

Raffaele Crovi, in *Una linea della ricerca poetica*, riscoperto il filone delle esperienze della lirica italiana del '900 che documentano diversi modi di storicizzazione dei sentimenti in contrasto con la nozione novecentista — tardo-romantica — pseudosimbolista di « poesia pura », indica in esse (dopo una breve analisi delle ricerche del secondo dopoguerra, da quella sbrigativamente operativa del neorealismo a quelle di « Officina » e della neoavanguardia formalista) l'antecedente esemplare per nuove tecniche poetiche non evasive. Due saggi in versi di Leonetti e Pasolini e un bel numero di testi poetici di Emilio Isgrò, Giancarlo Majorino, Eugenio Miccini, Luigi Pellisari, Basilio Reale, Amelia Rosselli, Carlo Villa, introducono e insieme completano (documentandolo) il discorso di Crovi.

Il testo creativo numero uno del « Menabò 6 » è una poesia (pubblicata in due versioni) di Carlo Emilio Gadda: e a Gadda è dedicato il saggio di Pietro Citati *Il male invisibile*, dove l'opera narrativa dell'Ingegnere viene lucidamente descritta come « una orchestrazione metaforica », in cui avvenimenti e idee sono superbamente sommersi sotto cumuli di espressività.

Nessuno dei testi critici (saggi e note) di questo numero del « Menabò » sviluppa in modo specifico il discorso su « industria e letteratura »: ve ne sono, tuttavia, alcuni che possono essere indicati (il discorso su « industria e letteratura » essendo un modo più aggiornato di dibattere il problema « letteratura e realtà ») come elementi connettivi della sua prosecuzione. La nota su Robbe-Grillet di Guido Guglielmi, ad esempio, o il saggio *La negazione in letteratura* di Francesco Leonetti, dove, attraverso l'esame dell'opera di Maurice Blanchot (esemplificativa di un metodo d'analisi salutarmente dissacratore — nella sua radicale opposizione ad ogni discorso letterario che sia propagandistico, o irrazionalistico, o ineffabile — dei miti civili o più semplicemente esistenziali cui non corrisponda più verità o umanità) viene sottolineata la problematicità della comunicazione letteraria e la sua componente gnoseologica. Anche il « dialogo Angelo Guglielmi-Italo Calvino »: vi si chiarisce che la polemica con quell'altro dalla *poesia* — il senso della realtà della sua negazione (la poesia del « negativo » è necessario ad una progettazione positiva del mondo) — è sempre la condizione dialettica a che poesia esista.

FILOSOFI E
ITD



lire millecinquecento

UNA POESIA

di Carlo Emilio Gadda

Il male invisibile

saggio di Pietro Citati

La negazione in letteratura

di Francesco Leonetti

Amelia Rosselli

Ventiquattro poesie

con una notizia di Pier Paolo Pasolini

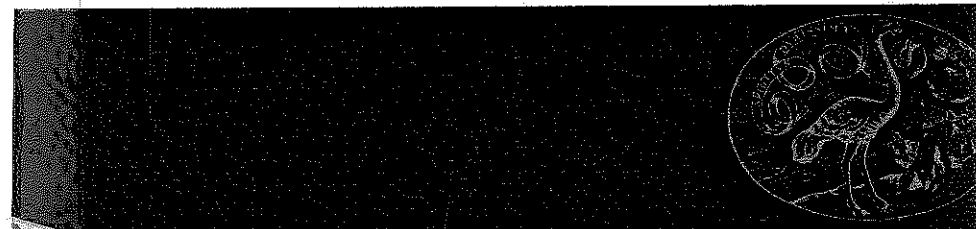
UNA LINEA DELLA RICERCA POETICA

un saggio di Raffaele Crovi e poesie di Emilio Isgrò, Giancarlo Majorino, Eugenio Miccini, Luigi Pellisari, Basilio Reale, Carlo Villa

Le contestazioni di Alain Robbe-Grillet

di Guido Guglielmi

saggi in versi di **FRANCESCO LEONETTI e PIER PAOLO PASOLINI**



Edoardo Sestini editore Torino 1963

il menabò

di letteratura

diretto da
Elio Vittorini
e Italo Calvino

6



I lettori del « Menabò » cercheranno inutilmente in questo numero dov'è che continua la solfa sulla nota questione « industria e letteratura ». Essa ha qui avuto rilievo; e allora, come capita, si è poi prodotta la tendenza a dire ch'era questione senza importanza, o anche che nascondeva chissà che cosa, mentre quello che nascondeva era molto semplicemente solo di essere il modo più aggiornato di tornare a porre il problema « letteratura e realtà » che in questi suoi termini generalissimi e metastorici, cioè metafisici, resta da sempre così svisato, e per forza! Il rapporto problematico fra per esempio industria e urbanistica, o industria e psicologia, o industria e medicina, era stato impostato già qualche anno fa. E industria vi significava appunto realtà ultimamente presente in noi e intorno a noi. È lecito azzardarsi a dire che è stato straordinariamente utile avere accennato che può esserci un nesso di contraddizione (di contestazione) fra industria e letteratura? Ora se ne parla a tanti mai livelli; e noi non vogliamo essere i custodi della questione o gli specializzati ufficiali in essa; ma è certo che la nostra ricerca non potremo neanche sognarci di non continuarla appena si sia un po' diradato il clamore di costoro che in fondo se ne fregano...

Per intanto possiamo contentarci di riconstatore che materia della letteratura come disciplina è almeno di stabilire « nessi ». Cioè verificare che ci sono (i nessi). Accorgersene. E istituirli letterariamente. Non ha nessun compito proprio, la letteratura, appena si ripeta che il suo compito sia di rappresentare il mondo; quasi che non ne faccia anche parte, del mondo; quasi cioè ch'essa sia parte solo dell'altro, il cosiddetto altro del vecchio linguaggio diviso tra « catene » e « spirito », « materia » e « sospiro ardente », « valle di lagrime » e « paso doble », « soldato morto » e « bandiera », « peccato » e « redenzione », « carne » e « caro ideal », « elettrodomestici » e « missa est », « esistere » ed « essere », « Coca » e « Cola », eccetera eccetera. Ma noi crediamo al farsi dei corpi, estendersi, restringersi, mutare; e alla parte che ha la letteratura in questo farsi; quindi anche i nessi di un momento di una letteratura con un momento di un'altra ci interessano, e molto, e possiamo darci dentro, come stavolta con l'attuale momento a più facce della francese. (A proposito, può esserci chi si stupisca che abbiamo avuto bisogno di mettere in uno stesso numero due testi di due scrittori che si chiamano entrambi Guglielmi, ma a me sembra che queste siano anzi occasioni da cercarsi per giusto imprimere bene in mente ai lettori che non vi è un Guglielmi solo; e piuttosto mi dispiace che anche un terzo Guglielmi, il poeta Giuseppe, non abbia collaborato a questo numero in modo da rendere indimenticabile, nel compararsi automatico delle dissimiglianze, che di Guglielmi oggi ve ne sono tre nella letteratura militante italiana).

E. V.

Giulio Einaudi editore

1963

indice

<i>Carlo Emilio Gadda</i>	UNA POESIA	p. 7
<i>Pietro Citati</i>	Il male invisibile	12
<i>Amelia Rosselli</i>	VENTIQUATTRO POESIE	42
<i>Pier Paolo Pasolini</i>	Notizia su Amelia Rosselli	66
<i>Francesco Leonetti</i>	LA FABBRICA DI RAVENNA	70
<i>Pier Paolo Pasolini</i>	LE BELLE BANDIERE	81
<i>Raffaele Crovi</i>	Una linea della ricerca poetica	88
<i>Emilio Isgrò</i>	L'ANTEGUERRA	99
<i>Giancarlo Majorino</i>	LA MIOPIA	117
<i>Eugenio Miccini</i>	TRE COMPONENTI	132
<i>Luigi Pellisari</i>	IL DILUVIO	145
<i>Basilio Reale</i>	LA VITA ATTIVA	166
<i>Carlo Villa</i>	SOLO SPERANDO NAUSEATI	184
<i>N. d. R.</i>	Notizie su Emilio Isgrò, Giancarlo Majorino, Eugenio Miccini, Luigi Pellisari, Basilio Reale, Carlo Villa	221

nessi:

<i>Francesco Leonetti</i>	La negazione in letteratura	p. 222
<i>Guido Guglielmi</i>	Le contestazioni di Alain Robbe-Grillet	250
<i>Angelo Guglielmi</i>	Una « sfida » senza avversari	259

allegato:

<i>Italo Calvino e Angelo Guglielmi</i>	Corrispondenza con poscritto a proposito della « sfida al labirinto »	268
---	--	-----

UNA POESIA

di Carlo Emilio Gadda

O mio buon genio, divino ed umano, aereo Ariel,
 Leggimi la tua lezione di metafisica:
 Non ti chiedo lo Schelling né il Kant, non il Fichte né lo
 Hegel,
 Ti chiedo la nozione compiuta dei bisogni del mio spirito,
 La nozione della necessità.
 Non metto in dubbio Platone, né Socrate, né Cristo, né il
 trinomio dei vecchi democratici,
 Ma non voglio neppure che il fiume rabbiosamente mi
 sommerga e mi circonfondi delle sue prede,
 Epperò nuoto e ti chiedo che il mio cuore sia franco,
 Che sia duro il polso e il bicipite, e guizzante la mano.
 Instaura in me il sentimento di fratellanza che i moderni
 democratici vantano nelle loro anime leggendo i loro
 magnifici giornali con magnifici titoli, lo stesso che
 certamente anima i preti nella raccolta parrocchia,
 nei silenzi dell'orazione e lungo le pratiche della
 misericordia;
 Fa' che mi piaccia il discutere a lungo, con animazione,
 Su quello che ci vorrebbe e che nessuno vuole,
 Su quello che bisognerebbe fare e che nessuno fa,
 Su quello che vorrebbero dare e che nessuno dà,

NESSI I

*Francesco Leonetti***LA NEGAZIONE IN LETTERATURA**1. *Articolo di fondo.*

Accade che delle idee correnti nulla piú o quasi piú nulla ci sorprenda, ci preoccupi o ci turbi. Questo invece avviene o può avvenire dinanzi a Blanchot: se ci sottoponiamo alle sue suggestioni, prima di liberarcene con la nostra cultura e con un sospiro di sollievo... Intanto egli ci avrà un po' cambiati, non si lascia liquidare che dal frettoloso che gli applichi una definizione bell'e fatta: una filosofia della crisi, una filosofia della vita, un grande irrazionalista, un vecchio maestro dell'Avanguardia, l'ultimo erede di Mallarmé, un teologo negativo, e così via. C'è infatti dell'altro.

Un moto di avversione-attrazione esercita subito, con poche pagine, su di noi il suo lavoro, la sua critica formidabile a svizzerare ed esporre le continue contraddizioni, così di un'opera, di un libro, come del mondo in cui *un libro è contraddizione*. Con lunga tenacia, nell'ombra avversa di Sartre egemonico, ha formato dal pieno dopoguerra a oggi una serie di piccoli saggi (sotto il titolo *Recherches* nella NRF) che si sono chiusi temporaneamente in circolo, con scoperte concentriche interne, per fare i suoi libri; e l'autore ha sempre ignorato o trascurato il valore di un suo pezzo come « critica letteraria » sopra un oggetto, un libro o un argomento. Qualche cosa del suo criterio di lavoro ci può essere illustrata dalla no-

ticina alla raccolta (alla catena di esperimento) *Le livre à venir*: egli dice che si tratta « di mantenere aperta la ricerca, in un luogo dove trovare consiste nel mostrare delle tracce e non nell'inventare prove »: dunque, in un enunciato alquanto enigmatico, una ricerca per proporre e consentire di ricercare, che è l'unico processo accettabile in ogni disciplina, compresa la letteratura.

Ma inevitabilmente ci veniamo a trovare oggi, con ciò, nel terreno della « querelle » fra il giudizio storico-sociale (marxista) nei fatti letterari, e il complesso ricco e monotono di fenomeni integrati con idee che diciamo convenzionalmente « avanguardia ». Questo si usa tacciare di soggettivismo irrazionalistico, secondo quel giudizio, che si pone già come storiografico nei suoi confronti; quello è rifiutato come schematico e di altra disciplina o ascendenza culturale, da questo. Anzi non si ammette che ci sia una « querelle », si prodigano battute di disprezzo a vicenda, e con tale impostazione siamo a un punto morto, o chiuso. Noi ci teniamo, per la nostra stessa formazione intellettuale, al sommario di Lukács composto fra l'autunno del '55 e quello tragico e innovatore del '56, *Il significato attuale del realismo critico*, che è fra le sue cose piú stimolanti che sistematiche; per valercene però nel calcolo valutativo, non prima di aver seguito, in questo caso, Blanchot, secondo le sue esigenze e fino alle sue scoperte; e ciò per motivi di letteratura comparata che è bene esporre.

La cultura francese tradizionale non ha elaborato uno « storicismo » (borghese), se non in una generalizzazione di filosofia della storia a fianco del vecchio positivismo; essa ci ha dato tutte le risorse acute dell'antistoricismo nel Novecento; gli esiti materialistici-dialettici a cui perviene con originalità, per esempio nella *Critique* di Sartre, sono perciò sconcertanti; e sia riguardo alla sua speculazione recente che riguardo alla sua letteratura, può valere ancora in parte ed è chiarissima la definizione di « abstraite », data da Lukács all'esistenzialismo con esplicita confutazione di Heidegger (in ed. franc. *Existentialisme ou marxisme*, Nagel, 1948): essa si precisa così: « un isolamento fenomenologico o ontologico (Lukács non fa qui

distinzione) falsa a tal punto l'essenza della conoscenza dell'uomo che le constatazioni, empiricamente corrette, dei fatti economici non possono più raddrizzarla; per realizzare la nozione concreta, storica e sociale dell'uomo, bisogna comprendere anzitutto che le categorie dell'economia sono fino in fondo "forme d'esistenza" e "determinazioni dell'essere" (Marx)».

Sottoscrivendo sostanzialmente questo giudizio di Lukács — che ha influito largamente da noi e non in Francia — ci rendiamo conto che occorre una certa spregiudicatezza di relazione, e un chiarimento continuo nella relazione, con la tradizione francese nelle sue conseguenze recenti.

