

# ***il menabò***

*di letteratura*

---

diretto da  
Elio Vittorini  
e Italo Calvino

**4**

Elio Vittorini **INDUSTRIA  
E LETTERATURA**

*L'indagine che cerchiamo di condurre, con « Menabò », nella vita del nostro paese « attraverso » la letteratura, e cioè « attraverso » il filtro di coscienza e di giudizio che la letteratura può riuscire ad essere della vita, o almeno « attraverso » gli elementi di coscienza e di giudizio che i problemi letterari (e le istanze letterarie, e i conati letterari) possono riuscire a suggerire dinanzi alla vita, doveva portarci presto o tardi a raccogliere dei testi che ci consentissero di vedere a qual punto le « cose nuove » tra cui oggi viviamo, direttamente o indirettamente, per opera dell'ultima rivoluzione industriale abbiano un riscontro di « novità » nell'immaginazione umana.*

*I testi qui raccolti e, dietro ad essi, le varie tendenze non soltanto italiane né soltanto europee cui essi appartengono, non si può dire però che derivino una vera e propria « novità » letteraria da quanto pur mostrano di sapere delle « cose nuove » in questione.*

*I testi poetici presentano sì un atteggiamento che, per il fatto stesso d'esser lirico, è globale, inclusivo di tutto dell'uomo, nei riguardi del « nuovo mondo »; e quello di Vittorio Sereni giunge anzi al limite più alto della possibilità di pronunciarsi elegiacamente su un mondo imposseduto; ma lo sforzo loro si manifesta ancora all'interno di un'esperienza*

letteraria già da tempo accertata come non altro che un ennesimo dei tanti sforzi interlocutori di questa. E i narrativi, lungi dal trarre un qualunque vantaggio di novità di sguardo (e di giudizio) dalla nuova materia che trattano, sembrano invece trovarsene talmente impacciati che si comportano dinanzi ad essa come se fosse un semplice settore nuovo d'una più vasta realtà già risaputa e non un nuovo grado, un nuovo livello dell'insieme della realtà umana: riducendosi con ciò a darne degli squarci pateticamente (o pittorescamente) descrittivi che risultano di sostanza naturalistica e quindi d'un significato meno attuale di altri testi letterari che magari ignorano tutto della fabbrica, del lavoro specializzato, delle strutture aziendali, ecc. ecc. ma ne sono profondamente influenzati per riflesso dei loro effetti sulla condizione dell'uomo in generale.

Questo è un difetto comune, e senza finora una sola eccezione, di ogni specie narrativa anche americana e anche russa che entri analiticamente nel merito del processo produttivo industriale: si pone al centro della macchina per via della quale il rapporto dell'uomo col mondo è mutato, ma non coglie che la « fetta di vita » offerta dal funzionamento in sé arido e neutro della macchina stessa; come se la disposizione a rendersi conto d'un funzionamento fosse preclusiva di un'attività fantastica più complessa.

Certo fu con la voga della « fetta di vita » che la letteratura cominciò a parlare di fabbriche e operai: e in un tempo in cui, si noti, fabbriche e tecniche e operai non avevano ancora determinato alcuna variazione di ritmi o di visuali nel mondo e anzi restavano soggetti al vecchio ordine contadino-artigianale e ne partecipavano, pur se già ribollendo di contestazioni. Quest'aspetto magari efferato ma in sostanza marginale e non nuovo sotto cui si presentavano fabbriche, tecniche e operai negli ultimi decenni dell'Ottocento si trovò ad apparire tipico e definitivo nei termini d'una rappresentazione che, dietro a Zola in Europa e a Frank Norris in America, riduceva lo specifico delle cose ad elementi di soggetto, d'intreccio, di particolarità psicologica o pittoresca e insomma d'iconografia. Così ancora nel Dreiser del primo Novecento e nel Sinclair Lewis

dell'entre-deux-guerres la fabbrica era la realtà sezionale ch'era stata nei naturalisti militanti e i mezzi coi quali veniva rappresentata restavano gli stessi (a pretesa scientifica ma ad effetto riduttivo e designificante) che l'avevano resa sezionale. Era la materia a immobilizzare il modo di trattarla o era il modo di trattarla a immobilizzare la materia? Comunque s'era stabilita una tradizione letterariamente analoga a quella che descrive la vita delle zone depresse fuori dalle possibilità progettatrici della metafora; ed è stato in essa che ha operato ogni narratore che si sia occupato di organismi industriali durante la lunga sfilza di anni del populismo occidentale e del social-realismo sovietico; è in essa che operano tuttoggi anche i letterati americani della convergenza neocapitalista o i sovietici non più supinamente celebrativi del tipo inaugurato dal Non si vive di solo pane di Dudintzev.

