBBE-GRILLET, *Una via per il romanzo futuro*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961.

¹⁶ Cfr. il nostro *Il tempo di « Sylvie »*, in « Poesia e Critica », n. 2.

¹⁷ Signes, Gallimard, Paris 1960.

7. *Installati in un linguaggio che ha già tanto parlato*: ecco il punto. L'artista si avvede che il linguaggio, a furia di parlare, si è alienato alla situazione dalla quale è nato per esprimerla; si avvede che se accetta questo linguaggio si aliena lui stesso alla situazione; tenta allora di rompere e dislogare dall'interno questo linguaggio per sottrarsi alla situazione e poterla giudicare; ma le linee lungo le quali il linguaggio si rompe e si disloga sono in fondo suggerite da una dialettica di sviluppo interna alla evoluzione stessa del linguaggio, così che il linguaggio scomposto ci rispecchia immediatamente ancora la situazione storica, anch'essa nata dalla crisi di quella precedente. Dissocio il linguaggio perché mi rifiuto di esprimere con esso una falsa integrità che non è più la nostra, ma nel momento stesso rischio di esprimere ed accettare quella dissociazione effettuale nata dalla crisi dell'integrità, per dominare la quale avevo cercato di parlare. Ma non c'è soluzione al di fuori di questa dialettica; lo si è detto, non c'è che da portare a chiarezza l'alienazione estraniandola, oggettivandola in una forma che la produca.

È la posizione tratteggiata da Sanguineti nel suo saggio *Poesia informale*: sí, una certa poesia può apparire poesia da esaurimento nervoso ma questo esaurimento nervoso è anzitutto un esaurimento storico; si tratta di assumere tutto un linguaggio compromesso per poterlo porre davanti a noi e farcene coscienti; si tratta di esasperare le contraddizioni della avanguardia contemporanea perché solo dal di dentro di un decoro culturale possono essere individuate le vie di liberazione; si tratta proprio di patire in dose massiccia la crisi che si vuole risolvere; passare attraverso tutta la Palus Putredinis; e questo perché « non è possibile essere innocenti » e « la forma non si pone, in nessun caso, che a partire, per noi, dall'informe, e in questo informe orizzonte che, ci piaccia o non ci piaccia, è il nostro »¹⁸.

Ma è chiaro come questa posizione possa benissimo contenere in sé tutti i rischi possibili; e l'ultima citazione ricorda la posizione di certi gnostici, ad esempio Carpocrate, i quali affermavano che per liberarci dalla tirannia degli angeli, signori del Cosmo, occorre passare totalmente attraverso l'esperienza del male, conoscere ogni bassezza, proprio per uscirne finalmente purificati. La conseguenza storica di queste persuasioni furono i riti segreti dei templari, le perversioni portate a livello liturgico da tutta una chiesa sotterranea che ha tra i suoi santi Gilles de Rais.

Infatti basta che, contro l'artista che inventa questo modo di avvicinamento al reale attraverso l'assunzione di un linguaggio in crisi, appaia un solo manierista che accetta il metodo senza essere capace di *vedervi attraverso*, e l'operazione dell'avanguardia diventa maniera, esercizio compiaciuto, uno dei tanti modi di alienarsi alla situazione

esistente, divergendo l'ansia della rivolta o l'acribia della critica nell'esercizio formale di una rivoluzione giocata a livello delle strutture.

Tanto è vero che immediatamente tale arte può diventare immediatamente oggetto di lucroso commercio nell'ambito di quella stessa società che si proponeva di mettere in crisi; e un certo pubblico si reca nelle gallerie con lo stesso stato d'animo delle signore della buona società che vanno nelle trattorie di Trastevere dove un oste sanguigno e impudente le tratterà per tutta la sera come donnacce, imponendo i piatti e alla fine presentando un conto da *night club*.