La ricerca di Blanchot, che è aggrovigliata e nel suo sviluppo imprevedibile, può anzitutto leggersi in due modi: si tratta di una saggistica generale che (come avviene in altri, pensiamo a Bachelard) adopera il materiale della letteratura con la stessa certezza con cui lo storico adopera le fonti documentarie o lo psicologo i dati sperimentali, cioè con la certezza che il materiale investigato ha un potere dimostrativo del movimento verso una verità. Potremmo allora obiettare che non sappiamo neanche di che cosa la letteratura parla; malaccorti! a inoltrarci in Blanchot ci accorgiamo che è quello che sostiene lui... Oppure si tratta, per l'attività di Blanchot, di una critica pertinente alle opere letterarie, di una critica letteraria, insomma, che si disinteressa delle opere da cui parte, per produrre una critica totale. Ma non ci siamo: valutando così, constatiamo solo questo: che, ben diversamente che in Italia, in Francia sussiste una così ampia e assodata eredità del secolo letterario francese (una gran parte di tutta la modernità) che la letteratura in Francia fino a poco fa era, affatto naturalmente, la sede centrale delle conoscenze, in una lingua tutt'una con quella delle discipline di «ricerca» (documentaria e sperimentale).

Ora, il tipico dubbio del nostro quindicennio '45-60, che questa sede nella letteratura sia un equivoco, si determina in Francia con due interrogativi diversi: Sartre, «Che cosa è la letteratura?», Blanchot, «Dove va la letteratura?». È chiaro,

con l'interrogativo sartriano, anche se è subito esortazione, l'imbarazzo dell'«engagement» nel suo senso più lato: noi dubitiamo di tutto il fenomeno di regressione soggettiva o di evasione mistica che costituisce l'attività di creazione letteraria, o meglio che è stato fin qui, e particolarmente nell'ultima vicenda, il suo carattere dominante. Il problema di tutti i dibattiti della «sinistra» sulla letteratura è «la responsabilità dello scrittore»; si traduce, quindi, o nella forza di una continua strumentazione culturale o solo in una precettistica, che può essere parenetica o segretamente sprezzante o può arrivare alla tortura «morale». Mentre nel quadro borghese prossimo al neocapitalismo lo scrittore è un produttore di svago e un volente o nolente trasmettitore dell'ideologia dominante, nel quadro socialista tuttavia è, per la sua testimonianza o valutazione della vita attraverso figure, una «spina nella carne», una possibile contestazione generale. Io ritengo che l'esigenza di «responsabilità», nel quadro più nostro di opposizione al sistema capitalistico in Europa occidentale, non sia stata un carico, una sovrapposizione, e una velleità, e un episodio sofferto della classica sproporzione tra potere e letteratura, ma contenesse una effettiva transizione verso altre forme. L'atteggiamento del sartrismo (che in Italia è stato una domanda di «eteronomia», fino a un estremo di politicizzazione della letteratura, per rivendicarne il taglio formativo, e si presentava con aspetti di neovocianesimo, identificando senza distinzioni nel periodo fra le due guerre una fase terminale romantica come «ontologia letteraria») è valso a una rottura, non solo di contenuti o intenzioni, ma di livello linguistico o di tecnica della composizione; è stato *eversivo* verso «le masse culturali-sentimentali» della tradizione (per usare una frase gramsciana).

Altro beneficiario della letteratura come istituzione francese, Blanchot l'ha corrosa tutta in un altro modo, con una sua ragione che può apparire tortuosa o insidiosa ma ci arriva oggi efficace. Ha corrosa la storia letteraria moderna col reperire le più inquiete motivazioni, l'assoluta instabilità delle ricerche, in quanto la strutturazione di realtà che è propria della

letteratura è fondata nella « parola ». Dopo la grande illusione realistica dell'engagement, per cui vi erano dei contenuti o argomenti preformati e si pretendeva o si affermava come conoscenza un'elaborazione di essi, quasi distinta dall'espressione, saremmo qui oggi a riflettere sopra una tentazione che allora dicevamo « evasiva »? C'è semplicemente il fatto, invece, che nell'attuale insoddisfazione di post-« engagés » ci occorre verificare che cosa prima non andava; e per questo il filone parallelo e contemporaneo di Blanchot ci si porge perfettamente, con una certa violenza a noi stessi.

Sui motivi che fino a un certo punto abbiamo infatti usufruiti, perché erano una tecnica di corrosione delle tradizionali masse di sentimento, è venuto di recente l'inatteso svolgimento neoclassico della narrativa, tutt'uno col neocapitalismo che l'ha diffuso come consentaneo alla sua propria « natura », che sta nel distinguere la pratica, e la dialettica del bisogno, dal comportamento « sentimentale ». Mi riferisco ai libri di successo (cioè di largo consumo) e di leggibilità nell'ozio della lettura, di questi anni in Italia, eccettuato Moravia che ha, come dire? un ufficio tutto suo di analisi del mercato. Mi pare che vi si ripresenti il moderatismo idealistico col gusto di una misura di decoro, il generico storicismo contemplativo che le *Cronache* di Garin giudicarono... Tutto così rientra nella « memoria » novecentista. Quest'operazione di romanzo storico o tradizionalistico si descrive da se stessa così: come un sottrarre al tempo — cosiddetto, in una vieta concezione di immortalità della forma — un complesso momento di realtà, intesa come realtà anagrafica e psicologica, restituendolo in letteratura per un atto di religione civile ed estetica. Quanti equivoci. La selettività che Lukács dice propria del « realismo critico », in contrasto con le tendenze « naturalistica » e « avanguardistica » che egli connette, si compie a rovescio, allora, stranamente: con una rinuncia alla interpretazione attiva della struttura tutt'insieme « intellettuale, pratica e affettiva » (nella definizione di Goldmann) in cui consistono la cultura e la vita. La ragione è valutata allora come un'astrazione che non può operare nella realtà... E in effetti l'avanguardismo come « revival » in Italia è allora il fenomeno complementare, è l'altra faccia: rifiutando i nessi dello schedario puristico e letteristico che son fatti passare per razionalità, rifiuta tutti i nessi e si dà al vagabondaggio (trovando subito degli altri padri, perché oggi siamo tutti figli della rivoluzione mancata, destinati ai rigurgiti della « storia » invece che a far storia).

Contrarie esigenze si manifestano, a me pare, in chi si è logorato

senza stancarsi nell'« engagement » (o era già nel versante lucido dell'anticlassicismo durante il periodo fra le due guerre). Intendo dire: in Vittorini uscito infine, con una domanda precisa e travolgente di momento gnoseologico della letteratura, dalla teoria di « engagement » naturale e proprio dell'arte, con cui pure ci riscosse da Ždanov ovunque insinuato e prevedeva tutto il seguito; mentre abbiamo da ristiudare la sua innovazione di « romanzo ». Nell'uso di « realismo critico » e di « romanzo-saggio » fatto da Moravia, così esteso a catturare alla lucidità ogni scompensamento, e così sciolto dal nominare anagrafico; con l'« Automa » il regno dell'automatico non è semplicisticamente « il neocapitalismo » ma può darsi in tutto il nostro essere che è un essere lingua. In Gadda che ha compiuto una sua propria eversione del tradizionale. Nel gruppo rigoroso dentro l'engagement che con la rivista « Officina » ha lavorato con Lukács e anche con Spitzer presenti, anzitutto nella poesia; nel Calvino del « midollo del leone » decadentistico, e della volontà di una lingua democratica non purista e non gergale...

Per queste esigenze, mentre avviene quel che avviene nell'Italia degli anni sessanta, acquista un senso tutto vivo un interesse complementare che si potrebbe definire un *nichilismo sobrio* (così dice R. Solmi, nell'introduzione a Benjamin teorico dell'opera d'avanguardia come « allegoria »: riferendosi a quello che porta una svalutazione e non un'esaltazione esasperata dell'individualità).

In Vittorini e in noialtri più giovani c'è inoltre decisiva la tendenza allo studio della problematica della comunicazione e dei suoi livelli e tecniche, ad essere « semanticisti ». Bisogna dire che, da una parte, la matrice anglosassone da cui abbiamo accolto questo interesse, ha indotto là a sviluppi sconcertanti per noi, quando per esempio la Langer parla con noi, ora, dei « semanticisti », inutili alla comprensione della poesia — quasi in un'aura crociana —. D'altra parte, l'aspettare, sui temi dell'engagement segretamente deluso in letteratura, queste nuove correnti, porta a una precettistica aggrovigliatissima (che Vittorini dice « rigergatrice »); dove il momento specifico della letteratura, che ha un senso solo se perviene a un'originaria evidenza, rimane più o meno nonsensato o precluso. Questo è dunque un processo che non si prospetta esauritivo per noi, senz'altra risorsa o accertamento.

E proprio Blanchot va bene per una messa in chiaro, oggi, sia frontalmente nei riguardi del neoclassicismo (caro a molti marxisti, come è noto, per un equivoco edificante), sia acutamente nei riguardi dello stesso « impegno »? Proprio Blanchot può andare; la miscredenza e negatività di ieri, esattamente protratta; e va bene anche per scoraggiare la facilità dell'« avanguardia »...

Egli ha corroso soprattutto, coi suoi strumenti anteriori, la categoria del « romanzesco », della rappresentazione della società « tal quale

è», e i suoi effetti sono micidiali. Tutta l'empia pietà dell'intreccio, della casistica dei personaggi, dell'obiettività nutrita di numeri caratterologici, è — per ausilio alla strage già fattane, secondo noi, dalla rivelazione che in tutto siamo condizionati — un cascame tale, ora, che, passati attraverso Blanchot, ci puzza, o fa male agli occhi come un deposito di gessi archeologici. La categoria del romanzesco è la vittima illustre di Blanchot che la osserva nei suoi più grandi campioni; con lui, ci accorgiamo che il romanzesco è una finzione astratta come l'« homo oeconomicus », serve a distinte operazioni di scambio fra editore e lettore il nome del « bruit » universale, ecc. Né questa critica è portata semplicemente — come hanno fatto anche alcuni di noi — a distanziare l'esperienza schietta dall'adattamento di essa che è categorico nella struttura linguistica del « romanzo »; è portata fino alla regola operativa della letteratura, disconoscendo che essa possa comunicare una « esperienza » qualsiasi se non tien conto che esercita una sua propria esperienza nella parola. Si aggiunga che i fatti del « nouveau roman » provengono dal fondo inesauribile di Blanchot solo indirettamente, né sono riconosciuti da lui: il suo fondo ne costituisce piuttosto una connessione con la tradizione di rottura assoluta.

Si può capire ora la sua domanda « dove va la letteratura? » (di cui Blanchot è il legittimo proponente nei suoi termini): una vera opera non ha nessuna istituzione né di stile né di contenuto a darle sicurezza; né sicurezza di madre, né sicurezza di matrigna, che importi contestare; è, per definizione, « altra ». Più diversa di così non si può immaginare la sua domanda da quella « donde? dove? » imposta da Lukács a ogni esperienza di « avanguardia » che non vuol restare nel « regno delle ombre », pur col suo avvertimento iniziale che il contrasto fondamentale socialismo-capitalismo si afferma sempre « in un modo estremamente complicato »; Blanchot ha tuttavia, come vedremo, nei viluppi in cui si muove a sviscerare visceralmente, delle attenzioni tutte sue verso la realtà storico-sociale, e delle concordanze in un continuo « avvenire », diversamente dai teorici e critici d'avanguardia.

Per Blanchot il « dentro » dell'opera è esplicitamente un « luogo », un luogo che ha diritto di essere fra i luoghi concreti, perché è un « dehors », nello stesso tempo, una realtà fra le realtà. Vale a dire che girando per la strada, secondo Blanchot, così come c'è l'Esplanade c'è l'opera di Kafka, che si vede, che è lì, mentre la gente passa; come c'è la Piazza Rossa, c'è il libro di Mallarmé. Noi abitiamo fra questi luoghi.

Che faccia, che aspetto, abbiano però nelle vie mondiali in cui giriamo tutti i giorni, queste opere, secondo Blanchot, non è ben chiaro se non vedendo la faccia dello stesso Blanchot. La faccia meno umanistica che si possa immaginare, cioè senza ufficio o sfondo di carte e

neanche « funzione dell'umanità », tutta corrosa, non carnale e non sensuale, non radicata e non abitudinaria; eppure giornaliera, eppure improvvisamente consueta; mobilissima senza giuoco; irrequietudine fissa; ricordando Eraclito.

Per tutto questo, il lettore è anzitutto sconcertato dalla povertà della sua critica nel senso che intendiamo in questo ambito noi, più o meno noi tutti, « critica »: come valutazione dei valori letterari (organismi, monumenti, esperimenti). Infatti quando arriva, nella lucidità sempre girante della sua « causerie » che tenta colpi di mano sull'assoluto in cui crede ancora, a dover dare « un giudizio », Blanchot balbetta: che bell'opera, accidenti, ecc. (addirittura, sta fra le stelle). E non c'è una sola precisazione stilistica a cui siamo avvezzi; l'espressionismo, il surrealismo stesso, il manierismo, il barocco, l'astrattismo, da Blanchot non se ne sa niente; idem, del pensiero filosofico (ma si riferisce spesso alla fisica per la sua nozione di « vuoto »). Nell'interesse stragrande per la letteratura come « pensiero », ne salta ogni raccordo con il pensiero propriamente detto (nella nostra tradizione), e ogni descrizione stilistica; quasi neanche esistessero quest'altri metodi. Ed è privo assolutamente di gerarchizzazione: Joubert o Proust sono a pari altezza, e Joubert tacendo (« togliendo » dall'espressione) fa fuori Goethe che ha vistosamente tradito se stesso. È ben raro che ci dia notizie di un'opera! E non s'intende da dove la piglia! (per lo più, da materiali dell'autore che la sta scrivendo). E il lettore è sconcertato dalla sua parzialità.