Peraltro è stato ed è nel senso di tale tradizione che, tranne rari casi, hanno sempre spinto (per fraintendimento restrittivo del compito letterario o del fatto industriale stesso) le istanze polemiche dei sociologi. Gramsci ch'è Gramsci indicava nel frivolo naturalismo del Babbitt di Sinclair Lewis un esempio di letteratura dell'industria a livello autocritico che sarebbe stato bene seguire e sviluppare. E uno dei testi critici ospitati in questo « Menabò » (la nota di Agostino Pirella) ci prova che tra i giovani sociologi v'è almeno una stirpe che insiste tuttora sulle posizioni del Gramsci al riguardo, pur se ormai nessuno può più ignorare che la tradizione in cui rientra Sinclair Lewis è impregnata già dalle origini, già da Zola e Norris, di una radicale sfiducia « umanistica » verso le cose nuove, e che forse proprio in virtù di questa sua sfiducia è tanto versata nell'attività spicciola di quelle « storicizzazioni » del particolare per ingordigia appunto delle quali supporrei che la sociologia l'ha avuta (e in parte continua ad averla) cara...

Ma tradizione e polemica non bastano a spiegare, in una epoca che ha conosciuto molte rotture, come chiunque racconti di fabbriche e aziende lo faccia sempre entro dei limiti letterariamente « preindustriali ». La questione coinvolge l'interesse stesso, cioè il cumulo di motivi psicologico-culturali,

per il quale accade che uno scrittore si metta a raccontare di fabbriche e aziende. A che cosa è interessato, in effetti, lo scrittore che ne racconta? Possiamo dire ch'egli sia interessato alla « cosa » industriale in sé e per sé o al mutamento a livello industriale che la « cosa » industriale comporta in ogni altra specie di cosa?

Certo egli cita di continuo oggetti che sono della realtà industriale. Oggetti, gesti, parole di essa... E tuttavia nessuno degli oggetti o gesti che cita ha mai in lui un significato d'un ordine finalmente diverso da quello degli oggetti « naturali » avendo insieme la piena potenzialità rappresentativa che può avere (a rappresentazione dell'uomo) un albero, un sasso o il gesto di tirare un sasso. Oggetti e gesti nuovi vengono semplicemente annessi al vecchio ordine « naturale » con significati desunti dagli oggetti e gesti « naturali » che li rendono ausiliari di questi senza renderli anche capaci di sostituirsi a questi... La funzione ch'essi svolgono è da sotto-oggetti dei « naturali » e sotto-gesti dei « naturali »: né serve mai ad altro, nell'esito letterario, che a sotto-caratterizzare, o insomma a caratterizzare sezionalmente, la realtà avita, arcaica, dei « naturali ». Lo scrittore è di fabbriche e aziende che racconta ma non ha interesse agli oggetti nuovi e gesti nuovi che costituiscono la nuova realtà attraverso gli sviluppi ultimi delle fabbriche e aziende. L'interesse che lo muove si rivolge in fondo a ciò che succede della vecchia realtà « naturale » (e degli oggetti e gesti « naturali ») nelle fabbriche e aziende: ed è in sostanza lo stesso vecchio interesse recriminatorio dei romantici tardi che a un certo momento ha puntato sul socialismo come su una possibilità di restaurare il presunto equilibrio « naturale » in seno alla natura lacerata e che si è quindi stabilizzato in un senso d'interesse ideologico, dove identificandosi col marxismo (ma nella sua accezione sentimentalmente più ovvia e schematica, « volgare »), dove col moralismo economico degli americani, dove con tutti e due.

Le cose nuove è in via subordinata che entrano poi nel discorso: in quanto l'ideologia con la quale ci si è approssimativamente identificati è un'ideologia non immobile che si oc-

cupa anche delle cose nuove e le studia. L'ideologia dà loro importanza, e lo scrittore si sente impegnato dall'ideologia a dar loro a sua volta importanza. Ma il rapporto ch'egli così viene ad avere con le cose nuove è mediato dall'ideologia e risulta chiaramente, punto per punto, ch'è tale: mediato, sforzato, senza radici in esse, e senza neanche consapevolezza della novità di esse, senza mai tensione per esse, senza eccitazione su di esse, senza adesione ad esse. Anzi si instaura, per la verità, non con le cose ma coi simboli, economici, o sociali, o sindacali, o politici, in cui l'ideologia ha trascritto le cose: e qui torna dimostrata anche a rovescio l'effettiva arcaicità dello scrittore nei confronti delle sue proprie intenzioni, perché mentre l'ideologia ha necessariamente trascritto in simboli le cose vecchie da cui è partita non meno delle nuove che ha via via coinvolto, lo scrittore parla un linguaggio di simboli per tutto ciò che riguarda le cose nuove e un linguaggio invece di cose (pur se ormai vecchio e invalido, e cioè pseudoconcreto) per tutto ciò che riguarda le vecchie cose del mondo preindustriale che tutti continuiamo a vedere con gli occhi dei padri e dei nonni come se l'industria non le avesse, investendole dei suoi ritmi, modificate.