Ma a questo punto, se si può dire che un discorso sulla situazione si può fare solo calandosi in essa e assumendone gli strumenti espressivi – stabilendo così la legittimità di una dialettica – non si può definire in quali limiti l'operazione vada condotta e quale sia il termine di paragone per stabilire quando l'artista abbia veramente fatto della sua escursione una esplorazione rivelatrice o non l'abbia invece risolta in un soggiorno piacevole e passivo. Stabilire questo è funzione di un discorso critico condotto volta per volta sull'opera singola, non di una indagine a livello delle categorie filosofiche, che vuole soltanto stabilire le condizioni di possibilità di un certo atteggiamento delle poetiche contemporanee. Si può al massimo, sul piano estetico, azzardare un'ipotesi: che ogni volta che questa operazione pone capo a un'opera organica, capace di esprimere se stessa in tutte le sue connessioni strutturali, questa condizione di perspicuità non può essere che una condizione di autoconsapevolezza, per chi l'ha fatta come per chi ne fruisce. Il modo in cui essa è formata non può non rimandare al mondo culturale che in esso traspare esemplato nella misura più completa e organica possibile. Dove si realizza una forma si ha una operazione consapevole su un materiale amorfo ridotto a dominio umano. Per dominare questa materia è stato necessario che l'artista la « capisse »: se l'ha capita non può esserne rimasto prigioniero, qualsiasi sia il giudizio che ha espresso su di essa. Anche se l'ha accettata senza riserve, l'ha accettata dopo averla vista in tutta la ricchezza delle sue implicazioni, così da individuarne, sia pure non aborrendone, le direzioni che a noi possono apparire negative. È la situazione che Marx ed Engels riconoscevano attuata in Balzac, legittimista e reazionario, che aveva saputo tratteggiare e organizzare con tanta profondità di visione la ricca materia del mondo di cui narrava, che la sua opera (l'opera di lui disinteressato a certi problemi, e fondamentalmente consenziente col mondo in cui viveva – non l'opera dei vari Sue che avevano cercato di impegnarsi in un giudizio politico sugli eventi a fini progressisti) costituiva per loro il documento più valido per comprendere e giudicare la società borghese, anzi il documento in cui questa società, spiegata, veniva per questo stesso motivo giudicata. In altri termini Balzac aveva accettato la situazione in cui

viveva, ma ne aveva così lucidamente rese manifeste le connessioni, che non ne era rimasto prigioniero, non nella sua opera, almeno.

Balzac aveva condotto la sua analisi attraverso la disposizione di un *soggetto* (narrando cioè una vicenda di eventi e personaggi in cui si chiariva il contenuto della sua indagine); la letteratura contemporanea pare poter analizzare il mondo non più in questo modo, ma attraverso la disposizione di una certa *articolazione* strutturale del soggetto – eleggendo l'articolazione a soggetto e in essa risolvendo il vero *contenuto* dell'opera.

Su questa via la letteratura – come la nuova musica, la pittura, il cinema – può esprimere il disagio di una certa situazione umana; ma non sempre possiamo chiederle questo, non sempre dovrà essere letteratura sulla società. Potrà essere talora una letteratura che realizza, attraverso le sue strutture, una immagine del cosmo quale è suggerito dalla scienza, l'ultima barriera di una ansia metafisica che, non riuscendo più a conferire una forma unitaria al mondo nell'ambito dei concetti, tenta di elaborarne un *Ersatz* nella forma estetica; *Finnegans Wake* è forse un esempio di questa seconda vocazione della letteratura.

