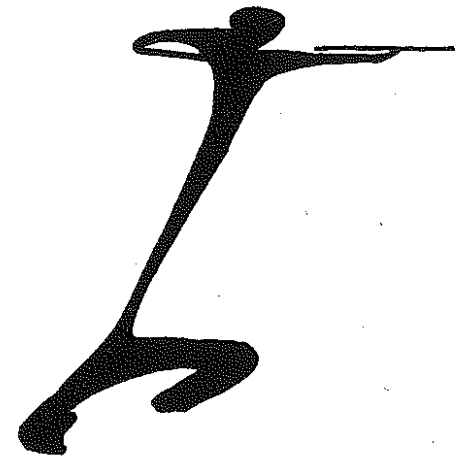


OFFICINA

[1-12 ; N.S. 1-2]



TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Ristampa anastatica a cura delle Edizioni Pendragon
via Imerio, 18 - 40126 Bologna

Bologna, 1955 - 1959

Fascicolo bimestrale di poesia

REDATTORI

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

Ufficio : via Rizzoli 4, Bologna

Prezzo del fascicolo L. 300

Prezzo di abbonamento annuale L. 1500

L'amministrazione della rivista è affidata alla
LIBRERIA "PALMAVERDE", BOLOGNA

(conto corrente postale N. 8/3319)

Responsabile: OFELLO MASETTI

ARTI GRAFICHE CALDERINI S. R. L. - BOLOGNA

LA NOSTRA STORIA

PIER PAOLO PASOLINI

PASCOLI

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

Bisogna dire anzitutto che la bibliografia sul Pascoli è già ricchissima (basti pensare alle 281 voci, circa, che contano gli « Spogli di bibliografia biografica e critica » di G. Briganti e M. Ferrara, in *Studi pascoliani*, Bologna, I-IV, che pure vanno soltanto dal '12 al '22) sebbene non siano poi molte le opere che veramente contano. Gli scritti coevi, o immediatamente posteriori, mostrano i segni della polemica troppo fresca, o, nei casi più liberi, si limitano a descrivere i fenomeni più direttamente accettabili dello stile pascoliano (come con particolare finezza l'ancora troppo giovanile lavoro di Cecchi): finchè, attraverso il poco produttivo dilemma tra letteratura pascoliana semi-agiografica e polemica anti-pascoliana, si giunge alla « stroncatura » del Croce [in *La critica* del 1907, ma con l'importante postilla

del settembre 1919; e in volume nel '20] e alla « discussione » della Ronda [novembre 1919, dopo un *Pascoli e noi* dell'ottobre, provocata dalla postilla crociana]. Quanto agli ultimi saggi usciti sul poeta, sono da notarsi per il riordinamento operato tra i diversi e contrastanti motivi, estetici e ideologici, che hanno dominato l'esegesi pascoliana, ma non fuoriescono dal sistema estetico e ideologico in cui questa si è svolta.

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

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

È vero che, per ridurre questo quadro complesso a una sua parcella esemplificativa, il Jeanroy poteva ironizzare lecitamente [« *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen age* », Parigi, 1889] — sulla linea del Diez [« *La poésie des troubadours* », Paris et Lille, 1845] e coi favori recensivi del Paris — a proposito degli studiosi italiani di quello scorcio di secolo che con irrazionalismo romantico ritardatario e ritardario rigore filologico, si accanivano su un surrettizio « problema delle origini », cercando certificati d'italianità ai generi letterari e certificati di benemerenzza e precedenza all'italianità. Ed è vero anche quello che annota Gramsci in un appunto di « *Letteratura e vita nazionale* » a proposito dell'attività culturale di quello stesso scorcio di secolo: « Si può forse affermare che tutta la vita intellettuale italiana fino al 1900 (e precisamente fino al formarsi della

corrente culturale idealistica Croce-Gentile), in quanto ha tendenze democratiche, cioè in quanto vuole (anche se non ci riesce sempre) prendere contatto con le masse popolari, è semplicemente un riflesso francese, che ha avuto origine dalla Rivoluzione del 1789: l'artificiosità di questa vita è nel fatto che in Italia essa non aveva avuto le premesse storiche che invece erano state in Francia. Niente in Italia di simile alla rivoluzione del 1789 e alle lotte che ne seguirono; tuttavia in Italia si « parlava » come se tali premesse fossero esistite... ». Sicchè sono fin da quel tempo internamente in atto (per quella legge che Trotsky chiama, ci pare, dello sviluppo ritardato) quelle tendenze involutive di cui noi in questi ultimi decenni abbiamo goduto i risultati.

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

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

mini coesistono in lui, per quanto meglio ci riguarda, una forza istintiva che lo costringe alla fissità stilistica, e una forza intenzionale che lo porta alle tendenze stilistiche più disparate.