Allora è di grido di allarme il senso che può avere questo « Menabò 4 »? Scalia mostra con spregiudicatezza fin dove arrivino i termini della questione. E certo è innegabile che la letteratura, in confronto alla trasformazione grandiosa e terribile che avviene nella realtà intorno a noi e in ogni nostro rapporto con essa, risulta nel suo complesso storicamente più arretrata non solo della sociologia neomarxista o di alcune tecnologie (e della loro incipiente filosofia della tecnica) ma anche di attività artistiche come la pittura o come la musica che almeno si sono lasciata dietro le spalle, e a cominciare da tempi in cui l'« industria » era alle prime avvisaglie, la loro dimensione melodica di vecchie complici della « natura ».

Nel suo complesso, diciamo.

Il mondo industriale, che pur ha sostituito per mano dell'uomo quello « naturale », è ancora un mondo che non possediamo e ci possiede esattamente come il « naturale ». Esso ha

ereditato da questo il vecchio potere di determinarci fin dentro alla nostra capacità di trarne dei vantaggi, e deve quindi subire una trasformazione ulteriore che lo privi appunto del potere di condizionare le nostre scelte e determinarci.

Ora una letteratura che fosse pienamente all'altezza della situazione in cui l'uomo si trova di fronte al mondo industriale, conterrebbe tra l'altro l'istanza di questo passaggio ulteriore, e non ideologicamente, ma nelle cose per il fatto stesso che la rappresentazione comporta sempre (appena sia metafora, e appena comunque riesca ad essere letterariamente specifica di là da quell'approssimativo paraletterario e da quell'astratto metaletterario che spesso la danno a bere in quanto si manifestano intrecciati, l'uno al riparo dell'altro, e corretto con l'altro, e mistificato nell'altro) un minimo di progettazione, quale ad esempio il progetto di libertà ogni volta nuovo che ogni immagine non approssimativa né astratta di servitù ha sempre incluso nelle sue linee, ecc. ecc.

Niente della letteratura contiene oggi un'istanza simile di fronte al mondo in cui viviamo.

Ma ciò non significa ch'essa sia tutta arretrata nella stessa misura. A parte le differenze di più buono e meno buono che riguardano ogni indirizzo e ogni genere (e non è detto che implicino di per sé un meno arretrato e più arretrato) vi sono arretratezze solo di superficie, congiunturali, contingenti, e altre invece che hanno un carattere strutturale divenuto congenito della vocazione. Così la poesia, che ha compiuto un'operazione linguistica analoga (se non equivalente) a quella della musica, è senza dubbio tecnicamente più vicina della narrativa alla possibilità di includere un progetto di possesso in qualunque cosa nomini nella sua amarezza o tristezza o rabbia o magari superbia e vanità di « non possedere ». E 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 narrativa che abordi le cose nella genericità d'un loro presunto contenuto prelinguistico trattandone sotto specie di temi, di questioni, ecc. ecc. Ad esempio i prodotti della cosiddetta

« école du regard », il cui contenuto sembra ignorare che esistono delle fabbriche, dei tecnici e degli operai, sono in effetti molto più a livello industriale, per il nuovo rapporto con la realtà che si configura nel loro linguaggio, di tutta la letteratura cosiddetta d'industria che prende le fabbriche per argomento. Ciò che ha di vecchio rispetto all'industria una letteratura come quella del « regard » (o qualunque altra di indirizzo equivalente) è l'atteggiamento disperato (e quindi incapace di progettazione) che si protrae in essa, per vizio retorico, dalle varie avanguardie del principio del secolo; mentre la vecchiaia (rispetto all'industria) della letteratura che prende le fabbriche per argomento è oggi non solo del suo modo di atteggiarsi, o della sua retorica, ma anche del suo modo di vedere, del suo modo di osservare e del suo modo di concertare quanto vede e osserva, o insomma del suo modo di essere.