Ma anche in questo caso sarebbe assai pericoloso credere, come fanno alcuni, che volgere l'occhio ai rapporti cosmici significhi ignorare i rapporti su scala umana ed eludere un problema. Una letteratura che esprime nelle sue forme aperte e indeterminate gli universi vertiginosi e ipotetici azzardati dall'immaginazione scientifica, si batte ancora sul terreno dell'umano, perché sta ancora definendo un universo che ha assunto la sua nuova configurazione proprio in forza di una operazione umana – intendendo con operazione l'applicazione di un modello descrittivo in base al quale operare sulla realtà. Ancora una volta la letteratura esprimerebbe il nostro rapporto con l'oggetto della nostra conoscenza, la nostra inquietudine di fronte alla forma che abbiamo dato al mondo, o alla forma che non possiamo dargli; e lavorerebbe per provvedere alla nostra immaginazione schemi senza la mediazione dei quali tutta una zona dell'attività tecnica e scientifica forse ci sfuggirebbe, e diverrebbe veramente qualcosa di altro da noi, da cui al massimo lasciarci condurre¹⁹.

In ogni caso, comunque, l'operazione dell'arte che tenta di conferire una forma a ciò che può apparire disordine, informe, dissociazione, mancanza di ogni rapporto, è ancora l'esercizio di una ragione che tenta di ridurre a chiarezza discorsiva le cose; e quando il suo discorso pare oscuro è perché le cose stesse, e il nostro rapporto con esse, è ancora molto oscuro. Così che sarebbe molto azzardato pretendere di definirle dal podio incontaminato dell'oratoria: questo diventerebbe un modo di eludere la realtà, per lasciarla stare così come è. Non sarebbe questa l'ultima e più compiuta figura dell'alienazione?

¹⁸ *Poesia informale*, in *I Novissimi*, Milano 1961. E là dove Sanguineti passa attraverso una palude della cultura assumendo tutte le parole e le frasi fatalmente compromesse con tradizioni e civiltà, Nanni Balestrini mostra di passare attraverso la palude quotidiana dei giornali e degli annunci pubblicitari, nonché dei brani di conversazione comune. Credo si possa dire che chi vede negli esercizi di Balestrini una manifestazione di dadaismo (qui si parla delle poesie scritte a mano, non di quelle elettroniche, per cui il problema diventa altro ancora), non considera che il dada, quando scompone le parole e le incolla da qualche parte, lo fa per provocare il lettore alterando l'ordine dei suoi ragionamenti concreti e stimolandolo con un inatteso e fecondo disordine. Balestrini, anche se afferma di voler stimolare una serie di interpretazioni libere e sciolte, tuttavia conserva la coscienza di base che egli il disordine non lo crea sconvolgendo l'ordine, ma lo scopre in luogo dell'ordine.

¹⁹ Ci si potrebbe domandare perché una letteratura che parli della nostra situazione sociale non possa che essere negativa, e cioè assunzione di un linguaggio in crisi per cogliere attraverso di esso la crisi di determinati rapporti; mentre quando lo stesso linguaggio, attecchendosi con la stessa indeterminazione e ambiguità di strutture, viene visto come immagine di una situazione epistemologica (immagine possibile di un universo possibile, o di una nostra possibile posizione

nell'universo), ecco che la sua connotazione si fa positiva (così che potrebbe parere scandaloso che non si possa dare discorso sull'uomo se non in termini drammatici, e discorso sull'universo se non in termini quasi ottimistici). In verità accade proprio che la direzione in cui la cultura contemporanea lavora in modo più positivo è proprio quella di una definizione scientifica del mondo in cui viviamo; la indeterminazione che ci viene predicata dalle metodologie scientifiche, se pure mette in crisi una metafisica, non ci mette in crisi in quanto uomini operatori nel mondo, proprio perché ci permette di operare sul mondo e nel mondo. Quando l'arte esprime questa situazione, in fondo esprime un momento positivo della nostra cultura. Concetti come indeterminazione, probabilità, complementarietà, che valgono a operare nel mondo nucleare, ci permettono di attuare talune operazioni, quali ad esempio la fissione dell'atomo, che in sé rappresenta un successo. L'insuccesso, lo scacco, la aporia, la si ha quando, a livello dei fatti morali e politici, si cerca di usare la fissione nucleare. Qui i nostri fini sono imprecisi, qui si urtano le idee ottocentesche di potenza e Realpolitik con nuove visioni della convivenza tra i popoli: qui c'è veramente qualcosa che non funziona, qui si incomincia di nuovo a parlare di alienazione; e che lo si faccia a torto o a ragione, ecco che si esprime un disagio, di cui il linguaggio che parliamo deve divenire lo specchio estraniante.