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

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

2) Quando tale immissione di lingua strumentale nella poesia, anziché apportarvi una riduzione al tono dimesso e nostalgico, vi accentua intenzionalmente la violenza espressiva, prelude a certa disperata sordità di Sbarbaro e soprattutto a certe crudezze autobiografiche falsamente ingenue di Saba.

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

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

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

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

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

8) La poetica del Fanciullino e la conseguente freschezza nel cogliere i particolari del reale, in un lirismo insieme ingenuo e sapiente, immediato e squisito, prefigura stilisticamente tutta un'ala dell'ermetismo (compresi certi dialettali): il lettore può avvertire certamente subito le tonalità pascoliane in questa quartina di Betocchi, per esempio: « Semplici, candidi, fuggitivi - sui prati morbidi di brina - danzano volano giulivi - bambini in bianca mussolina ». Oppure in questo frammento di Gatto: « La tua tomba, bambino - vogliamo sia biancata - come una cameretta - e che vi sia un giardino - d'intorno e l'incantata - pace d'una zap-

petta ». O ancora in questo attacco di Bertolucci: « *Ora dolce e nebbiosa - col solo tesoro - della tua pallida chio-
ma d'oro...* ».

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

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

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

Sicchè, anche se con una squisitezza e una coscienza formale che vorrebbero addirittura far pensare a un salto di

qualità, a un'altra storia, i nuovi letterati italiani dalla Ronda all'Ermetismo in realtà si iscrivono in quel primo modulo umano nuovo di letterato ch'è fornito dal Pascoli: e anzi, con qualche regresso verso un più tetro apoliticismo e misticismo tecnico (corrispondente appunto al più grave stato d'involuzione del periodo fascista). « Agli scrittori italiani — annota un po' frettolosamente il Gramsci [*op. cit.*] — ha proprio nuociuto l'*apoliticismo* intimo, verniciato di retorica nazionale verbosa. Da questo punto di vista sono stati più simpatici Enrico Corradini e il Pascoli, col loro nazionalismo confessato e militante, in quanto cercarono risolvere il dualismo letterario tradizionale tra popolo e nazione, sebbene siano caduti in altre forme di retorica e di oratoria ».

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

ROBERTO ROVERSI

IL MARGINE BIANCO DELLA CITTÀ

I

OLTRE LE VECCHIE MURA

Steli d'oro salgono
a imprevedibili altezze
trascinati da un vento misterioso;
col polpaccio di marmo donne lievi
sciacquano sul margine del Reno.
Sale il mattone — la rondine lo alza
col becco al muratore;
gronda acqua e calce
lassù nel cielo
l'anima sua azzurra.
Mattone con mattone
ombra con ombra
nel sudore dell'uomo che si china;
muro con muro, nemi rossi, calce;
su tegole leggere la bandiera
irride alle battaglie.
Sale il palazzo dal prato, dove fioriva
l'erba meschina,
dove gemeva il topo.
Vena bianca, gonfia
di fremiti, si stende

Prestazioni sbirresche, attitudine spiccata e ingenua, e di poi disciplinata e selezionata, a far la spia: provenienza dal vivaio-pepiniera delle spie, il guf. Esami all'orbace, laurea in scienze politiche male scilinguata, col più coglione dei professori dell'ateneo, quello che ha ottenuto la cattedra d'assalto, con un volume di cinquantatré pagine sul Principe, occhielli compresi: in cui si dimostra che il Principe, a suo tempo, ha fatto rizzar la minchia a Giuseppe Mazzini. Speroni finti, ossi di morto in croce sul fez, sul berretto: come sui pali della corrente. Hai da giuntarvi, come appunto ho detto, la grinta, il cipiglio, la voluta villania (dopo la connaturata e comune), la prepotenza, a imitazione del cafone principe, il saluto romano, il giraculo greco, la « maschilità » o « virilità » scenografica, il coraggio dei cento (armati) contr'uno (inerte), insomma tutto il tetro apparato in cui veniva di in di manifestandosi, e vaniron gli anni in codesto, la funeraria « corsa al più nero ».

Tutte le aggregazioni e collettività operanti, sì come industrie, banche, piccole officine, amministrazioni, gestioni di servizi pubblici, dalla centrale del latte alla nettezza urbana, dal Banco di Mezzaterra ai banchi del lotto, avevano a subire in una o in altra forma lo stivaluto becero fumasigarette imposto dal di fuori e dall'alto (sic) e pagato o a far nulla o a far la spia, e in ogni modo a intralciare il lavoro degli operatori tecnici. Là dove è gran legge tecnica che ogni industria, ovvero « organizzazione operante », possa e debba scegliersi da sè o da sè formarsi i suoi uomini propri sulla base di un giudizio di valore, e non subir gente venuta dal di fuori per cagioni extra-tecniche. In tal caso l'ovulo-industria non introita il vivificante spermio, il vibrante propagatore della vita, ma l'insidioso e letale spirocheta. Codesta imposizione avveniva per « pressione diretta » del fiduciario di gruppo o del federale, o di altro anche più gallonato e ingrugnato capo-brigante: e la « pressione » era di tipo camorristico-ricattatorio e cioè clandestino e impudente nello stesso tempo. Il papabile si trovava impapato in seggiola come se ciavesse un merito pure che fosse: l'unico merito era quello d'aver un culo, sotto al quale si potesse collocare una seggiola.