È vero che siamo avviati da un po' a ritenere che la parzialità è buona critica. Il « fuori della mischia », da sereno giudice, è un mito; parteggiare (metodicamente, per gusto, o per modo di avvicinamento all'opera, o per rigore intellettuale) è, con la prova di validità del lavoro nell'insieme, buona critica. Purtroppo da noi il lavoro « ermetico » — e ora forse quello per la nuova « avanguardia » — fa che il critico parziale, il critico cioè implicato in una « tendenza », sia solo un critico di compagno, con modi simili e poco chiari una volta, oggi con un'appuntita informazione di rincalzo alle tesi attualistiche. Contro di ciò, abbiamo nel dopoguerra faticato a restituire la figura « culturale » del critico, come quello che svolge un suo discorso, parallelo all'opera letteraria, e anche quando ne dà la parafrasi (nel che forse consiste il suo lavoro) avviene che ne ha smontato i nessi per significarli in un altro ordine di nessi. Ne è venuta la conseguenza bruciante, però, di una incomprensione fra i critici più quadrati e gli scrittori che, per essi, « non sanno »... In questo stesso ambito, ci sono state da noi le ondate serie, culturali, che ci hanno raddrizzati: Lukács, Adorno (ben più che la critica sartriana); e sempre per lume degli ideologi di casa Einaudi: Cesare Cases, Renato Solmi. Inoltre è passato fra noi, maestro in Italia dove c'era il terreno di Croce e di Vossler e c'era già Contini, il retore

nuovo, il grande teorico della letteratura come esperimento nella lingua letteraria, Spitzer divino per i suoi « fans »: così legato alla linguistica intuizionistica, e alla radice anormale dell'opera, nell'etimo spirituale che fa dissolvitrice la lingua poetica come un nascosto spirocheta, eppure così ferrato di dottrina disciplinare da una parte, e dall'altra con una scioltezza di tempo viennese d'una volta, anteriore al Circolo tutt'accolto su Mach e su Wittgenstein... È dunque impensabile oggi che si riproduca il grave errore per cui, interpretandosi il bifronte Serra con la finezza di De Robertis, il Novecento è poi gravitato intorno alla « ontologia letteraria »: se sappiamo usare i mezzi taglienti che ci sono dati, e ci accapigliamo bene con gli amici che da « F » sono passati a « Ferrara » e si sono convintissimi di esorcizzare tutti i mostri.

Ora accorgendoci che nel disgustoso filone di Blanchot c'è ancora del buono, ci accorgiamo che all'influenza francese siamo abbastanza ostici da prenderla solo per il verso giusto. C'è inoltre una situazione di scambio che è mutata: voglio dire che è singolarmente impossibile, oggi, introdurre a un testo saggistico fondamentale in altro paese con una cura euristica, con un quadro di quella cultura, con un radicare là il Blanchot che improvvisamente parla la nostra lingua (assai male, più su un tono non suo, ripigliando autori morti, per sbaglio, più o meno inevitabilmente). Oggi non c'è più una stretta cultura nazionale, né qui né là; ovunque è esaurita, si sta spappolando. Tutto si sa già velocemente, e con dolce noncuranza. Blanchot arrivando è un signore che beve acqua minerale (oltre che essere stato già letto, con quegli effetti diversi che dà la cognizione in altra lingua, al confronto dello scambio culturale a ferri corti).

E per la stessa ragione, poiché ogni cultura nazionale c'è stata, eccome, è « natura » in noi, e per esempio Monsieur Blanchot, Paris septième, Germain-des-Prés tutti i giorni, così poco carnale, è un corpo che fa tutt'uno con quelle vie e voci e pietre rivoluzionarie e tristezza della grandezza a ripetizione, e col « bavardage » in cui passa schifato e col silenzio che gli vuole imporre, noi, avendolo oggi inevitabilmente nella sedia difronte invece che « tradotto », noi, al colmo di un'altra cultura nazionale, ci tocca rinunciare all'utilità di una circo-

spezione storiografica completa del suo corpo. Ma, allora, è impossibile che lo capiamo senza una comparazione complicata con « noi » che avviene in una peripezia necessaria, con disgusto e con piacere, dopo taluni perfetti inchini.

2. Riferimenti per Blanchot; e che cos'è l'« immaginario ».

Il punto a cui era giunta la saggistica, la teoria letteraria, la critica francese, lo possiamo rivedere presso di noi nel '46, in un saggio di Carlo Bo (ora in *Della lettura e altri saggi*, Vallecchi 1953); che si conclude riassuntivamente: « che cosa resterà di tutto questo lavoro, quotidiano e disteso, umile e superbo? Abbiamo detto quali sono le nostre carte, e ammettiamo che si tratti di carte per gran parte convalidate dal tempo, un Rivière non passa, la lezione di Du Bos per il simbolo stesso della sua protesta sottovoce neppure, il meglio di Thibaudet si salverà sul numero infinito del suo lavoro. Resteranno pure il lungo insegnamento di Gide e quello intenso di Valéry, e per un identico rapporto non cadrà l'intervento di assoluto compromesso che è rappresentato da Sartre ». Qui si sente — anche nel tono — un periodo che si chiude, sul registro d'attenzione al magistero della « NRF », leggendaria e irricognoscibile per noi che ci interessiamo direttamente di cultura francese da alcuni anni (in un momento cioè esaurito e insieme avido). Si osservi « protesta sottovoce », « assoluto compromesso », ecc.

Una inserzione di preciso punto di attacco, per il successore Blanchot, può essere fatta in rapporto a Rivière, meglio che ad altri di cui pure ha discusso: e a proposito della famosa corrispondenza con Artaud (in *Le livre à venir*, pp. 45-52, è anche riassunto il caso singolare dei poemi di Artaud rifiutati dal direttore della « NRF », e poi pubblicati insieme con le lettere di Artaud). Nei precisi rimproveri di Blanchot verso un Rivière incomprensivo, in quanto proprio egli voleva rassicurare Artaud che avrebbe in seguito raggiunto una coerenza, si offre un esempio del rigore di Blanchot a proposito dell'origine di un'opera autentica: che egli stabilisce nella spossessione, e non nella « totalità immediata » di qualunque tipo. È uno dei molti esempi inaccettabili da noi, e in se stessi impareggiabili, di questo critico della letteratura particolarmente « narrativa » mentre proviene dalla poesia (ed è il portatore del simbolismo).

Per introdurre alla comprensione di Blanchot nel miglior modo che io conosca, ricorriamo a un saggio di Picon apparso in « Critique » di Georges Bataille (n. III-III, agosto '56); esso conta sui libri di Blanchot *Faux pas* ('43), *La part du feu* ('49), *Lautréamont et Sade* ('49),

L'espace littéraire (55) ed è quindi una riflessione nel pieno centro della ricerca di Blanchot — che si è poi svincolata invece dalle matrici che allora dimostrava, attraverso i suoi sviluppi e nella crisi storica della rivoluzione d'Algeria —. Abbiamo con Picon chi, in una passione per la lettura sviscerante che è vicina a Blanchot, è « mistico » (in senso sartriano, di extrastorico) con tutta aulicità, in modo grandemente accademico o prestigioso, come il nostro Bo; ma ci sono utilissimi alcuni estratti dal suo saggio, a proposito di elementi che intendiamo esaurire in parte diversamente nel nostro discorso.

« Blanchot ha insistito molto sull'idea che la creazione letteraria autentica, tutt'altro che essere l'espressione di una esistenza già compiuta e in attesa solo di riflettersi nello specchio dell'opera, è un'esperienza per cui lo scrittore accede a un'esistenza che non possedeva prima di scrivere ». — « Blanchot porta la sua attenzione sempre su quelle "aporie del linguaggio" che, egli dice, hanno raramente attratto l'attenzione. Scrivere, in qualunque modo lo si guardi, sembra impossibile. La letteratura è di per sé ambiguità, paradosso, cerchio, cattiva fede. Come si può scrivere, per esempio, "Io sono solo"? È ben comico prendere coscienza della propria solitudine indirizzandosi a un lettore e con mezzi che impediscono all'uomo di essere solo... » — « Come può l'artista creare l'opera, se è nella creazione dell'opera che si crea l'uomo capace di scriverla? » — « A quali libri dunque egli si richiama? A quelli, di qualunque epoca e quali che siano le apparenze della loro riuscita formale, che mettono in questione la letteratura stessa, rivelano la sua possibilità paradossale, e tendono a non avere per argomento che il movimento stesso d'interrogazione ». — « Che cosa hanno in comune quelli che Blanchot richiama con una particolare preferenza, gli eroi della rischiosa esperienza letteraria: Lautréamont, Mallarmé, Kafka, Rilke, Hölderlin, ai nostri tempi il surrealismo, René Char? Questo: che, invece d'appoggiarsi sulla letteratura come realtà preesistente, essi aprono la sua possibilità ». — « Ma se Blanchot non distingue secondo criteri di riuscita o di originalità, se l'estetica della perfezione classica gli sembra altrettanto vana che quella dell'accento romantico, egli mette in gioco altri criteri, e un'altra estetica... che collega l'autenticità dell'opera alla sua autocreazione ». — « L'opera è senza rapporto con l'io che la precede, perché è creatrice di un altro io, e perché scrivere, nella testimonianza di tutti e specialmente di Kafka, è un passare dall'io all'Egli, cioè uno sboccare su quell'impersonalità che sgomentava Mallarmé, ed è l'unico luogo della poesia ». — « Così come ha detto Sartre dell'immagine, Blanchot dice dell'opera d'arte che è un "irreale"... »

Dobbiamo precisare che intorno al '55 si è cominciato a formare, come è caratteristico a Parigi, un gruppo con Blanchot, comprendente Dionys Mascolo, Robert Antelme e poi L.-R. des Forêts. Di Antelme

abbiamo un'edizione italiana nei « Gettoni » del suo libro *L'espèce humaine*. Mascolo ha scritto un libro che io ritengo eccellente, *Le communisme: révolution et communication, ou la dialectique des valeurs et des besoins* (Paris 1953, p. 565); non mi so spiegare perché non sia presente, se non per il motivo che la dialettica del bisogno, nettamente « materialistica », compare in Sartre solo assai più tardi, mentre innanzi è lungamente tortuosa quella contraddizione di fondo fra esistenzialismo e marxismo che ho già ricordata (e che a torto, da noi, con l'occhio sia a Merleau-Ponty che a Sartre, è intesa senz'altro come collegamento di strumentazione, quale esercitato in Italia da Paci).

Mi ricordo di aver trovato per la prima volta Mascolo e Antelme nell'*Autocritique* di Edgar Morin; essi vivevano il dramma dell'intellettuale comunista nello stalinismo. Nello stesso tempo divennero amici di Elio Vittorini, e accettavano l'influenza di lui, che reagiva a quel dramma allora oscurissimo in un senso o con un'esigenza simile a quella espressa più tardi da Norberto Bobbio — il primo maestro in Italia della problematica « politica e cultura » — rivendicando l'istanza liberale (radicale) verso il marxismo sovietico privo di un diritto di « habeas corpus »... È accaduto nella crisi della guerra d'Algeria, in contraddizione anche col nazionalismo del Partito comunista francese, che da questo gruppo con Blanchot è venuta, partecipando anche Sartre, la lucida istanza estremistica del « diritto » che il Manifesto dei 121 ha manifestata in Europa, come diritto alla « insoumission », alla disobbedienza civile.

La relazione personale e insieme di storia della cultura che è più importante per Blanchot avviene col surrealismo (Breton, e soprattutto Leiris scrittore ed etnologo; dando il giudizio che i rapporti degli intellettuali-artisti con il partito comunista erano impostati più schiettamente prima della guerra nel surrealismo — per esempio con la formula di Breton-Trotskyj « toute licence en art » — che poi dall'engagement sartriano). È anzitutto dal surrealismo che Blanchot trasporta un'accentuazione dell'« immaginazione » come propria dell'artista. Ma occorre intendersi bene su ciò.

Per noi, da Croce, c'è un'« immaginazione » che è minore della « fantasia », come abbiamo imparato nei licei, distinguendosi una forma giustapposta al contenuto, ancora risentita della vita pratica, e la forma come sintesi di contenuto e di forma, che è il suggello della vera ideazione artistica. In ciò risulta soprattutto la recinzione crociana del dominio dello « spirito assoluto » nei confronti dei momenti della vita pratica (economico, etico), nonostante la circolarità che egli vi suppone e asserisce.

Come estremismo romantico, il surrealismo fonda invece la letteratura in una produzione immaginativa; che è subliminare, è sotto la

soglia della coscienza; né sopporta selezione razionale, né domanda impronta stilistica, e perciò questa produzione pullulante acquista un assoluto valore di « fonte » (in senso bergsoniano). Avviene un rigetto del tessuto psicologico in cui si riflette il contesto sociale: e pertanto vale nel surrealismo un momento di negazione (del contesto sociale) per attingere ciò che è proprio dell'arte.

Si badi bene, tuttavia, che vi è qui il portato della stessa esperienza « simbolista », per la quale un certo sistema di « corrispondenze » (di nessi) viene attinto — ovvero, si apre e noi siamo in esso — solo a prescindere dalle idee ricevute, dal discorso celebrativo dei miti istituzionali (borghesi), e perfino dai nostri sensi (in cui pure sarebbero, noi possiamo dire, certe strutture di comportamento che ci derivano dal sistema sociale o insieme pratico).

Ricordiamo questi elementi per specificare il significato di « immaginario » in Blanchot, che indubbiamente è una concezione — l'unica legittima e valida che sia contemporanea, oggi, con i suoi limiti e la sua tendenza di verifica ulteriore — di quella linea tradizionale. Blanchot apporta il superamento del carattere soggettivistico dell'immaginazione: l'immaginario non è una personale attività preconsca, è un luogo (vuoto) d'incontro.

Vi si partecipa per atto di negazione: non solo della realtà circostante, ma della propria personalità. A vero dire, noi non pensiamo mai più che la realtà sia obiettiva o circostante (allo spirito): anche noi siamo realtà, in un ritmo dialettico. Ebbene, per essere allora più precisi, a Blanchot interessa l'essere in cui siamo, allora, « irrealtà ».

Nel fiume di continue indicazioni che dà di questo rapporto, di questa distanza di rapporto, di questa determinazione negativa, di questa esclusione dello storico-sociale che non è soggettivistica ma impersonale e interna-esterna, Blanchot non ci fa mai il piacere gentile di precisarci speculativamente, filosoficamente, come avrebbe da fare. Credo che onestamente non gli venga bene.

E questo luogo di tutti i luoghi (letterari) dobbiamo dire ferocemente, dopo averlo letto onnipresente, che egli lo adora.

Dunque è Dio, mistico-estetico? Su questo bisogna andar

piano. Io trovo che sarebbe bellina, e abbastanza nuova, la formula « Dio è l'Immaginario »; ma Blanchot è più scandaloso, raccoglie e rivela un racconto di Pierre Angélique (rimasto sconosciuto; « le plus "beau" récit contemporain ») dove una prostituta avvicinata è, avvicinato, Dio...

Ritengo comunque che il luogo è: quell'autenticità di cui abbiamo sentito parlare dalle esperienze poetiche più divoranti dell'altro e di questo secolo, come fuga, attraverso stati consimili in ciascuno, da tutti i nessi che ci maledicono (che sono alienazione). Si badi bene che noi abbiamo sempre pensato — dal terreno dell'« engagement » — questa fuga come interiore-spiritualistica: e nella restituzione che ce ne dà Blanchot la ritroveremo piuttosto come: un procedimento per giungere in un interno della lingua.