elementi trasportabili da una pagina all'altra... S'entusiasma di queste osservazioni, gli dico che una simile impresa, illeggibile ancora un po', a me sembra debba farsi, critica e paradossale, per corrodere pregiudizi disciplinati e riprendere invenzione, attribuendo una razionalità al linguaggio poetico con i suoi nessi; e gli dico che io penso all'«arbitrarietà del segno», alla lingua come convenzione, piuttosto che all'interiorizzazione fenomenologica, alla sospensione che, se non è solo metodo, contiene la solitudine e la comunicazione impossibile, mali antichi. E mentre lui diffida della vecchia «Officina» mi arrabbio perché ritira fuori allora «la parola poetica», sostengo che «Officina» era la prima giusta rottura, contro l'avanguardia spiritualistica, e contro la fatalità del «classicismo di ritorno», che ora farebbe sue le distinzioni utili già (fra cultura e nuovi rapporti, da una parte, e vita irriflessa dall'altra), togliendole dal contesto di coerente violenza intellettuale... Del resto noi siamo interessati a nuove forme, convinti che nuove tecniche non sono una dimostrazione di Dio, né dello stretto lukaciano «tale figlio poetico quale padre sociale»; e siamo pure interessati al seguito dell'indirizzo della nostra generazione, seguito, coda o completazione o nuova strada. Ed ecco il difficile: forme nuove otterrebbero una concentrazione sulla realtà, non evasive, non impegnate (con tutto quel che vuol dire)? - In ciò che abbiamo di Di Marco sopravvalgono (come anche dice Barberi Squarotti del quale Di Marco mi fa vedere una lettera d'attenzione) un certo idillismo ermetizzante e molti residui descrivibili chiaramente; tutti avanti il rigore di un'operazione come quella che vorrebbe o si vorrebbe. Il suo scopo centrato, o ciò che risulta chiaro, è un'abilità, piuttosto, a dare i complicati piani di adesione-assenza, indifferenti al rapporto fisico che ci sia o no, nei fatti amorosi: sono quasi una trafia di colloqui. Così ho scelto dal romanzo-poema-getto, sottoposti e lasciati in altra tecnica babilica, e che è una specie di lunga fattura

contro l'ordine. (In quanto lettore di un «testo» continuo, e che ancora ha varie possibilità, più volte sorprendenti, può darsi che io sia «coautore» di quanto appare qui, con i miei nessi preferiti).

F. L.

LA TRASFORMAZIONE DI REALTÀ

di Raffaele Crovi

I.