(continua)

OFFICINA

La nostra storia		<i>Pag.</i>
F. LEONETTI. Leopardi.		43
Testi e allegati		
P. P. PASOLINI. I campi del Friuli		59
La cultura italiana		
A. ROMANÒ. Analisi critico-bibliografiche.		67
--- Prospetto delle riviste di letteratura nell'ultimo decennio [I]		73
Appendice		
C. E. GADDA. Il libro delle Furie [II]		80

NUMERO 2 LUGLIO 1955

Fascicolo bimestrale di poesia

REDATTORI

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

Ufficio: via Rizzoli 4, Bologna

Prezzo del fascicolo L. 300

Prezzo di abbonamento annuale L. 1500

L'amministrazione della rivista è affidata alla
LIBRERIA. "PALMAVERDE", BOLOGNA

(conto corrente postale N. 8/3319)

Responsabile: OTELLO MASETTI

Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n. 2497

LA NOSTRA STORIA

FRANCESCO LEONETTI

LEOPARDI

« Compresero gli Italiani la vera grandezza del Leopardi? Non pare, a giudicare dai frutti lirici che ne sorsero ». « L'opera del Leopardi fu quasi inutile allo sviluppo della lirica italiana. Gli Italiani non seppero o non vollero trarre dal suo esempio alcun insegnamento ». A simili frasi alquanto grossolane, estratte dalle ampie svolte del libro di Thovez, aggiungeremo la conclusione prima e sostanziale: « Il Carducci compì laboriosamente un'azione a ritroso. Aveva ricevuto nelle mani la lirica soggettiva: la rifece oggettiva; l'aveva trovata intima e psicologica: la ridusse esterna e d'occasione » [in *Il pastore, il gregge e la zampogna*, per i tipi di Ricciardi, Napoli, 1910: a pag. 55]. Formula che non discuteremo; prendendola solo a documentare un momento della nostra storia.

Qualche cosa su Thovez, che, contemporaneo della prima *Voce*, reca pur egli in luce confuse, velleitarie e declamate esigenze di un rinnovamento. Il suo libro indusse Croce (il quale, sulla *Critica*, compiva con tutto « impegno » le sue note monografiche della letteratura della seconda metà del sec. XIX, e della nuova Italia) a rifondere il suo precedente Carducci del 1903 tenendo qualche conto di quelle proteste. E due giudizi, per la recente ristampa [Torino, F. De Silva, 1948], che ci aiutano bene a collocarlo: « un'autobiografia sotto forma di dissertazione », di Cajumi nella prefazione, e « Questo anticarducciano è, suo malgrado, un carducciano così nei motivi della sua polemica come nello stile che la riscalda e la gonfia. Il lato meno facilmente avvertibile del libro è questa contraddizione e questa affinità » di Momigliano [in *Ultimi Studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1954, pag. 57]. Si deve calcolare che l'avversione di

Thovez procedette soprattutto da sazieta', dinanzi a quel vecchio Carducci glorioso e offuscato, prepotente e inutile ormai (chiuso nell'involuzione della societa' borghese al potere); sazieta' ancora sentimentale, che gia' tredici anni avanti [in *L'idea liberale*, 8 marzo 1896] traboccava in indignazione insieme anticrispina ed umana dopo il discorso carducciano *Per la Croce rossa*: « il poeta aspro e sdegnoso » che « s'è mansuefatto dinanzi all'invito delle gentili signore e signorine di Bologna, e si è sdilinquito in languidezze senili ».

Ma, dall'ambivalente partenza della frase di Thovez (che ci potrebbe portare a ritrovare attraverso la fortuna calante di Carducci la problematica della contemporanea poesia, e le sue scelte, in modo che ora si proporrebbe pure interessante) ci volgeremo verso l'altra parte, Leopardi. Notando solo che l'affermazione di Thovez cadde in un momento drammatico: gli anni subito seguenti la morte e commemorazione di Carducci, la prima avvenuta nel 1907 a Bologna e la seconda in tutta Italia nei luoghi da conferenze. Mentre era nei cuori un completo scontento carducciano; che si risolse, mentre vegetavano i discepoli pieni di ricordi e i professori-poeti come Mazzoni o Lipparini che tenevano a distinguersi dal poeta-professore per certe acquisizioni di romanticismo sfatto, in silenzio e col dispregio di una cultura ritenutasi maggiore per quel suo mondo « provinciale » che « sa di scuola e di passato » (Flora); portando in Italia altresì a una lunga frattura fra cultura universitaria, operante con modesta serietà, e cultura « militante » entusiasta ma rumorosissima e trasformista (mentre innanzi un Papini, sul primo *Leonardo*, e un Serra avevano avuto un loro Carducci, rivolto magari, in toni diversissimi, contro Croce).