Noi forse affrettatamente in gioventù abbiamo inteso — ma tuttora intendiamo — la « voce del silenzio » (secondo la formula di Malraux) che attraversa comune e unica la poesia moderna, come una profezia o come un'esigenza rivoluzionaria: che poi non ha più ragione d'essere.

Ora, però, dall'antitesi perpetuata e vivente che è Blanchot, ultimo dei nostri padri invecchiati, quell'autenticità ci viene proposta come oggettivamente consacrata: e come chiave dell'opera che si forma da sé, tendenzialmente sempre uguale, di là dello scrittore come soggetto e come persona (in *Le livre à venir*: dopo che nell'*Espace* si è compiuta l'indagine delle esperienze degli scrittori che ne sono stati testimoni).

Inutile dire quanto ciò ci ripugna. Noi pensiamo l'opera d'arte tutt'insieme con la circolazione delle idee: camminiamo nella giornata e fra i libri, e l'opera ne fa parte, la pensiamo così, pur accorgendoci che se un nostro amico l'ha in corpo, se è entrato nel corpo dell'opera, sparisce per un po' dalla circolazione o ha la faccia strana, « senza faccia ». Alla considerazione più giusta e più spregiudicata del momento proprio e specifico dell'opera di letteratura, teniamo; ma non ci è possibile pensare, per questo, che la vita non sia tutta vita di relazione (con la morte in essa, anche se il suo contatto, come Blanchot sostiene, fosse determinante per l'opera). Anche se

tutti i maestri del decadentismo ci hanno detto, nei loro-nostri libri letti, con un'aria di somma verità sulla vita, che l'arte è il contrario della vita, noi li abbiamo accolti e presi con incredulità: o nel senso giusto che essa richiede l'applicazione costante, è l'« ars longa », è la moglie che sequestrava completamente Michelangelo, o nel senso esatto che è cultura, o infine come un eccesso di presunzione, per spirito contemplativo, per privilegio creato, per narcisismo, per ammirazione estetica.

Come accogliere e prendere la verità simile e più feroce-mente insistita da Blanchot?

Ricorriamo a Roland Barthes; lo colluttiamo con Blanchot... Egli è fondato come noi sull'« engagement »; ha sviluppato con originalità e con apporto eccellente, in una lingua cartesiana che non risente dei suoi conflitti, una teoria e una critica aggiornatissima e ad occhi aperti sul registro della « significazione », del « dico ergo sum » che risale a Saussure e abbiamo ritrovato anche noi...

Ora, Barthes, a chi lo legge bene, include qualche « blanchotisme » da capire, usa (finché crede di usarla) qualche connessione con il « monstrum » che porta la tradizione di più stretto rigore francese. In *Les lettres nouvelles* (febbraio '63) propone, comincia a proporre, il concetto di una *attività strutturalista* (che abbiamo deciso di adottare come definizione di riferimento).

« Bisogna certo risalire a delle coppie come quelle di “significante-significato” e “sincronia-diacronia” per avvicinarsi a ciò che distingue lo strutturalismo dagli altri modi di pensiero ». « Si può in effetti presumere che esistono scrittori, pittori, musicisti, agli occhi dei quali un certo “esercizio” della struttura (e non più solo il pensiero di essa) rappresenta una esperienza distintiva, e che occorre collocare analisti e creatori — insieme — sotto il segno comune di ciò che si può chiamare “l'uomo strutturale” (homo significans), definito non dalle sue idee o dai suoi linguaggi, ma dalla sua immaginazione, o meglio ancora dal suo immaginario, cioè: il modo con cui vive mentalmente la struttura ».

(Si può dire esplicitamente che Blanchot avvia pure, con i

supporti sconcertanti del suo ontologismo contraddittorio e d'una teoria dell'impersonalità, che gli servono a sortire dal surrealismo e dal « decadentismo », una siffatta concezione? Non è soltanto un nostro uso parziale, o, mentre ci riferiamo a lui, un abuso? Resta controverso).

3. *Il vecchio tema decadente. Il motivo linguistico.*

È nel momento compositivo dell'opera che Blanchot centra la sua attenzione. Con la tensione di studio relativa a quel momento, esaminato e captato nelle opere e nelle confessioni più « déracinées », fruga e configura non già i segreti di mestiere o i dolori del lavoro. Ma uno « spazio » caratteristico.

Questo dà il titolo al suo libro *L'espace littéraire*, che non indica le bellezze dei raggiungimenti a lui cari, ma lo specifico letterario nel suo movimento (di negazione e di soggiorno nel vuoto che l'opera pretende, da chi l'intraprende e cioè le si avvicina, per essere altro da sé, e quindi essere nella sfera dell'opera). Il titolo successivo *Le livre à venir* ha più interpretazioni possibili: una più stretta, mallarmeana, un'altra per il senso di « nuova ricerca contemporanea » (che si effettua come di eccezione rispetto alla regola del scriver libri, e sola è interessante, quando svela nel non voler riuscire, nell'essere addirittura goffa, che lo scrittore è entrato nel giro del vuoto, ha rifiutato di farsi ripetitore o illustratore, ignorando i contenuti e gli stili); un'altra più blanchotiana, per cui è futuro il libro in quanto, quando viene incominciato o meglio avvicinato, non è previsto, si forma da sé, malgrado lo scrivente, con un suo tempo, ecc. Come ho già detto, in *Le livre à venir* Blanchot svolge con sguardo esatto e implacabile il metodo critico dello « spazio » di cui nell'*Espace* si compie la diagnosi su casi illustri, con una congerie di proposizioni affini e integranti.

Ho parlato sopra di un momento compositivo: e si può dire « composizione », con qualche commento. In Spitzer « composizione » vale invece per intreccio o struttura dell'opera; e per avvicinarla e comprenderla il critico può inciderla in questo elemento o nei contenuti o nella lingua (che è la migliore via); si osservi come è classica, nonostante il motivo spitzeriano dell'anormalità che è nella lingua la chiave dello stile di uno scrittore, questa visione dell'opera come organismo in cui ogni dramma compositivo è risolto, è consegnato. Ci può aiutare anche il ricordare che in Croce non figura, fra l'intuizione e l'espressione, alcun contrasto o difficoltà se non « tecnica », col senso di atto mnemonico o

trascrittivo, o piú tardi di compimento; mentre nei linguisti-critici post-crociani ciò si configura come tensione fra l'emozione creativa e la lingua come istituto.

Per Blanchot questo momento è tutto: è piú importante di una particolare opera compiuta (o piuttosto sospesa, nel mentre s'avviano i comuni rapporti che ne fanno un libro-oggetto): in quanto è un movimento verso l'opera, e in quanto, soprattutto, l'opera non è mai compiuta, ciò che si compie è il movimento verso l'opera, e l'essere sentito come incompiabile è la prova di autenticità di questo movimento in chi lo svolge. Ci è abbastanza familiare questa concezione anche nell'ambito della critica testuale: sappiamo che una variante non è un felice accidente, ma una modificazione dell'opera intera in chi la scrive; abbiamo letto in un Contini che « testo » è la continuità di ricerca di una vita, piuttosto che i modi in cui essa si consegna o chiude in un componimento; e ci è familiare infine la nozione di « poesia ininterrotta » (secondo Eluard). Ma è proprio di Blanchot dare un valore massimo, anzi assoluto, d'imprevisto, anzi di trasferimento in altra sede instabile, a ciò che avviene « a libro incominciato ».

Con quale misticismo eppure con quanta esattezza, se non soccombiamo al linguaggio ontologizzante di Blanchot, sia indicato ciò che avviene a libro incominciato, possiamo per esempio vedere nell'imperativo « Noli me legere » che in principio all'*Espace* Blanchot mette in bocca all'opera verso lo scrivente. In effetti, chi riesce a leggere il libro che sta scrivendo, a rileggere quello che sta per finire? piglia tempo, si distanzia, si decanta, ma quando rilegge, rifà; è una lettura smisurata, oppure è una fruizione che è tale e quale quella di un altro lettore, verso qualche cosa di estraneo che egli si appropria e realizza.

Blanchot ha ragione. Non c'è costanza artigianale che non sia una finzione, o una impaziente pazienza, o una contrapposizione all'indeterminabile di un'opera che « si fa ». Né c'è un'opera che si faccia allo stesso modo che una precedente del medesimo scrittore, né c'è applicazione razionale che serva, se non è pertinente e in qualche modo diversa dalla cultura che si possiede e dall'esperienza che si è già fatta. Né c'è situazione di miseria, d'impossibilità di valutazione, che sia piú sincera, rispetto a un « lavoro » in corso, di quella dello scrittore che sta per essere letto da se stesso (piú tardi dagli altri); ci sono indimenticabili gli sgomenti pietosi, che s'illuminano solo a tratti, di Virginia Woolf, che Blanchot indaga fra gli altri.

Una ingiustificata vergogna vieta oggi, fra noi, di riconoscere questo strano fatto; si è disposti ad ammettere qualunque stortura o perversità, ma non questa stortura e perversità, per un orrore dell'intimismo con l'opera. Ma c'è.

E perché mai, come mai? Non voglio essere ingenuo, ma, passati at-

traverso l'impressionante mostra di questo fenomeno che ci dà Blanchot, si sente il bisogno di dissacrare, accogliendolo, ciò che egli ci dice.

Non so altro modo piú netto di quello di Barthes nello scritto già citato: « Attività vuol dire la successione regolata di un certo numero di operazioni mentali... Lo scopo di ogni attività strutturalista, che sia riflessiva o poetica, è di ricostituire un "oggetto", in modo che nella ricostituzione si manifestino le regole di funzionamento o "funzioni" di questo oggetto (una siffatta "mimesis" non è allora fondata sull'analogia delle sostanze, come nell'arte detta realista, ma su quella delle funzioni, che Lévi-Strauss chiama "omologia"). La struttura è dunque un simulacro dell'oggetto, ma un simulacro controllato, interessato, perché l'oggetto imitato fa apparire qualcosa che restava inintelligibile nell'oggetto naturale. L'uomo strutturale prende il reale e lo scompone, poi lo ricompono: sembra ben poca cosa... ma è una cosa decisiva: perché tra i due oggetti, o i due tempi dell'attività strutturalista, si produce "du nouveau" ».

Nell'opera che si fa, nello spazio che produce un qualcosa di nuovo, si tratta dunque di un compito di *chiarificazione o addizione d'intelligibilità*. È su ciò che Blanchot versa le sue pagine di linguaggio blanchotiano. Col nostro schema mentale di un razionalismo tutto sicuro di sé e contrapposto a un irrazionalismo torbido e inquieto, noi abbiamo il torto di pensare questo compito come felice o come liberante, e non sottoposto sempre allo scacco, ai punti morti della ricerca. È, soprattutto, necessaria in esso una *negazione* verso ciò che si è ricevuto come già fatto, già strutturale e acquisito, e che è presente in ogni particella del nostro abito di vita.

Ecco come Blanchot misticizza la « composizione » (a cui daremo ora precisamente il valore di *fabbricazione di senso, in due tempi*, una scomposizione negativa del reale-razionale che è in un oggetto, e la successiva ricomposizione impressionata dal nostro potere di attribuire senso).

Una semplice scorsa dell'*Espace* ci butta sotto gli occhi una quantità di proposizioni: per esempio, l'esigenza (calcando sempre la parola) dell'opera, al di là del disgusto per essa e per la propria esigenza da parte di chi ci ha a che fare. E, culminante, la « solitudine essenziale » in cui l'operazione si combina.

È quindi in un ambito all'incirca heideggeriano che si forma il suo principio. Ciò ci infastidisce continuamente (siamo anche noi parziali,

per fortuna), come ambito già ben sconosciuto. « È difficile fare a meno di citare, — scrive Lukács, — l'espressione pregnante e pittoresca di Heidegger, che ha definito l'esistenza umana come "Geworfenheit" (deiezione) nell'esserci, dando così la migliore descrizione di questa solitudine ontologica dell'individuo umano. Poiché, con la deiezione nell'esserci, non solo la vita e l'essenza di ogni uomo singolo è determinata come solitaria, come avulsa da ogni contesto e relazione, ma anche l'inconoscibilità di principio della origine e del fine di ogni esistenza del genere si deduce in linea di principio dall'essenza di questa concezione del mondo. Ne consegue soprattutto l'astoricità di questo esserci » (*Il significato attuale del realismo critico*, 1957, p. 21).

Dobbiamo stare attenti però che alla solitudine di Blanchot, di cui Blanchot fornisce un romanzo critico, non consegue l'incomunicazione, in alcun modo; essa è, all'opposto, per la comunicazione. Sotto il segno della « decadenza » sta tutto Blanchot, né ci è possibile rinunciare alla nostra passionalità lukácsiana che ci fa riconoscere « decadentismo » in tutte le sue predilezioni. Ma se si piglia persino la sua famosa pagina orfica che è il fondamentale acquisto su cui mette il dito sopra, segnalando al lettore dell'*Espace*, ci accorgiamo di un altro motivo: quello linguistico. Esso è detto « morte » della realtà (scacco dell'esperienza diretta), soggiacendo a un'emblematica che è morta per noi, ma nella quale non si esaurisce la « question ».

Il punto fondamentale in cui questo concetto matura, ed è svolto esplicitamente, è il saggio in corsivo di circa pagine 40 che conclude *La part du feu*: « la littérature et le droit à la mort ». Vi corre un riferimento a Hegel che si precisa verso un suo passo giovanile (della silloge *Sistema del 1803-1804*, che è anteriore alla *Fenomenologia*, e con eco del sodalizio con Hölderlin): « Il primo atto, con cui Adamo si rese padrone degli animali, fu d'imporre a loro un nome, e cioè egli li annullò nella loro esistenza (in quanto esistenti) ».

Blanchot argomenta che « parlare è uno strano diritto »: le parole annullano le cose (le nostre percezioni che sono tutt'una con le cose), le parole uccidono le esistenze. « Senza dubbio il mio linguaggio non uccide nessuno; tuttavia: quando io dico "questa donna", la morte reale è annunciata e già presente nel mio linguaggio; il mio linguaggio vuol dire che tale persona, che è là, ora, può essere staccata da se stessa, sottratta alla sua esistenza e alla sua presenza e immersa improvvisamente in un nulla di esistenza e di presenza; il mio linguaggio significa essenzialmente la possibilità di questa distruzione; esso è sempre una netta allusione a tale avvenimento. Il mio linguaggio (si noti che qui Blanchot dice sempre "il mio linguaggio" e non "il linguaggio", quasi non fosse un istituto o convenzione) non uccide nessuno. Ma, se questa donna non fosse realmente capace di morire, e in ogni momento del-

la sua vita minacciata dal morire, legata e unita alla morte da un nesso essenziale, io non potrei compiere questa ideale negazione, quest'assassinio differito che è il mio linguaggio ».