È forse lo sviluppo accelerato del processo di ricerca tecnologica che, accentuando la tendenza alla specializzazione scientifico-culturale, induce a prevedere il verificarsi di una rottura di rapporto tra la cultura umanistica (letteratura ed arti in genere, filologia, storiografia, filosofia politica e morale) e la cultura scientifica (meccanica, chimica, fisica, matematica, biologia, psicologia, antropologia). Si parla già di *due culture*: e, anzi, c'è chi presume di constatare che l'ampliarsi dello spazio di ricerca dell'una non solo restringe i margini della ricerca dell'altra, ma ne diminuisce la capacità di approfondimento nello stesso spazio acquisito. Sempre di più - sembra - sfuggono alla cultura umanistica (e ne risultano non posseduti) nuovi oggetti, nuovi fenomeni, rendendola in qualche modo estranea (non consapevole e non determinante) all'incessante manifestarsi della trasformazione di realtà: sempre di più sembra non appartenere il giudizio su di essa e la progettazione degli sviluppi sociali e politici che ne derivano. Può essere - come qualcuno paventa - che il trasferimento dei compiti di progettazione alla tecnologia e alle scienze una volta chiamate esatte si traduca in una accentuazione dell'empirismo spicciolo a scapito dell'ideologia e forse in un passaggio da una civiltà creativa ad una civiltà di consumo? La denuncia di rischio avanzata in questo interrogativo contiene un sospetto circa un potere «disumanizzante» della scienza che non ha ragione di sussistere. Il progresso della scienza non automatizza l'uomo, né, di necessità, lo condiziona, alienandolo. *L'uomo massa non è quello del Due-mila, ma quello del Medioevo*. Il mondo industriale, il prodotto, cioè, di questo nostro *rinascimento tecnologico*, offre o procura esso stesso all'uomo gli strumenti per liberarsi dal ricatto della sua organizzazione

diventata potere. Nell'età che stiamo vivendo il rapporto discriminante valore-scambio ha possibilità sempre minori di sostituire il rapporto valore-uso; il rapporto valore-uso si trova, addirittura, ad essere progressivamente sostituito dal rapporto valore-fine; i concetti di spontaneità e di tradizione vengono sostituiti dai concetti di razionalità e di sistema. La nostalgia di chi rifiuta l'ottimismo di queste prospettive è, in fondo, conservazione. Non si può condividere l'opinione di chi ritiene che oggi l'uomo abbia raggiunto un culmine di alienazione e che sia, quindi, in atto la più preoccupante crisi di valori morali che sia mai stato dato di registrare: è vero, invece, che avendo più esatta coscienza dell'alienazione, l'uomo ha più forza (e astuzia) per recuperare il suo potere d'autodeterminazione. Da un aumentato grado di possibilità di soddisfazione dei bisogni, nasce forse un più efficace stimolo all'invenzione di bisogni nuovi (di progettazione economica, quindi, e politica e culturale). La soluzione sempre maggiore di ogni complesso di misteri determinerà una diminuzione delle angosce dell'uomo, rendendo più libera la sua ricerca della felicità, trasformando il suo desiderio di consolazione in coraggio di vivere. Tutto questo perché la cultura scientifica, anziché costituirne una remora, può determinare, e determina, lo sviluppo dell'ideologia: ne concreta le prospettive. Se, dunque, ha ristretto lo spazio di ricerca dell'arte è solo perché, in parte, le si è sostituita: e, in parte, perché l'arte non è sempre riuscita a corrispondere con nuovi modi necessari per stabilire o mantenere le sue possibilità di comunicazione, quindi la sua verità. La letteratura, in specie, persistendo nella presunzione di poter offrire una figurazione universale (ordinata ed univoca) della realtà, si è spesso allontanata dalla varietà del particolare, proponendo una morale astratta, falsa, moralistica; oppure, sostituendosi alla sociologia, si è dibattuta sul terreno dei singoli particolari, offrendo esemplificazioni documentarie al limite della cronaca di costume, che l'hanno spesso trasformata in nuova evasione. Siamo al punto in cui lo scrittore deve riscoprire, con la lingua, il mondo.

II.

È chiaro perché non sembra interessante una letteratura descrittivo-analitica della realtà convenzionale: persino le scienze definite applicate non sono, oggi, classificatorie. Una letteratura descrittiva non può evitare di riprendere gli schemi desueti del naturalismo, mostrandosi inadeguata a collocare la realtà in una prospettiva da cui emerga anche una immagine del futuro: cioè la tensione che oggi è caratteristica della realtà stessa. L'intento di dare un'immagine del mondo limitandosi a coordinare e ripetere le immagini che già possediamo, è manifestamente

scarso. Noi non possiamo più affermare, come Montaigne, che « chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition » e lo scrittore non può, dunque, pretendere d'essere il portavoce della classe a cui appartiene: dal momento in cui si illude di esserlo si trasforma in portavoce del pubblico dei lettori, in strumento dell'industria culturale. Il fatto, anzi, che gli sia dato di non identificarsi col suo pubblico è ciò che gli permetterà di fare, sfuggendo alle leggi del consumo, letteratura.