Cominciò per Leopardi una predilezione, di cui dà Thovez, e per questo l'abbiamo scelto, un punto programmatico, esplicito, eppure non ancora « leopardiano », cioè non ancora congeniale e maturo.

E ci interessa seguire, piuttosto che « i frutti lirici che ne sorsero », le risultanze culturali di questa predilezione, e la sua pienezza studiosa; senza fermarci al contrasto Carducci-Leopardi (bandiere di carducciani e anticarducciani, in principio; ma la prima fu presto ripiegata, con nostalgia). In una scoperta di Leopardi — per cura di generazioni diverse da

lui, nelle quali si andava lentamente svelando una societa' e un'epoca di stanchezza e depressione vitale — si volle avere, dalla storia italiana della poesia, un fondamento per svolgersi dalla primitiva tendenza, astrattamente negatrice della tradizione; e arricchirla di critica operosità: ma in un'aria, se si vuol proprio essere astiosamente precisi verso i modi meno responsabili di tale operazione, di cosmopolitismo, di spirito superficialmente europeo, e non di scambio ma di osmosi addirittura con le culture straniere, senza vigile mediazione.

In una ricerca quale la nostra (che nel tempo vuol riscontrare all'origine certi fenomeni del gusto, perchè da essi a confronto coi testi, e non in una specie di segregazione degli studi, si sviluppa la critica più consapevole, oltre che quella chiaramente indicativa delle tendenze) è necessario indugiare su certi fatti che in Leopardi, confusamente, potevano allora attrarre come segno di affinità. Una vita intensa, bruciante, una vita senza « ricambi », che sono le esperienze apparentemente inutili alla poesia. Paragonabile magari vagamente a quella di Rimbaud (si badi che è del 1911 il quaderno della *Voce*, di Soffici scopritore e divulgatore tempestivo, che comincia: « chi ne conosce pure il nome? Pochi o nessuno, a quel che pare » e finisce augurando che « si rincarni sotto altre forme » lo spirito del poeta maledetto « che non ebbe paura di scender giù per tutti i gironi dell'inferno psicologico moderno per pescarvi il segreto di una bellezza inusitata e sfolgorante »). A quella di Rimbaud, consumata senza le « sistole e diastole » goethiane di verità diversa dalla poesia, così da tradursi al momento del ricambio necessario in rifiuto della poesia (è anche questo il senso della sua vita eccezionale). Una vita, Leopardi, veramente « essenziale » come le sue parole, perchè libera (sic) dalle relazioni di minore importanza, dato che fu solitudine tutta evidente e problemi e disastri di tale solitudine. Così si creava un mito splendido esteticamente, commovente in ogni suo tratto, fino alla consunzione (invece l'ultimo Leopardi, su cui torneremo, è quello, esaltante per noi, di un supremo riscatto dal suo destino, sempre guardato a faccia a faccia). E si volle fantasticare squisitamente di coloro che, come Leopardi, non vengono a patti con la

« prosa » del vivere — quei patti e quella rassegnazione limitatrice dei sogni facili e astratti, che poi si spiega essere la prova e la misurazione della capacità di scoprire la vita, ma sempre aduggia la prima esperienza degli uomini. — E intanto s'incominciava così ad argomentare, per ciò servendosi anche di Leopardi, di un sentimento poetico, di una « poeticità », viziosamente disposta a esperienze tutte interiori e rapide: dalle quali si svolge naturalmente, iterata, una disperante nostalgia dell'infanzia.

Di tutto ciò fu motivo nell'apertura del nuovo secolo il bisogno di sincerità, che per se stesso potrebbe essere radice di un'arte più schietta e concreta. Ma fu un bisogno — intimistico, e quindi ideologico — che volle dire, presto, rifiuto sempre più netto di tutte le strutture di ogni genere, « torcendo il collo » alla eloquenza come voleva Verlaine, e torcendolo a ogni discorso che fosse comune; nello sforzo di ridare solo la « corrente » spontanea stroncando ogni canto (parve proprio di esso anche il potere, sospetto, di persuasione e chiarezza). S'idoleggiava la sincerità, l'identità, proprio, con se stessi, vale a dire un'espressione che non si facesse corporosa, restando aderente all'intimità (ma la persona non si pronuncia senza gli atti del sentimento o del pensiero, e passivamente è il vago flusso delle sensazioni: l'effetto maggiore non poteva essere che uno sprofondare nell'incoerente, sia pure a trarne disperatamente, senza sovrapposizioni, melodici accenti). *Tous les livres me semblent faux. - J'ai une oreille qui entend la voix de l'auteur / Je l'entends distincte du livre. - Elles ne s'unissent jamais.* Ed ecco, presso gli interpreti più lucidi, l'assurda conclusione: « *Qu'importe, pensais je, l'écrit? / Vais-je me vider dans la parole? / Elle est infidèle, elle devient étrangère. / Est-ce le papier qu'il faut mener au parfait? / Est-ce moi* » [ho invertito le due strofe di *Psaume* di Valéry, in *Botteghe oscure* III, 1949; preferendo questa, cantata come un sublime fallimento, ad altra enunciazione del tema, antico e frequente in Valéry]. Che importi « perfezionare » se stessi, invece della propria poesia (che è dichiarata *papier*, pagina bianca) è scrupolo che rivela che non si ha niente da dire, niente che urga per sé, per quello che ha di umano, di