Ecco qui come il linguaggio è connesso strettamente alla morte: in un modo che non ci induce a consentire.

La concezione blanchotiana del linguaggio ci risulta molto più interessante nel contesto più largo e successivo del suo lavoro (*Espace* e il *Livre*), dove egli sente sempre la vita — come è ineccepibile — nel modo di un « continuum » di tutte le istituzioni umane attraverso la lingua: quasi un reticolato esterno-interno a cui non si può sfuggire che con svuotarsi anzitutto con la negazione — il silenzio —; solo così riavendo l'originario potere di morte e di creazione di nesso che è nella parola.

Si sa che per tradizione simbolista il nominare è della poesia (così come « magia »). Noi intendiamo con ogni naturalezza il linguaggio come mezzo di comunicazione; ma la sua origine, la sua formazione, i momenti del suo funzionamento simbolico indagati per esempio da Cassirer, hanno un aspetto poetico-magico che ha ridonato ad attribuire alla poesia, in molte interpretazioni, il deposito dell'alone « ambiguo » (ampio) non « comune » (di denotazione) né « scientifico » (di precisazione unicontestuale con la formalizzazione) del linguaggio stesso.

Blanchot vuol dunque recuperare — con un richiamo all'originario o preistorico che è d'uopo intendere in senso continuamente dialettico — la prima morte, il nominare poetico: in quanto gli sembra, si badi bene, fondamentale garanzia della stessa comunicazione.

Per un processo di questo tipo non ha interesse una « estetica del discorso ». Indubbiamente anche presso Blanchot è un sistema (o meglio, presso di lui, una tensione) di nuovi nessi che da un'opera autentica è prodotto; ed è per la collocazione in un contesto espressivo che una parola ridà una profondità originaria; anche se per lui il contesto tende a nutrirsi esso stesso evidentemente di silenzio, d'intervallo, di bianco, come nella intenzione postsimbolista che il nostro uso « ermetico » ha malfamata, e che noi tuttavia rifiutiamo fino in fondo anche ora in qualunque aspetto « tipografico », che procuri la zona neutra o che procuri qualche simultaneità o che procuri la variabilità informale dei nessi, o il possibile scambio assoluto degli elementi come nell'ultimo Butor. Ma interessa a Blanchot un'estetica della « parola » a causa della distanza che c'è fra la parola e la cosa (mentre noi estendiamo questa distanza a tutto il discorso, come generalità, con la nozione saussuriana di « arbitrarietà del segno »).

Va detto che è specialmente in Mallarmé, nelle sue anticipazioni indiscutibili che a noi riescono oramai non importanti, che Blanchot ha tratto i suoi spunti: anzi ne è il discendente, e ce li ripresenta oggi. Sono spunti che non dobbiamo diminuire, correggendo le nostre liquida-

zioni giovanili di « engagés »: *la poesia come « azione ristretta », il suo disaccordo con la « storia » che poi con la storia torna accordo...* Sia ben chiaro che la restituzione di quel pensiero non è stretta filologia, ma una riconnessione che ne depura la portata: in questo senso vale un tramite Mallarmé-Blanchot.

Ma ci si consenta, nella nostra sintesi critica attorno a Blanchot, e da piú versanti, di riguardare tutta la questione « linguistica », a cui egli porta, con un appello piú preciso all'impostazione scientifica (quale, cioè, è data a fianco della riflessione sulla ricerca in scienza).

Per dare i tratti della valutazione della poesia o dell'arte dal punto di vista dello scienziato (neopositivista), preferisco risalire al manuale (*Kleines Lehrbuch*) di Richard von Mises ('39); von Mises espone ed estende il lavoro del Wiener Kreis e dell'influenza pragmatista. Ritengo che l'uso dottrinario e complicato che si fa da noi in questi anni di quest'ordine di problemi, anche a fianco della letteratura, e precisamente per disimpegno o per ricaricare immediatamente l'« impegno », possa giovare di un gruppo di citazioni semplici da quel manuale (che ci interessa, naturalmente, con tutta la spregiudicatezza che si chiede a ogni studioso, anche e tanto piú marxista).

« Oggi non crediamo a un effetto magico del suono della parola ». « Si usa dire che il poeta usa parole e locuzioni del linguaggio quotidiano non nel senso " letterale " usuale, ma in uno " traslato ", simbolico ». « In effetti si accetta un testo poetico come chi, padrone di una lingua straniera, reagisce immediatamente senza passare attraverso una traduzione ». « Siamo in presenza di un paradosso del linguaggio, secondo un'espressione appropriata di F. Gonseth: è la possibilità di conferire a certe parole, e servendosi di queste parole medesime, un senso che esse non hanno ancora mai avuto ». « Il linguaggio scientifico, nei suoi stadi piú progrediti, si sviluppa su tutt'altra base: esso tende in massima al sistema tautologico chiuso ». « Chiamiamo regole linguistiche quelle convenzioni — ed è indifferente se esse siano state formulate mai espressamente o meno — che determinano le relazioni fra parole parlate (scritte) ed esperienze ad esse associate... E siamo così assuefatti ai cambiamenti di regole linguistiche, che operiamo quasi inconsapevolmente la maggior parte delle trasposizioni: nessuno scambia la terza pagina del suo giornale con le ultime notizie ». « Ora, se un romanzo comincia con queste parole " Un giovane modesto viaggiava in piena estate da Amburgo, sua città natale, a Davos-Platz nel cantone dei Grigioni ", le parole qui significano qualcosa di completamente diverso che se fossero in una lettera di X. Y. a suo padre ». « Possiamo dire che il luogo logico dell'arte narrativa è vicino all'esperimento pensato del fisico: supponiamo che un giovane viaggi così e così, supponiamo poi... » « Ogni composizione, tuttavia, anche di forma prosastica, in cui non si manifesti in

qualche modo un nuovo linguaggio, ci appare come opera di epigoni, addirittura impoetica. Con ciò non pensiamo naturalmente ai cosiddetti neologismi, a formazioni artificiali di parole, ecc. ma a forme espressive e modi di rappresentare trasformati. E bisogna leggere le critiche fatte al loro tempo ai classici, per vedere come apparisse strana e incomprendibile, cioè contraria a molte regole linguistiche anche della poesia, ogni riga di una poesia di Goethe ». « Nello stesso tempo due drammi, due romanzi non sono senz'altro concordabili fra loro. Essi seguono certamente convenzioni linguistiche comuni, altrimenti sarebbero incomprendibili; ma appunto queste convenzioni ammettono un uso linguistico che, ad eguali parole o locuzioni fa corrispondere cose assai diverse, ma soprattutto esprime esperienze eguali in modo — approssimativamente — assai diverso » (von Mises non approfondisce questo punto importantissimo). « Se la singola opera d'arte viene indicata come una teoria speciale di un settore della realtà (il che ci sembra esatto) c'è da dire che queste singole " teorie " sono scritte ciascuna in una lingua diversa e per principio non sono, dunque, concordabili fra loro come quelle scientifiche, e che neppure si cerca in esse la concordabilità. Con ciò non s'intende dire che due poesie debbano stare necessariamente in contraddizione fra loro (e, perciò, almeno una contraddica all'esperienza): giacché il concetto di concordabilità indica un'unità linguistica ma non una concordanza con l'osservazione ». « Non si può neppure affermare che sia in qualche modo lo stesso enunciare una certa esperienza coi mezzi del linguaggio comune o con quelli di un determinato genere di poesia. Già entro il quadro ristretto del linguaggio quotidiano due diverse locuzioni non dicono mai la stessa cosa: *possono tutt'al più coincidere in parte le sfere nucleari dei significati, ma nelle imprecise zone marginali devono sussistere divergenze* (solo nel quadro di un sistema completamente assiomatico la surrogabilità può essere completa) ». « I sentimenti derivano da cognizioni, sorgono da esperienze e da ricordi che hanno perduto la loro esistenza distaccata in seguito a un processo di adattamento: è in questo senso che i sentimenti sono oggetto o fonte della poesia (e della trasformazione entro le sue regole linguistiche che essa forma). Ma si legga questa osservazione di Nietzsche: " Dietro ai sentimenti stanno giudizi e valutazioni trasmesse ereditariamente in forma di sentimenti. L'ispirazione che nasce dal sentimento è la nipote di un giudizio, e spesso sbagliato! e comunque non del tuo! Aver fiducia nel proprio sentimento significa obbedire piú al proprio nonno e alla propria nonna e ai nonni loro che non agli dèi che sono in noi: la nostra ragione e la nostra esperienza ". Qui, dunque, l'origine dei sentimenti viene riportata ancora piú indietro, dalla sfera di esperienza individuale a quella dell'eredità. Si stabilisce così una ricerca empirica (la necessità di una ricerca empirica); il sentimento e l'ispirazione non sono

mai qualcosa di contrapposto all'intelletto e alla conoscenza, ma hanno in questi le loro radici, ovvero una derivazione comune ».

Componendo questo minimo sommario (con le sue stesse convenzioni linguistiche, in cui ci è possibile trasporci e capire, mentre riesce pesante di solito la loro complicazione con quelle più usuali della nostra critica, fin qui), ho inteso di mostrare la conciliabilità, che vi emerge in sufficiente evidenza, con una teoria dell'opera come « attività strutturalista », comprendente le esigenze importanti che un Blanchot ha manifestate.

Dobbiamo precisare dove si appunta, allora, e con quale necessità e con quale pertinenza, il momento negativo, qual è anche nei termini che Blanchot aduna, ripercorre, enuncia come assoluti della letteratura.

Risulta anzitutto che al confronto di un'esattezza discorsiva di tipo scientificizzante, è con commovente ma prolissa ed estenuante adesione che Blanchot teorizza, le volte che gli importa o gli accade, sulla scorta di una sapienza riposta dei poeti. Sicché sembra disarmato proprio quando, come di frequente, allude alla scienza, non con vero ricorso ma per ovvia conferma; sia a proposito della sua fissazione che lo scrittore deve avere a che fare soprattutto col « vuoto », sia, per esempio particolare, quando dissacra ed esalta Sade per le sue anticipazioni dove manca ogni misura, per il suo portare gli « elementi » fino alla catastrofe (alla reazione d'esperimento).

Con tale dedizione stretta alle ricerche poetiche di rigore estremistico, si produce però qualche correzione certa nei riguardi anche di ogni estetica del « discorso », fondata cioè sul linguaggio comune come convenzione da cui parte da un lato la precisazione univoca del linguaggio tecnico, dall'altro l'estensione plurivalente del linguaggio poetico.

È interessantissima e attuale oggi, come si è detto, in Blanchot la concezione di un discorso continuo che corre come rumore — sempre più destituito di significato — e nel quale siamo intrappolati, secondo Blanchot; ed è ineccepibile. Blanchot lo considera originario quasi come la materia, mentre opina che lo scrittore (e l'analista, aggiungiamo, e l'operatore politico) abbia a che fare più direttamente con la materia; inoltre lo disdegna (e lo tratta senza cura terminologica, perché i verbi dei rapporti fra materia e discorso, « indicare », « designare », « significare » ecc. sono presso di lui pressoché intercambiabili).

Ora, è per un'estetica che parte dal comune linguaggio di comunicazione che ci è possibile valutare negli specifici « nes-

si » di un testo il suo punto di forza (escludendo qualunque processo irrazionalistico) e il suo carattere polivalente nella significazione (la cosiddetta « ambiguità »). Ma questi nessi sono creati dalla stessa « parola », in quanto vi è in essa un alone, come dicevamo, vi sono zone marginali ancora espressive, osserva von Mises, o, con Cassirer, vi è una soglia di consapevolezza o responsabilità di significato che non esaurisce l'ampiezza di significato della parola.

È nella distanza di una parola dall'oggetto designato, che risiede dunque la possibilità di alterare utilmente i nessi. Non è in un « disordine » di essi, come ritengono oggi gli avanguardisti, per un più di « informazione » ecc. ecc. Ma questo paradosso del linguaggio, questa emergenza culturale-individuale che è la « poesia », non può neanche essere applicata direttamente sul linguaggio comune nei suoi nessi costituiti: rispetto a cui non risulterebbe altra risorsa che quel « disordine », quel darsi al vagabondaggio nell'uscire di casa, imbrogliando di proposito le piste con divertimento. E come allora significare « casa » con una svalutazione del mito « casa » (radice, stabilità, ventre materno, protezione e natura)? Tutto il linguaggio è simbolico e non c'è un traslato o metafora come simbolo ulteriore o « immagine » (evasiva come tale): si deve compiere una trasposizione molto sensata o mutamento interno dei rapporti fra la materia e il discorso. E ciò si dà solo per una completa spossessione dal « nome » solito d'un oggetto, verificandolo con la nostra emozione concreta, sensibile ed intellettuale, che si carica sempre di un suo potenziale nell'esperienza. Solo così poi il dire « antro » il dire « caverna », per rinominare « casa », non è un'immagine ma un'aggiunta d'intelligibilità al mondo reale, al contesto storico-sociale in cui ci troviamo nella realtà.

Altrimenti detto, una proposizione complessiva come quella oxoniense che la mente è prodotta dalla società e la coscienza è automatica nel condizionamento della lingua, se fossimo senza negazione comporterebbe la mancanza di possibilità di una contestazione politica, e la mancanza di qualunque possibilità di dare — attraversando una radice negativa — senso. Il

discorso letterario sarebbe affatto contiguo di quello propagandistico, a rigore, o avremmo solo la fuga irrazionalistica o la composizione pura che si attua nell'ineffabile aspetto di disordine carico di tutti i significati possibili e di nessuno.

Facile sarebbe dilungarsi a raccontare come e perché queste esigenze rispuntano per noi proprio oggi, e provengono dalla linea simbolistica, dagli scrittori dell'eversione assoluta, che hanno operato durante gli sviluppi della civiltà industriale — che hanno accettato la civiltà industriale nello stesso momento dell'affermazione del proprio diritto al « silenzio » (all'eversione prima di esprimersi).

È in questi termini che ci sembra necessario di poter raccogliere da una tradizione, « la poesia moderna » (simbolista, fondamentalmente), che in effetti nelle posizioni dell'« engagement » ci era estranea, suscitandoci piuttosto ammirazione e ricordo.