Se la poesia (la letteratura) è anche un modo di rendere visibile l'invisibile, un modo di dare oggettività ad una realtà immaginata e inesistente finché non espressa, non può non ricercare nuove forme semantiche. Quel che Mauriac riteneva verità paradigmatica – l'onniscienza, cioè, e l'onnipresenza dello scrittore – appare, ormai, un paradosso d'astrattezza. André Gide avvertiva come il romanzo non possa strutturare i suoi elementi di storia e fantasia su una unica dimensione temporale orizzontale, bensì gli occorre, per dar loro corpo, anche una dimensione temporale verticale; e Virginia Woolf e Joyce hanno dimostrato come si arricchisca nel complicare l'osservazione dei fatti restituendo la frantumazione cui li sottopone la coscienza interiore. La letteratura anche dalla psicanalisi può ricavare stimoli, purché sia consapevole del fatto che, in Freud, la scoperta dell'inconscio prende rilievo in funzione di un ulteriore stato di coscienza e non in funzione di un rito dell'irrazionale.

Resta, intanto, provato che materia del processo di oggettivazione-storicizzazione della presentazione letteraria non è solo il molteplice sensibile, ma insieme gli accadimenti che compongono l'esperienza più specificatamente intellettuale e che, ricchi di una carica dialettica vivacissima, si rifiutano di sopportare una definizione puramente geometrica com'è quella di cui si compiacciono gli epigoni di Robbe-Grillet.

L'avanguardia letteraria di oggi (quella dei ripetitori del « nouveau roman », quella dei poeti e narratori cosiddetti « informali ») non svolge infatti quella funzione di rappresentazione sottrale della realtà che è stata, secondo Lucacs, la grande scoperta di Kafka: questa funzione è svolta, semmai, dalla letteratura fantascientifica (da Orwell a Golding, da Huxley a Szilard) che appunto riassume la paura e l'angoscia, coi loro residui irrazionalistici, in una prospettiva utopica o allegorica. E i « cent milliers de poèmes » di Queneau, i libri « mobiles » vagheggiati da Butor, il « tachisme linguistico » di Arno Schmidt sono intelligenti, ma sembrano per lo più gratuite bizzarrie: il loro tentativo di raggiungere un massimo di libertà associativa delle immagini e un massimo di alternative di giudizio, non ha dato – facendo perno su un processo di dissociazione e non di riassimilazione delle parole – un apprezzabile esito. Per questa strada l'avanguardia corre, anzi, il rischio di giungere a portare sulla scena la farsa immaginata da Hebbel, della « virgola che

si mette in frac ». Ci si impone quindi di distinguere tra una ricerca di avanguardia e l'altra: soprattutto ci si impone di precisare che i motivi di cultura, di concentrazione sulla realtà che si trasforma, di presa di coscienza di nuovi stati contemporanei, sono tutt'altro dei motivi di cui si è nutrita la cosiddetta avanguardia europea della prima metà del secolo, in Italia rientrata subito e peggio nella tradizione... Anche quelli erano motivi culturali (intuizionistici o angosciosi o dell'aridità ecc. ecc.) e hanno aperto una figurazione artistica in alcune opere originali corrispondenti alla coscienza culturale del tempo. Ma non è da quelli direttamente che può riprendere un tentativo; perché l'esercizio dell'intelligenza scientifica e storicista li ha corrosi o accantonati o travolti pur non indirizzando a nuove forme o nuovi universi letterari che presentino la realtà, avendo preferito l'armonia di una precedente tradizione maggiore.