storico (1); mentre la propria intelligenza autocritica non si esercita come maieutica di opere vitali, ma come inibizione.

Carducci ci interessa ancora quale critico di Leopardi. Bisogna dargli atto che non approfittò, come erano a sua disposizione, degli elementi « malsani » in Leopardi, che altri non volle poi risparmiare. « Questa cosa più fiera di tutte (a cui alludeva il Leopardi nella famosa lettera al Giordani del 2 marzo 1818) era il negatogli naturalmente amore di donna: che fu il rodimento e tormento della vita di Giacomo » e un certo prendere con le molle le parole « pessimismo e nullismo », poco altro c'è nei suoi discorsi in cui si presenti l'incompatibilità. Impietoso Carducci fu solo per il *Consalvo*, che egli chiamò « consumamento aereo », con scandalo di Fogazzaro (di quale, dunque, equivoco mistico-sensuale!). Fu poi malignità corrente che egli preferisse il Leopardi delle prime canzoni, originata anche da una polemica contro De Sanctis per la patriottica *Al-Italia*. Tuttavia censura — misuratamente — gli idilli col dire, da artista oggettivamente vigoroso e « ultimo omerida », che Leopardi vi mise, in contrasto con gli antichi, « dentro molto di sé e del tempo e del modo onde avea percepito quella visione o subita quella impressione ».

Bisogna anche dir subito che non inteso, non svolto dalla critica posteriore è rimasto grandissimo tempo il Leopardi del De Sanctis; quello che è centrato, per esempio, con le famose parole: « Non crede alla libertà, e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto »; esse rimasero in forse quasi influsso di sentimenti risorgimentali, mentre indicano un tono dello spirito leopardiano che è irriduci-

(1) E, si può aggiungere come corollario, si fece intanto presente e sicura una concezione del poema storico, del testo, come « una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente ultima » di « un lavoro perennemente mobile e non finibile » [G. Contini, in principio all'esemplare *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni, 1943]; e questa concezione influi alla determinazione di un valore stragrande delle « varianti », di cui si arrivano a far oggi i più preziosi usufruimenti (ben altri dal tempo di lavoro semplicemente ricostruttivo dei testi) con un rischio di sottigliezza fine a se stessa che solo i maestri contengono dentro un metodo e dentro un'ampiezza di umanità. Ma questa osservazione (momiglianesca) non tocca il punto della storia della metodologia critica in cui tale concezione si inserisce, altamente produttiva e sapientemente disposta alla moderna attenzione per la parola.

bile ed esaltante; se è per Leopardi errore la speranza, e ad esempio nel *Canto di una fanciulla* (uno dei più felici recuperi dalle sue carte) una lieta voce altrui risuona subito nel suo cuore triste lamento, vi è sempre in lui partecipazione, e direi turbamento che rivela un segreto e deluso eroismo, per la vita che ha inestinguibile la ripresa e lo slancio. L'alto rilievo dal De Sanctis dato ai contrasti interiori, dalla critica è progressivamente ridotto, come antinomia genericamente romantica, mettendo capo, così, a un De Robertis che sente nel dolore « una potente suggestione musicale ». E per conseguenza viene allora data tutta e solo alla poesia una forza di redenzione dal pessimismo (e da ogni pena): con l'intento di esaltare l'istinto creativo nell'uomo, ma invero riducendolo alla virtù dell'usignolo; redenzione che è insistita con rigore e con ricchezza dal Flora; e anche è motivo centrale d'ispirazione di tutta la sua singolarissima *Storia*, che è quasi cantata — certo in modo eccellente e con maestosa sapienza — sui testi e sui problemi letterari; e a esempio del concetto, dai suoi scritti leopardiani sparsi, per *A se stesso*: « ma non ha rinunciato a comporre questa sua angoscia negatrice nel più limpido canto, credendo in questa presenza che non può mai essere vana » [in *Saggi di poetica moderna*, Messina - Firenze, D'Anna, 1949].