Quelle parole che campeggiano in essa, quasi senza legami, dense di allusione interdotta e più o meno impenetrabile, non ci chiedono già un riecheggiamento oggi, dopo che per tanti versi sono diventate un nutrimento della situazione di incomunicabilità. Invece, *ci è riaddotto da Blanchot nettamente il « metodo » compositivo della poesia moderna e della narrativa d'invenzione, escludendone cioè tutti gli esiti chiusi o solipsistici, per ridarne il motivo come quello che costituisce la comunicazione della letteratura.*

4. Per un engagement « indiretto ».

Quella sospensione o vuoto che è definito « precategoriale » in fenomenologia, e spesso viene in mente al nostro lettore anche per Blanchot, può darsi dunque per lui, e ha motivo di darsi per noi, solo nella lingua e per l'espressione.

Noi incideremo largamente, però, in tutto quanto ci risulta decadentistico in Blanchot, perché il rilievo di questo modo di sentirsi, fatto da Lukács, ce lo ha reso insignificante per sempre: si tratti nel decadentismo del regno del possibile, così più largo del reale perché non comporta la tensione precisa della realizzazione o confronto col reale, o si tratti del regno del patologico, fino a Beckett, che è così poco sorprendente

(e non tocca nient'affatto il nostro problema contemporaneo: un'uguaglianza che non sia livellatrice, che contenga disuguaglianze d'altro ordine, come studia Della Volpe nel suo nuovo *Rousseau e Marx*).

Ciò non toglie che, prescindendo dallo stesso culto blanchotiano per il suo materiale di miniera del passato, ci affascini il continuo passaggio dal libro al mondo. Questo passaggio non è compiuto in Blanchot per immediatezza che poi continuamente ci delude, ma con regolarità molto sottile: e ad esempio per un libro (della Duras) si espone la difficoltà propria del dialogo e quasi essenziale del vero dialogo, perché le parole non sono nostre; o ad esempio si dimostra che la « politica » (in senso stretto, cioè di rapporto e d'azione di uomini incaricati particolarmente di un « governo ») ha un senso solo se è un rapporto nuovo fra rapporti nuovi...

Scegliendo due citazioni: « Ce vers quoi nous allons n'est peut-être aucunement ce que l'avenir nous donnera. Mais ce vers quoi nous allons est pauvre et riche d'un avenir que nous ne devons pas figer dans la tradition des nos vieilles structures » (*Livre*, p. 297). « Tout écrivain qui, par le fait même d'écrire, n'est pas conduit à penser: je suis la révolution, seule la liberté me fait écrire, en réalité n'écrit pas » (*La part du feu*, p. 324).

Ci interessa ritrarre da tutto questo lavoro nel suo insieme, e dal suo orientamento, un vantaggio immediato contro la facilità, che è il realismo ingenuo, a cui, anche se ha un certo grado di scrittura, ci stiamo tutti sgomentati accorgendo che il fumettistico è oggi assai vicino. Mi pare che in Italia occorre acquisire questo vantaggio di « distanza »; per esempio i giovani scrittori tedeschi, da Johnson alla Bachmann, lo possiedono già (e a loro dice meno la critica generale di Blanchot); si tratti di un dono paradossale della loro situazione storica, o di una diffidenza obbligata verso tutta o quasi la loro cultura anteriore, o si tratti d'altro, come potremo studiare, in essi c'è già la distanza della disuguaglianza personale, che è faticoso riscattare nel rapporto, ma ci assicura da tutti gli equivoci di « natura ». Per noi, tutto è presto familiare, non so: arrivati a nazione, subito c'è che siamo una famiglia... È male sminuire — persino se accade per una più netta lotta di classe — la dialetticità di ogni rapporto, così ci si disarmi e si è più preda della sofferenza di fronte alla realtà delle contraddizioni, che avvengono nella stessa reciprocità degli amici.

Ma si ritrae soprattutto un chiarimento per l'attività di engagement che abbiamo svolta in Italia con semplicismo (non così Sartre, s'intende, basta leggerlo, e anzi). Circola ora — così nella nostra esperienza o esigenza come in questo magma critico di Blanchot — una nozione di « détour » caratteristico del linguaggio, che ci avverte come l'esattezza sia solo tenendo conto del « détour » che ci abbisogna per essa, proprio

per essa. Una formalizzazione del linguaggio letterario (e di quello etico, infine), ossia la letteratura come metalinguaggio di quello comune, non è prevista, non ha senso, checché sembri a nostri amici... (E arriverei a dire che un « détour » distanziante è il segreto del realismo di Dante come è letto da Hegel-Auerbach).

Con sentimento di allievo ascoltavo giorni fa Della Volpe, così impenetrabile ormai, inaugurante la sezione bolognese dell'istituto Gramsci, e mi ha colpito un suo richiamo dell'« istanza liberale » (kantiana) nel senso del riconoscere che in ogni conquista « civile » della nostra storia vi è, egli dice, « un esponente egualitario »... Ci avviamo a intendere così la nostra storia; ma s'intende insieme che ogni riconoscimento procede in una lotta che non semplicemente lo attua, ma ne scopre altri termini reali, secondo un complesso movimento *con la storia contro la storia*.

Né, in quanto scrittori, siamo amministratori — sacerdoti, funzionari — di miti civili già riconosciuti come se in essi fosse per sempre la verità o l'« umanità ». Mito e poesia sono vicini, fin dalle origini greche; forse si può parlare della poesia come formazione dei miti, e così amano per lo più fare gli scienziati, concedendo — fuori del loro lavoro con privilegio di verifica assoluta — che la collettività ha bisogno di *connettivi già fissi dell'esperienza, i miti*, per i quali la letteratura ha un certo potere formativo (mitopoietico) proprio della sua parola che non si può formalizzare... Ma ciò avviene autenticamente solo per una virtù anzitutto negativa, dissacrante, miscredente (e originaria e in questo senso « selvaggia »); già presso i greci, dove è accertato dagli studiosi che l'intervento degli scrittori è una dissacrazione del senso più vieto o mitologico delle tradizioni. Così sempre la letteratura si rovescia contro la custodia del civile, che ogni società vorrebbe prescriverle come funzione avversando il suo potere segretamente istituzionale di negazione-verità.

Altrimenti, portare ciò che è civile non vorrebbe dire contribuire da parte nostra a promuovere ciò che è egualitario, come esigiamo con la passione immutata e con un più di rigore; ma vorrebbe dire adattarsi, e solo seguire il discorso sulle tecniche che è noiosissimo quando è tutto compreso di sé, e solo trasmettere gli usi della « gente », le « passioni » della

psicologia dei nonni, ecc. e in Italia in questo caso, purtroppo — leggendo il verso con un lieve « changement sémantique » — tutto che « è civile, | grande, augusto, egli è romano ancora ».

(Blanchot non arriva — né certo Robbe-Grillet — all'assolutezza di Cratilo sofista socratico, che per l'impossibilità di una relazione sicura tra la parola, distante e rigorosa in sé, e la mobilità del reale continuamente straniero nel suo divenire, si negava di pronunciare verbo, limitandosi a far cenno col dito... Tutt'al contrario, risulterebbe che ora, così come pensiamo anche noi a fare, egli passa a trattare la realtà come un impegno, e a trattare l'impegno di letteratura come una realtà).

un pretesto o da una *storia*, Robbe-Grillet ha dovuto confondere tutte le piste che potevano condurre all'accertamento della sua verità, ed è accaduto che quello che è rimasto non sia uno spessore, qualcosa che è all'orizzonte benché non si manifesti completamente, bensì una macchietta letteraria. Il monologo interiore è pertanto contestato dal monologo esteriore in termini linguistici, cioè perde la sua densità esistenziale, e il tempo reale della coscienza viene proiettato, disarticolato e ironizzato nelle strutture letterarie. Questa intenzione compositiva, geometrica o formale, o questa trasposizione da un piano semiologico primario a un piano semiologico letterario, è stato possibile attuarla mediante la distruzione e non l'alienazione del primo nel secondo, portata fino al punto *oltre* il quale l'edificio letterario si sgretolerebbe, *all'interno* del quale possono delinearci delle pure figure letterarie rese innocenti e non mitiche. È a questo punto chiaro che se i momenti del racconto procedono a gruppi slegati, a salti, non si deve ritenere che si tratti di una rappresentazione simultanea, non linearizzata, per cui ciascun evento sarebbe una compresenza di eventi, si darebbe insieme a tutti gli altri eventi e non sarebbe legato al successivo secondo un rapporto temporale causale che astragga dalla densità dell'esperienza: in realtà ciò che si attua è l'elusione sistematica del senso. Non si tratta della ristrutturazione fenomenologica di un fatto, ma proprio perché gli strumenti di tale ricostruzione sono usati intenzionalmente per disgregare, essi sono percepiti per se stessi, e il segno può apparire semiologicamente puro: « der Zeigende wird gezeigt ». Da un punto di vista tecnico è perseguita la distruzione di una tecnica, l'ironizzazione del monologo interiore, della psicologia, della psicanalisi, della fenomenologia e degli schemi narrativi tradizionali: Robbe-Grillet fa quindi un'opera semplicemente critica, mette in opera una sovversione radicale quale non si era prima vista in letteratura. Per parlare in termini un po' schematici, nel romanzo tradizionale da una parte c'è la *storia*, dall'altra la letteratura e la bellezza che sono la sua verità per sempre. Ebbene, in Robbe-Grillet l'esperienza non è comunicata bensì tendenzialmente distrutta. È la forza della negazione che ci sorprende in lui non quella della rivelazione. I suoi arabeschi formali lungi da essere una metamorfosi estetica dell'esperienza, vivono di ciò che hanno parzialmente distrutto, di una morte non consumata (del personaggio e delle altre convenzioni di luogo e di tempo). In questo modo, negando il privilegio della letteratura alla coscienza smarrita, egli ha potuto indirettamente ed energicamente designare la realtà soggiogata, l'astratta metrica della produzione delle merci, in un momento in cui, particolarmente in Francia, il potenziale rivoluzionario non trova né un punto di applicazione, né la forza di una nuova strategia o di una *sensata esperienza*.

NESSI 3

Angelo Guglielmi

UNA «SFIDA» SENZA AVVERSARI

Nel saggio *La sfida al labirinto* Calvino, affrontando il problema dell'avanguardia culturale contemporanea, crede di poterla distinguere in due filoni corrispondenti a due diverse prospettive ideologiche, e cioè una avanguardia razionalista (che comprenderebbe l'architettura dei grattacieli, Majakovskij, il futurismo italiano, il movimento dadà, l'espressionismo politico, ecc.) e una avanguardia a spinta visceral-esistenzial-religiosa (che comprenderebbe il resto dell'espressionismo, il surrealismo, una parte di Joyce, Celine, Henry Miller, la pittura informale, ecc.). Certamente noi non contestiamo la liceità di tale distinzione, anche se sappiamo, come peraltro lo stesso Calvino si affrettava a aggiungere, che tra i due gruppi gli scambi sono continui e gli sconfinamenti cosa di tutti i giorni. Quello che piuttosto contestiamo è che l'avanguardia razionalista possa veramente essere considerata un movimento di avanguardia.

Intanto che cosa è l'avanguardia? I limiti di significato di questa parola sono così mobili da sfuggire alla presa di una qualsiasi dichiarazione di principio. Varrà meglio quindi portare avanti il nostro discorso alla fine del quale dovrebbe scaturire quello che noi intendiamo (anzi quello che secondo noi oggi si può intendere) per « avanguardia ».

A ben vedere gli scrittori che Calvino include nella corrente dell'avanguardia razionalista — a parte il fatto che qualcuno dei nomi indicati (Majakovskij) figurerebbe forse meglio nell'altra corrente o comunque non in questa (Robbe-Grillet) — sviluppano e prolungano il vecchio discorso della cultura umanistica impostato sulla ricerca dell'anima delle cose, di un ordine e regola nella quale la varietà del mondo trova la sua composizione e, insieme, la sua prospettiva. Insomma gli scrittori dell'avanguardia razionalista continuano a fare il discorso delle essenze. Naturalmente essi hanno gli occhi aperti. Indubitabile è la loro consapevolezza. La prima rivoluzione industriale e ancor più la secon-

da, come scrive Calvino, hanno introdotto profonde modificazioni nell'ambito dei rapporti « dell'uomo con se stesso, i luoghi, le cose, il tempo ». Le cose sono diventate merce, il tempo orario, l'uomo un ingranaggio, le città un dormitorio, ecc. Il volto del mondo è profondamente cambiato. Il fenomeno non è sfuggito, e come poteva?, ai protagonisti dell'avanguardia razionalista, i quali tuttavia lo hanno avvertito (peraltro non ingiustamente) in senso essenzialmente negativo. Ciò hanno inteso la trasformazione delle cose in merce come la consunzione dei loro (delle cose) rapporti con l'idea, cioè con quel complesso di valori e norme in cui la cultura tradizionale ci ha abituati a ricercare il significato e il meccanismo dell'esistenza. Nell'ambito delle cose la strada dalla loro apparenza o forma (che è il solo modo con cui possiamo concretamente percepirle) e la loro giustificazione assoluta si è interrotta. Tuttavia è proprio questa « giustificazione assoluta » che continua a essere l'obiettivo degli scrittori o pittori della avanguardia razionalista. Obiettivo che non è più possibile cogliere con una ricerca mantenuta nell'ambito delle apparenze delle cose (cioè nelle cose, visto che le cose al livello della sensibilità sono le stesse apparenze) — ciò che era stato possibile per tanti secoli di cultura classica — ma con una esplorazione spinta al di sotto di quelle apparenze, anzi contro (violentissimamente) di esse.

Non vi è alcun dubbio che è proprio in queste motivazioni che trova la prima spinta la disintegrazione cézanniana delle forme degli oggetti, come anche lo smontaggio joyciano del personaggio e delle sue strutture. Sicché l'ipotesi di Calvino secondo cui la pittura di Cézanne ci offrirebbe immagini di un futuro industriale dotato di una bellezza e di una pregnanza morale nuove (rispetto al tipo di « bellezza » e di « moralità » espresso dalla civiltà umanistica) non ci pare affatto pertinente. Giacché la pittura antitradizionale di Cézanne non significa una nuova figurazione (non rappresenta, direbbe Vittorini, una prima verifica di una realtà in corso di mutazione) ma esprime un dramma, denuncia una difficoltà: cioè notifica la non significanza delle forme delle cose che si sovrappongono come croste sulle cose stesse, occultandone « il valore ». Al recupero di questo « valore » ha atteso Cézanne. Recupero che, avendo per maggior ostacolo le cose stesse (la loro apparenza), poteva essere effettuato con uno stile che postulasse una severa riduzione delle apparenze, anzi decretasse la loro distruzione. È in questa prospettiva di significato che secondo noi sono da intendersi gli ardimenti formali di Cézanne, la sua irriverenza per il vero, l'illogicità dei suoi segni: essi non agiscono positivamente (nel senso di costruire nuove immagini), ma negativamente, nel senso di negare forme ormai sterili e di liberare il « valore » che quelle tengono captivo. Il novissimo stile di Cézanne propone una novità formale e non concettuale.