Ottieri che amerebbe, con ambizione legittima, poter trattare della vita di fabbrica e insieme saper scrivere a livello industriale sembra attribuire la difficoltà di riuscirvi (vedi in questo « Menabò » il primo paragrafo del suo Taccuino industriale) all'esperienza difettosa e superficiale che lo scrittore si trova ad avere, e non per colpa sua propria, della fabbrica. « Il mondo delle fabbriche, — dice, — è un mondo chiuso... Lo scrittore, il regista, il sociologo, o stanno fuori e allora non sanno; o, per caso, entrano, e allora non dicono ». Il rilievo è suggestivo, come spesso nei documentari di Ottieri, e tuttavia esatto solo fino a un certo punto. L'esperienza di fabbrica potrebbe aiutare a scrivere oggi più di quanto l'esperienza della coltivazione del suolo (e della caccia, della pesca, della pastorizia, ecc.) abbia aiutato a scrivere ieri e avantieri? Il rapporto con la realtà è indubbiamente « contadino » (pastorale-contadino e contadino-artigianale-mercantile) sia in una letteratura come la biblica o la greco-classica che in un momento letterario come il toscano del XIV secolo o il romantico-tedesco del XIX; ma le enormi differenze esistenti tra letteratura e letteratura o tra momento letterario e momento letterario mostrano anche da sole che lo scrittore coglieva il rapporto con la realtà in una sede ben più complessa e ricca (e mutevole) di

*quella monocorde dell'esperienza lavorativa. Era al di là del « lavoro » (e dei suoi dolori e piaceri) ch'egli lo coglieva, al di là della campagna e della bottega, nella sede circolare di tutto l'infinitamente mutevole che l'immobile (o poco meno che immobile) « lavoro » produceva o combinava all'interno e all'esterno dell'uomo, nella società, nell'interiorità, e tra società e interiorità. Le opere bucoliche e georgiche ne danno, nelle loro descrizioni delle attività agresti, la più chiara riprova perché le cose pur semplicemente « tecniche » o « amministrative » delle quali parlano sono osservate, giudicate e caricate di progettazione dal punto di vista dell'esperienza storica globale che si svolge fuori dell'ambiente di lavoro. L'argomento in esse riguarda il piccolo mondo meccanico del lavoro agricolo ma il rapporto con la realtà entro il quale l'argomento viene trattato riguarda tutto l'insieme della mutevole e tanto più vasta e ricca realtà contadina di cui la macchina agricola non costituisce che la scintilla o il seme. I significati di una realtà dipendono dagli effetti infiniti che si producono in essa a partire da una certa causa. La realtà contadina ha preso via via i suoi significati dal mondo grandioso e mutevole degli effetti che la coltivazione del suolo ha messo in moto. E la realtà industriale è dal mondo degli effetti messo in moto a mezzo delle fabbriche che può prendere i significati suoi. Poco importa che il mondo delle fabbriche sia un mondo chiuso. La verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto. E lo scrittore, tratti o no della vita di fabbrica, sarà a livello industriale solo nella misura in cui il suo sguardo e il suo giudizio si siano compenetrati di questa verità e delle istanze (istanze di appropriazione, istanze di trasformazione ulteriore) ch'essa contiene.*

E. V.

## TACCUINO INDUSTRIALE

di Ottiero Ottieri

*A voi che volete tutto conoscere e nulla mutare.*

ROBERTO GUIDUCCI

1954

*Novembre '54.* Se la narrativa e il cinema ci hanno dato poco sulla vita interna di fabbrica, c'è anche una ragione pratica, che poi diventa una ragione teorica. Il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso. Non si entra e non si esce facilmente. Chi può descriverlo? Quelli che ci stanno dentro possono darci dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli operai o impiegati artisti, il che sembra piuttosto raro. Gli artisti che vivono fuori, come possono penetrare in una industria? I pochi che ci lavorano, diventano muti, per ragioni di tempo, di opportunità, ecc. Gli altri non ne capiscono niente. Anche per questo l'industria è inespessiva; è la sua caratteristica. Tra lo stare o anche l'occuparsi di una industria, e il parlarne, esiste come una contraddizione in termini. Superarla è durissimo, e infatti ognuno si aspetta che l'altissimo prezzo da pagare per superarla, lo sborsi un altro. Troppi oggi si augurano il romanzo di fabbrica, ecc., e troppo pochi sono disposti a riconoscere le difficoltà pratiche (teoriche) che si oppongono alla sua realizzazione. L'operaio, l'impiegato, il dirigente, tacciono. Lo scrittore, il regista, il sociologo, o stanno fuori e allora non sanno; o, per caso, entrano, e allora non dicono più.