Volle Croce stesso dir fra le righe che l'ultimo e maturo giudizio di De Sanctis su Leopardi era limitativo. Si deve a lui l'aver ribadito definitivamente — ma con particolare restrizione — negli idilli il più alto raggiungimento di quella poesia. Resta egli il critico più incomprensivo di Leopardi. La sua distinzione, concettuale ed ostinata, fra poesia e filosofia — in diretto confronto, qui, con Gentile — si esercitava severamente sul Leopardi, dove la poesia è raramente non complicata dalle riflessioni; che Croce rigetta puntualmente, scoprendo anche gli idilli nutriti di sovrastrutture impoetiche (e arricciando il naso anche su parecchie parole divenute limpide: *la donzella ecc.*). E la sua sordità a tutti i toni ironici (fuorchè gli aneddoti), la sua passione per una monotonia della serietà, gli preclude qualunque comprensione per la segreta e vitale maturazione umana, perchè fu veramente tale, dell'ultimo Leopardi anche scettico, sar-

castico, cinico; e, questo ci importa qui, di tutti i suoi giuochi fantastici e sentimentali delle *Operette morali*, che sentendo intorno esaltare « come purissime opere di fantasia, di pensiero e d'arte » (e valutare invero per supremo esempio di prosa poetica, secondo il canone del Cardarelli) si accanisce a comparare ai *Dialoghetti* di Monaldo « anche nello spirito angusto, retrivo, reazionario, nell'antipatia pel nuovo e vivente » (in quest'ultima frase vogliamo leggere particolarmente il fastidio per la cattiva ironica riduzione leopardiana ai *crepitanti Pasticcini*, e *maccheroni ecc.* del dionisiaco spirito della sua Napoli, enumerata nei quartieri e le vie ne *I nuovi credenti*) ripetendo — strano casuale incontro d'opinioni — un giudizio che anche nel Pascoli era improntato di parzialità militante, e di nuova importante avversione per ogni « tropo » letterario, in quel singolarissimo scritto *Il sabato* condotto sulla reale campagna di Recanati. Non certo nel libro terribile dei *Paralipomeni*, ma neanche nell'enorme tesoretto dello *Zibaldone*, che circo-scrive; e solo nei *Canti* là « dove si esprime serio e commosso » Croce intende Leopardi. E crudelmente: « una vita strozzata », « che non si svolse ». Egli, diversissimo per il suo « genio » solido e chiaro, si oppone evidentemente anche alla glorificazione contemporanea: cui vuol strappare Leopardi fin dall'esordio della sua nota (1922): « uno scrittore di classica educazione, di classico e dotto linguaggio, di classica compostezza ». In tutto ciò è dato vedere un'astiosa e pure netta precisazione, necessaria a Croce che fu vigile e implacabile contro i rischi della sua estetica; e provocato da una certa appropriazione che di essa fu fatta, superficialmente, dalle correnti letterarie del secolo, che a loro volta insistevano contro Croce: il « frammento » — senza enfasi, certo, ma privo, così fatto di proposito, del profondo respiro che ha un'opera, e un frammento di una opera — non proviene anche da quella teoria, rovesciata a programma? Intanto i nuovi scrittori erano dal Croce apparentemente sconosciuti, e segretamente colpiti, con uno spirito di « resistenza » che si rivela uguale e complementare di quello dimostrato contro il fascismo: quasi accomunando con esso — come è legittimo solo in parte, e complesso — la nuova letteratura viziata da compiacimento morboso e

violenza, per la natura del Croce, antica e sorda alla sensibilità torbidamente ricca del secolo (1).

Adoperato, pare, per condurre una simile polemica, nient'affatto segreta, e continua ma raramente diretta, è poi altro scritto della *Critica*, del Citanna, d'ispirazione strettissima crociana (1927); dove si calca la mano così gravemente: « quel tale stile leopardiano », « le notazioni fresche della natura si spengono nelle intonazioni letterarie », « ma no, egli, al solito, ha bisogno di sfogare » ecc. (per *Silvia*); « carattere lamentoso », « poesia spesso discorsiva e prolissa », e in principio Leopardi, distinto e allontanato dalla superiore maestà di De Vigny (uno degli amori di Croce) cui l'aveva accostato con dottrinale superficialità Galletti, è detto esplicitamente « precursore del decadentismo romantico ».