E lo stesso discorso, opportunamente variato, si può ripetere anche per tutto quel coté della cultura artistica del Novecento (che poi è il coté più numeroso) comprendente tutta la pittura post-cézanniana tanto francese (il cubismo) che italiana (il futurismo più serio — quello di Boccioni — e la metafisica), il movimento della Bauhaus, Mondrian, il primo Kandinsky, Le Corbusier, ecc. e, in letteratura, il primo Joyce, i simbolisti, gli ermetici, il nuovo naturalismo ecc.: insomma comprendente quel complesso di esperienze artistiche che Calvino ha raccolto sotto l'etichetta di « avanguardia razionalista ». La quale sarebbe obiettivamente più giusto chiamare la retroguardia, allorché con questa parola si intenda non certo stabilire una limitazione di valore, quanto una indicazione di funzionalità: cioè è « retroguardia » nel senso che suo compito precipuo è quello di tenere il fronte, nel quale il nemico è ampiamente penetrato, accettando una impari battaglia nel tentativo di salvare il salvabile. Nel nostro caso il fronte è l'arco della cultura umanistica, incentrata su un concetto di Storia quale campo di azione dell'uomo impegnato nella realizzazione di un piano divino o, non è molto diverso, di un progetto umano (sul fondo ancora metafisico del marxismo non si discuterà mai abbastanza). Il salvabile, ciò che l'avanguardia razionalista ha tentato di salvare, non limitandosi peraltro nelle concessioni e accettando sostanziali compromessi, è appunto la concezione antropologica della Storia, rimandante a una immagine uomo, pensato sub specie aeternitatis, giustiziere e interprete della realtà, la quale, solo nella sua interpretazione, esiste e vive.

Ora tuttavia nel fronte della cultura umanistica anche le ultime resistenze hanno ceduto. Così non si meravigli Calvino se oggi la « linea razionalista, o della stilizzazione riduttiva e matematico geometrizzante » denuncia un serio « indebolimento della sua forza creativa e combattiva ». Giacché non si trattava tanto di una pattuglia avanzata quanto di una pattuglia sperduta. Non era attrezzata per impostare un discorso sul futuro e creare un nuovo fronte culturale: le sue uniche possibilità (e intenzioni) erano di contrastare al processo di dissoluzione che stava sviluppandosi all'interno delle strutture ideologiche tradizionali, investendone tutti gli aspetti (morale, sociale, religioso, estetico ecc.), elaborando ricambi o, meglio, preparando surrogati. Questa opera di resistenza è durata oltre cinquant'anni: per l'impresa sono stati adoperati tutti gli strumenti, i più straordinari, non i più nuovi (non ci stancheremo mai di affermare che la pittura di Mondrian è straordinaria, non nuova: cioè che la sua novità è formale non concettuale). E ormai è un'impresa non perpetuabile oltre. La linea razionalista ha dato definitivamente fondo alle restanti risorse creative della cultura umanistica.

Al suo posto che cosa è sorto (intendiamo al posto della cultura umanistica)? È nata una nuova cultura, cioè un nuovo modo di intendere il mondo che naturalmente richiede l'istituzione di nuovi rapporti tra l'uomo e le cose? No. Ma allora quella che Calvino, con una evidente punta di malevolezza, indica come «avanguardia viscerale» non è da intendersi come una alternativa gnoseologica rispetto alle prospettive suggerite dalla cultura tradizionale (nel cui ambito è compresa anche, come abbiamo visto, l'avanguardia razionalista)? No.

È caratteristica propria dell'avanguardia viscerale rifiutarsi a esprimere una qualsiasi idea sul mondo, sottrarsi a ogni tentazione definitoria. E sottrarsi senza alcun sforzo, affatto naturalmente. Essa sul mondo esprime molte opinioni, molti umori, tra loro assai contraddittori, tendenziosi, occasionali. L'avanguardia viscerale non pretende suggerire un modo (non importa se vecchio o nuovo) di intendere il mondo, ma anzi nasce e trova alimento nella consapevolezza dell'inesistenza di un tale modo (inesistenza obiettiva e incapacità della Storia). Né d'altra parte l'«avanguardia viscerale» è così ingenua e cieca da cedere al sofisma che una non visione del mondo possa essere a sua volta una nuova visione, il caos una nuova forma di ordine (tranello in cui temiamo sia caduto Eco), il caso un nuovo modo di atteggiarsi della legge, l'impossibilità della Storia il nuovo procedere dell'umanità. Niente di tutto questo. Anzi si può tranquillamente affermare che la linea viscerale della cultura contemporanea tende a prospettarsi il mondo come un centro invincibile di disordine (in questo assomigliando alla linea razionalista che, lo si è visto, nutre una fiera ostilità nei riguardi delle nuove prospettive introdotte dalla rivoluzione industriale in esse riconoscendo invincibili ostacoli verso una vita che si sviluppi nella direzione della verità e si articoli in un discorso di valori; la differenza è che mentre la linea razionalista resiste alla negatività del mondo, cercando di strapparle qualche brano della vecchia anima umanistico-europea, l'avanguardia viscerale ne prende atto). Il polo positivo è sparito, determinando l'impossibilità di ogni giuoco dialettico, quindi l'impossibilità della Storia. (Mai l'uomo si è sentito maggiormente senza futuro come oggi quando le possibilità di futuro, grazie al meraviglioso progresso della scienza, paiono tanto prossime e suggestive). Al posto della Storia è subentrato uno spazio in cui tutto ciò che accade diventa insensato e viene falsificato. E in ciò che accade è compresa la vita degli uomini. Così oggi l'uomo si vede costretto o a gesti insensati o all'inattività. La linea viscerale della cultura contemporanea non si oppone a questa situazione, tentando di istituirne una nuova (e come potrebbe?), né intende rappresentarla (nel nostro caso la migliore rappresentazione

sarebbe il silenzio, che peraltro qualche nostro scrittore ha messo in atto). I suoi scopi sono ben altri. Vediamo ora quali.

Pollock, Fautrier, Gadda, Robbe-Grillet (che nonostante le apparenze è in questa linea che bisogna includere e non in quella razionalista, come apparirà chiaro dalle argomentazioni che ci apprestiamo a svolgere e come inavvertitamente e contraddicendosi lo stesso Calvino ammette allorché lo accomuna a Gadda in uno stesso discorso), l'ultimo Joyce, Céline, pur offrendo ciascuno un risultato diverso, partono dalle stesse premesse e attuano uno stesso fine. Essi degradano tutti i valori a livello zero, sventando ogni possibilità di discorso significativo (che all'attuale stato delle cose significherebbe «discorso falso»). Con ciò determinano l'intercambiabilità dei significati e dei punti di vista (delle ideologie) e, conseguentemente, l'impossibilità di utilizzarli a scopo definitorio e di chiarificazione o, che è lo stesso, la possibilità di riavvicinarli indiscriminatamente, senza preoccupazione per le reciproche smentite (giacché comunque accostati, proprio in quanto scaricati di ogni valore indicativo autonomo, non creano alcuna pericolosa incompatibilità). Lungo la direttrice di queste premesse Gadda, Robbe-Grillet, Borges giungono a fare una letteratura di pastiche, cioè una letteratura che, essendo un intreccio di modi espressivi e conoscitivi differenti, ha forzatamente una apparenza torrentizia, ridondante, impura. Tuttavia in essi — come negli altri scrittori e pittori della linea viscerale — la scelta verso soluzioni non selezionate e impure, contrariamente a quanto mostrerebbe di credere Calvino, non nasce dalla considerazione della complessità del reale, che, essendo dal punto di vista conoscitivo particolarmente ricco, richiederebbe, per essere penetrato, il ricorso al maggior numero possibile di piani interpretativi e di conoscenza. Il reale oggi non è complesso è difficoltoso, non è ricco è incrostato, non è vario è imbrogliato. Cioè non è o, meglio, è alienato (sviato) nei sempre nuovi usi (interpretazioni) cui è adibito. Tanto che l'intento più proprio che uno scrittore può concepire nei riguardi di esso è di demistificarlo.

A questa funzione demistificante provvede la formula del pastiche, che, nella misura in cui intreccia in tutta disinvoltura piani conoscitivi contrastanti, decreta la morte delle ideologie, rifiutandole, appunto, quali piani di conoscenza. Il pastiche ha, per proprie virtù fisiologiche, una forte carica svalorizzante (nei riguardi degli ingredienti di cui si alimenta) che, in questo caso, diventa una carica demistificante in quanto impegnata a svalorizzare significati che oggi si presentano come falsi significati.

La linea viscerale della cultura contemporanea è aideologica, disimpegnata, astorica; non contiene messaggi, né produce significati di ca-

rattere generale. Non conosce regole (e leggi), né come condizione di partenza, né come risultati di arrivo. Suo scopo è quello di recuperare il reale nella sua intattezza: ciò che può fare sottraendolo alla Storia, scoprendolo nella sua accezione più neutra, nella sua versione più imparziale, al grado zero. Gadda, Robbe-Grillet, Fautrier, Pollock colgono le cose al di qua (prima) di ogni possibile interpretazione, di ogni loro (delle cose) compromesso con una qualsiasi situazione di valore, non in quanto indicazioni di realtà, ma quali esemplari di realtà, campioni (pezzi) di materia.

Così non ci pare proprio, come Calvino tenderebbe a affermare, che la linea viscerale proporrebbe una nuova forma di individualismo, prendendo possesso di quella «zona interna dell'individuo, che la cultura ideologica ha lasciato scoperto». Non è assolutamente vero che il campo di interesse della linea viscerale è «l'interiorità, il self, il privato». In questo errore di prospettiva Calvino cade perché tende a confondere certi risultati minori della letteratura beatnick, in cui effettivamente ribolle «un vecchio fondale mistico-limaccioso», e le prove di Gadda o Celine o Robbe-Grillet o Beckett. In ciascuno di questi ultimi non è difficile notare proprio il fenomeno contrario: e cioè la tendenza a effettuare la massima riduzione dell'io, gravemente sospettato di frodi ideologiche, la rinuncia a ogni atteggiamento interpretativo, a favore delle ragioni «elementari» dell'oggetto. Naturalmente trattandosi di una operazione estrema e violenta (rivoluzionaria o perlomeno di rivolta) vengono utilizzati tutti gli ingredienti e i mezzi e in maggiore misura proprio quelli appartenenti al campo che ne è naturalmente più ricco, e cioè il soggetto, l'interiorità, l'individuo. Ma le vie del soggetto sono sempre intese in funzioni di strumenti, mai di mete o scopi. Si pensi a Gadda. Non c'è scrittore che più di lui ceda alla piena degli umori, senza il fascino del pettegolezzo sentimentale e ascolti i rigurgiti della bile. Tuttavia questa pesante intromissione di elementi terribilmente soggettivi a cosa gli serve se non a mettere in moto la materia, a conferire ad essa una certa carica energetica, il massimo grado di «nervosismo», a accenderla in modo che bruci tutta la sua impurità (la sua soggettività) e si depositi in quanto semplice pezzo di realtà, a carica esclusivamente fisica, privo di una qualsiasi temperatura? (Per questa interpretazione dell'opera di Gadda si può vedere un mio saggio apparso nel numero 2 del «Verri», 1958).

Naturalmente il coté viscerale della cultura contemporanea (per il quale, stando la interpretazione che abbiamo dato, non è più possibile mantenere la scostante definizione di Calvino, non avendo esso nei suoi fini alcuna «visceralità»), mentre demistifica il reale (la funzione demistificante abbiamo visto essere la sua caratteristica propria), anche lo immobilizza. Se suo scopo è di sottrarre le cose alla falsificazione della

Storia e spingerle in un limbo di innocenza (per adoperare un linguaggio caro a Barthes), per questa strada la Storia è soppressa. La realtà è come tenuta sotto ghiaccio, integra e vera, sí, ma a patto che non entri in contatto con l'uomo, al cui approssimarsi si falsifica. Affermare che Beckett o Pollock offrano immagini di un mondo nuovo, anticipando nel campo dell'arte quelle intuizioni che presto dovranno trovare posto nell'ambito della prassi, è proposizione senza senso. La realtà che quegli autori postulano in tanto è autentica in quanto non è utile. (In ogni utilizzazione è implicito il pericolo di una falsificazione). Essi non suggeriscono un nuovo modo di essere del reale, ma affermano il reale al di qua di ogni modo di essere (cioè al di qua della Storia).

La conclusione è dunque che dal coté più avanzato della cultura contemporanea ci vengono indubitabili indicazioni circa il persistere di una situazione in cui le restanti possibilità di verità sono tutte per una civiltà di crisi. Ci viene la conferma che il solo modo di fare una letteratura ancora vera è il continuare a fare una letteratura non impegnata (cioè che non parli direttamente, risolvendosi in una indicazione di prospettive). Ci avverte che non ha molto senso pretendere una letteratura che sia «un'immagine cosmica; cioè al livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in giuoco». Lo sviluppo storico non ha messo in giuoco nuovi piani di conoscenze, ma semmai nuove e più drammatiche consapevolezza. Nuove e più potenti lenti per l'accertamento di una situazione in gravissimo esaurimento (il nostro mondo di ieri). Lo sviluppo storico non ha messo in corsa una nuova Storia, ma ha portato all'esaurimento il quadro storico tradizionale. L'esistenzialismo, la fenomenologia, la psicanalisi non sono nuove filosofie (non propongono nuove visioni del mondo), ma offrono nuovi strumenti per «vedere» il vecchio mondo, individuarne le ultime possibilità. Sulla scorta di questi strumenti le schiere dell'unica avanguardia oggi esistente — avanguardia nel senso (limitato) di punta più responsabilmente avanzata della cultura contemporanea — hanno accertato la totale estinzione del vecchio mondo, ridotto a un disperante gruppo di regole logore e non più vitali. Così non rimaneva loro che tentare di sganciare il reale, le cose da ogni complicità con quello schema di regole, ogni connivenza con il vecchio mondo, e di sospenderlo in uno spazio neutro. Qui esse giacciono, reali e immobili, nemmeno in attesa. Questo è il risultato massimo cui può giungere la cultura oggi. La prospettiva di un nuovo mondo non può essere compresa nel suo orizzonte. Come pretendere che possa fare di più, stante l'attuale disponibilità di conoscenze in nostro possesso, senza correre il rischio di apparire irreali?