Ci fermiamo finalmente su *La Ronda* (1919-22) dove si vede l'implicazione, giusta e difficile, dubbia e profonda, Croce-novecento (di rondisti minori — Cora, Savinio — sono gli attacchi a Croce frequenti). Qui dava il Cardarelli, come egli stesso dice mentre s'industria a confortare questa idea con la cronologia, « una grande importanza alle *Operette morali*, affermando ch'esse realizzano uno sviluppo ulteriore e risolutivo rispetto ai *Canti* e rappresentandole addirittura come il coronamento dell'opera leopardiana » [novembre 1919, p. 102]. E qui si fa, in conseguenza di un classicismo non chiaro, mescolanza tra Leopardi e Goethe, « tutti e due i grandi poeti » (meglio sarà avvicinato più tardi a Leopardi Holderlin). Dopo Cardarelli, con linguaggio meno acre e

(1) E però occorre certo intendere gli idilli non privati di passione, senza rinunce umane in favore della poesia (come se davvero fosse possibile). È piuttosto in questo senso a nostro avviso che vale il recente lavoro di Binni [*La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1947] a ricercare nell'ultimo Leopardi, veemente e consolatore, implicita una teoria antidillica, eroica: per una giusta esigenza di opposizione alla « divina oleografia » dell'idillio come inteso, e ridotto, dal Croce. E gli estremi *Canti*, quelli scadenti, che per ciò stesso sono altre ricerche di un artista consapevole che non si vuol ripetere, e quelli supremi, di musica vibrante e profonda (e anche il Leopardi satirico, perciò di cultura attiva, anzi lungimirante e drammaticamente coraggiosa e intransigente, denunciando il comodo spiritualismo della borghesia liberale europea avviata ai suoi compromessi) sono degni di rinnovato attuale interesse; tuttavia, se qui si riflettono « nuovi rapporti, difficili e polemici, ma ad ogni modo più intensi, impegnativi, virili con gli uomini e con le cose » [Sapegno, nel mirabile riassunto che è il suo capitolo leopardiano del *Compendio di storia*], essi erano già potenti nella sua natura.

acuto ma rotondo e d'un'altra specie di classicismo, Bacchelli l'anno seguente: « ora, rispettando tutti gli affetti e le adorazioni, per le quali altri verrà a dire che egli sente insomma un certo più di miracolo e d'incanto nelle grandi liriche piuttosto che nei dialoghi, è sicuro che l'eccellenza formale sia stata raggiunta altrettanto nelle *Operette*, e nei *Paralipomeni* » [che esamina; 1920, p. 413].

Il punto capitale del leopardismo rondiano è il numero di marzo-giugno 1921, di pp. 127-352 con ritratto: il testamento di Leopardi, uno zibaldone, con premessa, ordinato dal Cardarelli, cioè un fiore dello *Zibaldone*, « opera che da più anni andiamo leggendo e rileggendo quotidianamente a guisa di breviario e che stimiamo tra le più feconde di diletto e di edificazione che siano state mai scritte in qualunque tempo ». Nella premessa vi sono accenni alla « nostra segreta maniera d'intendere Leopardi », insieme con la narrazione della « complicata leggenda » dello *Zibaldone*, che ancora non circolava affatto nella cultura italiana, e che di qui — per merito della Ronda — vi entra (un poco più tardi, tardando un poco la fortuna della Ronda). L'antologia è interessante già nelle sue sezioni: « Poesia e Natura (Polemica contro i Romantici); Sistema di restaurazione della lingua antica italiana fondato sul concetto dell'eleganza; Precetti di stile; Autori; Intorno alle letterature moderne e particolarmente alla francese; L'antico e il moderno ». Dove i motivi, i temi, per quanto costanti e continui in Leopardi, rappresentano piuttosto il movimento della Ronda, nel quale, quando fu esso riconosciuto e accettato, in generale si riposava, e si spuntava, lo slancio primitivo anticlassico, e perciò innovatore sebbene caotico, dello spirito letterario novecentesco. Per altro lato ciò accadeva anche con lo studio del Petrarca — ma qui non possiamo fermarci a indagare, sotto questo nesso, neppure il problema interessante del « petrarchismo leopardiano » —.

De « i convitati di pietra » della Ronda è Leopardi quasi un habituè. E alla fine le citazioni di lui si arricchiscono [giugno 1922] di pensieri nientemeno di Nietzsche su Leopardi, quale « un interesse che è uno dei tanti segreti che la filologia non ha scoperto ». Vi è Leopardi « stilista sommo ed esemplare », e « Sazietà di coloro che sanno: Leopardi »,

e vi è un « singolare avvicinamento di Leopardi a Dante » (una comparazione che, nel senso della grandezza, poi si divulga rendendo insieme rappresentativi della nostra poesia Dante e Leopardi). Ma più ci piace questo pensiero, non proprio rondista, e che, sebbene spropositato, torna significativa: « Che cosa mai frulla pel capo a questa gente, che razza di concetto di lirica! ...ciò che in lui (Mörrike) chiamano musicale, neppur esso è gran che; e fa vedere quanto poco la gente sappia di musica, la quale è qualcosa più di un simile zum-zum e don-don dolciastro e tenero. Pensieri non ne ha; ed io ormai non sopporto che poeti i quali fra l'altro hanno anche dei pensieri, come Pindaro e Leopardi » [p. 363]. Il Nietzsche musicologo, e il Nietzsche invero più alto spiritualmente di quale fu divulgato attraverso il suo sfruttamento a uso di tanti.