Calvino vorrebbe che la letteratura facesse di più. Egli predica la letteratura della sfida al labirinto, opponendola alla letteratura della re-

sa al labirinto (intendendo per labirinto il caos delle conoscenze e delle prospettive, di fronte alle quali gli scrittori dell'avanguardia viscerale avrebbero il torto di non fuggire inorriditi). Innanzitutto è del tutto arbitrario affermare che gli scrittori labirintici (Gadda, Beckett, Musil, ecc.), se si accettano le linee interpretative in cui nelle pagine precedenti abbiamo cercato di inquadrarli, facciano una letteratura di resa al labirinto. Anzi abbiamo visto che è vero proprio il contrario, essendo propria di quelli una attitudine ironica e svalorizzante, nonché una tendenza riduttiva, che punta verso nozioni semplici e significati di grado zero. In secondo luogo, proclamando la necessità di una letteratura di sfida al labirinto, Calvino che cosa propriamente intende? In verità temiamo che la cosa non sia chiara nemmeno a lui. È un proposito (magari nobile) che non riesce ad articolarsi in un progetto. Calvino vi accenna nelle ultimissime battute del suo lungo saggio che non a caso proprio in queste ultime frasi prende un tono fideistico. Comunque, in parole povere, la letteratura della sfida al labirinto consisterebbe in una letteratura che non rinunci a esprimere giudizi morali e il cui discorso sia tale da incidere direttamente nella storia degli uomini. Che sono propositi, ripetiamo, nobili. Ma perché siano veramente tali è necessario che non rimangano al livello di propositi. E questo è per oggi il loro destino. E il primo a saperlo è proprio Calvino, il quale non è in grado (e come poteva?) di indicarci nel suo lungo saggio le premesse storiche e di cultura sulla cui base potere verosimilmente concepire un proposito del genere. Questa insufficienza del saggio di Calvino rispetto agli scopi che si proponeva è peraltro quello che con il suo saggio tenta di rifiutare. Ha accettato la letteratura del labirinto, come letteratura demistificante ma non indicativa, tra le cui morse, che lo hanno definitivamente stretto, continua tuttavia a dibattersi, impegnando le ultime energie della sua vecchia anima razional-moralistica. A proposito della quale dobbiamo dire che, mentre in lui stenta a morire, in altri sta avendo un inopinato momento di riviscenza, forse approfittando dell'attuale particolare congiuntura politica in cui le prospettive non più remote dell'ascesa dei socialisti al potere stanno riportando in vita la suggestione del pubblico che fu particolarmente operante negli anni dell'immediato dopoguerra. Allorché anche la letteratura partecipava a quella suggestione, mettendosi alla ricerca di contenuti « utili » e, perché no, aperti a esiti pratici. Ma a questo punto dobbiamo ricordare una cosa peraltro arcinota, e cioè che, se allora il sogno di una letteratura impegnata non si realizzò, ciò capitò per ragioni interne alla letteratura e, più in generale, alla cultura occidentale, e non perché nel paese non trovarono corpo quelle speranze di libertà e di vera democrazia che erano nei cuori di tutti. Così non si vede perché

oggi quello stesso tentativo dovrebbe riuscire, oggi che quelle condizioni obiettive che ne impedirono il successo non sono state superate, ma forse si sono aggravate, oggi che per giunta esso (quel tentativo) non è sostenuto da quel rigore di fede, da quella forza di convinzione di essere nel giusto che era l'impronta più pregevole degli uomini di cultura del dopoguerra. Oggi invece — e questo saggio di Calvino ne è la prova lampante — l'esigenza di una letteratura impegnata, la convinzione della utilità della letteratura è esposta a un numero infinito di crepe, è pronta a tutti i compromessi, è disposta a ogni cedimento e complicità di fronte a prospettive e soluzioni culturali del tutto « inutili » e « disimpegnate ». È inutile dire che noi intendiamo questo cedimento come una forza, e ci auguriamo allora che diventi totale, cioè che si trasformi in una consapevole e argomentata scelta. Come anche è inutile dire, se si tiene presente quello che abbiamo fin qui predicato, che la nostra richiesta di cedimento è una richiesta di apertura, cioè non è da intendersi in chiave decadentistica come esortazione verso uno sfrenato bacchanale di umori e spiriti privati, ma in chiave del tutto opposta, e cioè come indicazione dell'unica possibilità in nostro possesso di porci in un rapporto comunque attivo (culturalmente significativo) con la realtà.

denuncia le linee interpretative del saggio di Calvino che non lo porta più oltre. La critica, se non è un'analisi - è un labirinto

Italo Calvino e Angelo Guglielmi

**CORRISPONDENZA CON POSCRITTO A PROPOSITO
DELLA « SFIDA AL LABIRINTO »**

Caro Guglielmi,

ho letto il tuo saggio per il « Menabò 6 ». È molto chiaro e ben argomentato e ne viene fuori una immagine della situazione molto coerente. Così come è dotato di una sua logica e coerenza il quadro della situazione che tracciano gli hegeliano-lukácsiani, i quali arrivano alle tue identiche conclusioni: la letteratura e l'arte moderne sono la negazione della storia (dell'umanesimo), della progettazione razionale. Che loro diano al fenomeno un segno negativo e tu un segno positivo, non vi differenza molto: sia loro che tu arrivate a un punto in cui non c'è che da dichiarare la fine della letteratura. Per l'hegeliano-lukácsiano dato che i mezzi d'espressione sono tutti contaminati dalla decadenza, un'uscita dalla decadenza (che non sia antistorico arroccamento su posizioni classicistiche) non si vede come si possa attuare. Per te, dato che compito dell'arte è smascherare la falsità di tutti i significati e di tutte le finalità storiche, senza sostituirne di nuovi, ridurre a zero la concezione del mondo, a un certo punto, ridotto a zero tutto il ridicibile, mancherà la spinta necessaria allo scrivere, il perché, la polemica con quell'altro-dalla-poesia, che è sempre la condizione dialettica a che la poesia esista.

E non è detto che non abbiate le vostre brave ragioni, di diagnosticare questa fine della letteratura, gli uni e gli altri. Ma non è che io ne sia molto toccato. A me, tutte le riduzioni a zero mi interessano e rallegrano per vedere cosa ci sarà dopo lo zero, cioè come riprenderà il discorso, cioè come la totalità della cultura, che di terremoti e rasature al suolo ne ha subiti parecchi e soprattutto attraverso ad essi ha vissuto finora, riuscirà a superare anche questa (mica tanto grossa, poi, in con-

fronto a altre), cioè come riuscirà a ridare verità a vecchi discorsi che possono tornare buoni.

Mi vuoi convincere, Beckett e Robbe-Grillet alla mano, che la realtà non ha senso? Io ti seguo, contentissimo, fino alle ultime conseguenze. Ma la mia contentezza è perché già penso che, arrivato all'estremo di questa abrasione della soggettività, l'indomani mattina potrò mettermi — in questo universo completamente oggettivo e asemantico — a re-inventare una prospettiva di significati, con la stessa giuliva aderenza alle cose dell'uomo preistorico che, di fronte al caos di ombre e sensazioni che gli baluginava davanti, a poco a poco riusciva a distinguere e definire: questo è un mammoth, questa è mia moglie, questo è un fico d'india, e dava inizio così al processo irreversibile della storia.

Abbi dunque un saluto cordiale.

I. C.

Caro Calvino,

ti ringrazio della lettera e dell'interesse che hai mostrato per il mio saggio.

Non ho nulla da opporre alle tue controargomentazioni, tranne che per un punto peraltro essenziale: e cioè che anche io sarei interessato a un discorso « significativo », a una letteratura semantica e anche io penso che dopo aver ridotto il mondo a zero bisognerà ricominciare da capo con un discorso nuovo. Quello che contesto è che oggi sia possibile avviare questo discorso nuovo senza finire per pronunciare un discorso falso o comunque non più vero. E che questo sia il pericolo tu stesso me ne dà la prova allorché nella lettera ti dici certo che anche questa volta la « cultura... riuscirà a ridare verità a vecchi discorsi che possono tornare buoni ». Ora il problema non è o meglio non si risolve rivoltando un vestito già liso o rifacendo il motore alla macchina. Fino a quando ci comporteremo come se il problema fosse semplicemente di aggiornamento, moltiplicheremo gli equivoci, introdurremo sempre nuove falsità e quindi allungheremo all'infinito la vita (la necessità) della cultura del grado zero o demistificante. Il primo passo verso una nuova prospettiva di significati (che peraltro non è la letteratura o solo la letteratura che può impiantare, ma prima ancora la filosofia, la morale, la politica, ecc.) è liberare il campo dalle vecchie prospettive non più vitali. Le quali, se invece ci si limita a aggiornare, non si fa altro che camuffare nella loro carica negativa e falsificante.

Ci sono anche altri punti della tua lettera sui quali avrei qualcosa da dire. Per esempio non vedo proprio come puoi dire che sia così irrilevante la differenza tra la mia posizione e quella degli hegeliano-lukácsiani

ni, se grazie a questa differenza io e gli hegeliano-lukácsiani possiamo esprimere valutazioni diametralmente opposte su posizioni culturali e specifici autori, se grazie a questa differenza io posso indicare e credere in una possibilità presente per la letteratura mentre gli hegeliano-lukácsiani la negano o se mai si azzardano a prospettarla ti accorgi subito che è un invito di ritorno al passato, a forme e pensieri morti.

Quello che è irrilevante è il fatto che esistano delle coincidenze di descrizione (ammesso che esistano): punti di dettato in comune possono rinvenirsi anche tra una lettera di John Profumo a Christine Keeler e una lettera di Pascal alla sorella.

Molti cordiali saluti dal tuo

A. G.

È chiaro che potremmo continuare a discutere così per un pezzo senza fare passi avanti. Perché sono proprio le ragioni di fondo che ci dividono, il modo di considerare certi atteggiamenti chiave della cultura del nostro secolo. Per me, se c'è una vecchia solfa che non si può più riprendere se non in funzione critica o ironica è quella dello scacco del razionalismo e del positivismo; la sento ripetere da quand'ero ragazzo; fa tutt'uno con l'atmosfera delle nostre letture d'anteguerra. Siamo venuti su in un'epoca in cui di « valori » sicuri non c'era che quello scacco: e idealismo, e bergsonismo, e fisica moderna, e adesione alla realtà politica non dicevano che quello, sempre la stessa musica da parte di tutte le più venerande barbe. (Anche la poesia d'allora non diceva altro che quello, ma per nostra fortuna lo diceva in un modo diverso, ossia in un modo che ci serviva altrimenti, come è spesso della poesia). L'uscita da una condizione di minorità è avvenuta per noi quando abbiamo capito che di scacchi alla ragione continueranno a essercene magari uno ogni dieci minuti, ma il bello è vedere ogni volta quale ponte sei capace di costruire per passare dall'altra parte e continuare la tua strada. Solo con questo atteggiamento si potrà ancora riuscire a veder nuove le cose che saranno nuove; con l'altro si continuerà a ripetere sempre lo stesso discorso come un organetto, e a vedere grigi tutti i gatti.

Da questo deriva che la figura ideale di lettore che presupponiamo per la letteratura, è molto diversa per Guglielmi e per me.

Come lettori ideali per la letteratura io penso alle uniche persone che per me contano, cioè a quelle impegnate a progetti per il mondo futuro (cioè quelle per cui conta la reciproca influenza tra progettazione poetica e progettazione politica o tecnica o scientifica ecc.) e più precisamente impegnate a una razionalizzazione del reale (a cui vale la pena dedicarsi proprio perché il reale non è di per sé razionale) e voglio che queste persone si valgano di quella particolare intelligenza del mondo

che la letteratura e solo la letteratura può dare. Il discorso di Guglielmi presuppone invece il lettore che del momento di scacco della razionalità (momento inevitabile e forse necessario in ogni processo di razionalizzazione) si compiace, perché così trova un alibi, una vacanza, e crede che si possa attendere in pace la fine di tutti i vecchi valori, e conseguentemente la rivelazione di valori nuovi, (attesa vana, perché è solo nella ricerca continua di valori che la crosta dei valori vecchi si sgretola — spesso contro le stesse intenzioni del ricercatore —, mentre a chi crede di potersi troppo facilmente dichiarare libero dai valori d'oggi subito gli s'ispessisce addosso la crosta dei valori di ieri, e chi si crede in vacanza dalla storia subito si ritrova a girare nella giostra d'una storia soltanto più antiquata e prevedibile).

Altra differenza di fondo è in quel che si cerca nella letteratura: c'è chi cerca qualcosa che prima non sapeva o non capiva e c'è chi cerca la conferma delle idee che ha già. Il primo valore è quello che volgarmente è detto la « poesia »; il secondo è lo scaldino dei vecchi professori. Se dico che l'estetica di Guglielmi somiglia a quella degli hegeliano-lukácsiani (certo che arrivano a risultati opposti; bella scoperta! se no che gusto c'era a dire che si somigliano?) è che è estetica da professori l'una e l'altra, perché entrambe cercano nella letteratura le illustrazioni, gli esempi, d'un discorso fatto in altra sede.

(La polemica contro i « professori » appartiene all'altro ieri? No: è polemica d'oggi, e sarà ancor più di domani, se non si comincia ad avvertire il pericolo della neo-professorialità dilagante).

Il discorso critico generale che ho tentato più volte in successivi abbozzi ha solo questo filo: (anche) la poesia del negativo è sempre (non solo recuperabile ma) necessaria a una progettazione positiva del mondo. Questa è la mia nozione di « impegno », diversa — mi pare — da quella più divulgata a cui Guglielmi mi assimila. Se avesse compreso questo, gli sarebbe anche stato chiaro che quando, al finale di quel mio saggio, ho parlato di una letteratura della sfida al labirinto e una di resa al labirinto, non ho fatto (come altrove) una classificazione di autori, gli uni da una parte e gli altri dall'altra. Pensavo piuttosto a due essenze da — come ho scritto — enucleare e distinguere all'interno dei vari autori e delle varie opere. Insomma, voglio che la disperazione di Beckett serva ai non disperati. Tanto, i disperati — ossia gli obbedienti cittadini del caos — non sanno che farsene.

I. C.

UNIVERSITÀ DI TRIESTE
ISTITUTO DI FILOLOGIA MODERNA

Fl. m. / 16592