Per concludere, il classicismo dei rondiani « Giobbi della forma », per certa sua tensione interna, e certa bravura, esorcizzatrice dell'irrazionale nella forma, che lo scampava dall'essere un semplice neoclassicismo, si poneva in rapporto di risoluzione, di componente moderatrice, con l'incomposta rivoluzione poetica della prima parte del secolo; solo, però, seguendone l'involutione. Perchè fu calcolato avvenimento del gusto, ben lontano dalla forza recuperatrice degli intimi ampi movimenti spirituali, che si rialzano dalle cadute vitali, propri di qualunque classicità, con impegni e interessi « umani » che sono il segreto di un'arte « pregna di vita ». Bisogna però distinguere un Cecchi, ad esempio, « leggitore » dei classici ogni volta profondo, e anche per Leopardi [per cui volle « aggiungere, non dico peso di ragioni, ma della sua autorità, nella condanna che si sperava cancellata delle *Operette morali*. Con un semplice no, con un no corto quanto sprezzante. — Son cose fredde — ». E affermando, anche, che allo Zibaldone « s'è attribuito soverchio valore, s'è dato troppo peso »: parole di De Robertis che vivacemente avversa un discorso di Cecchi a Firenze, in *Leonardo* 1937, p. 176-7].

Il classicismo di Croce, che ha peraltro il suo preminente rilievo nel più maturo sviluppo delle idee, si fondava invece, come è ben noto, sul sentimento di un'avvenuta rottura fra tradizione e novecento, segnando il punto di decadenza già

in D'Annunzio e Pascoli, e la ragione di essa in una costituzionale sanità o malattia, che già fu ironia di Goethe — infastidito delle tragedie di giovinezza che egli aveva superate — avverso i romantici (e avverso un Hoelderlin come un Beethoven). Noi saremmo inclini ad accettare, diversamente sentito, un simile classicismo, se non avvertissimo però che ogni autentica classicità si rigenera dal basso, e che, in un'ampia visuale, appunto nelle convulsioni del primo novecento sono tutte le premesse di un grande sviluppo, per quanto non si sia dato in nessuno dei nostri poeti. Croce proprio qui svelava un tono pedantesco, tipico di un'esperienza che non conosce le crisi spietate, ed è in ciò sicuramente professorale, anzi che coraggiosamente messa in giuoco dall'intierza di un uomo.

È stato per cura di De Robertis soprattutto (un lavoro continuo, e un saggio senza dubbio insinuante, come matura conclusione di una critica militante, tendenziale, ma non affrettata nè intemperante, sebbene le istanze che noi crediamo di rappresentare le siano puntualmente contrarie) che il Leopardi avviato dalla Ronda ha avuto il suo critico accertamento; e allora gli scritti e le opere di lui eccettuate quelle puerili (e nella loro completezza invero permettono di averne registrato lo spirito con ogni sottile intierza per gli anni di maturo lavoro) non segnarono più diverse altezze: intendendo le innumerevoli pagine dello *Zibaldone*, a torto delusivo nella prima inesperta acquisizione, come una somma da investigare amorosamente, e fornita di paragrafi e indici che non vogliono essere utili ma quasi una scoperta e un ricantamento; e la prosa delle opere minori non solo « nutrice del verso » ma poetica più del verso; e, specialmente, le *Operette morali* « opera grande certo almeno quanto i *Canti*, e grande quanto, ad esempio, i *Promessi Sposi* » (cui il già vecchio Leopardi angustiato della miseria le aveva contrapposte, nell'intenzione di ottenere un premio letterario): a questa affermazione, che riesce ora incredibile a non molti anni di distanza dall'inflazione della prosa d'arte, giunge De Robertis [pref. alle *Opere*, ed. Rizzoli, 1937, p. 74].

Nè propri solo del Leopardi, ma — teoricamente — della lirica che egli definì « vera e pura poesia in tutta

la sua estensione », si volle che fossero i modi dell'« infinito » e della « ricordanza ». Dove Leopardi era giunto — insieme che a una condanna sommaria degli altri poeti, Foscolo e anche Petrarca — a ridurre tutti i generi alla sola lirica, e invero a quella sua propria. L'averlo indicato, dell'inquieto pensiero estetico del Leopardi, supremi questi punti, fu merito del Fubini, il quale però con misurata finezza vi intese un ideale di poesia, più che un concetto; e ad assumere altro rigore e validità furono estesi dai letterati.

E, anche servendosi di Leopardi, si voleva illustrare che è poesia la musica aggiunta alla lettera (diciamo piuttosto: congiunta, e raggiunta con questa). Vero è che il parlare prosaico è perentorio, limita e definisce; mentre un'espressione poetica è tale in quanto il suo significato è pregnante: i suoni hanno enorme valore, altro suggeriscono e sottintendono, e dicono ciò che è geniale e poetico: l'intima eterna contraddizione. Ma per ciò stesso sono in rapporto costante col senso letterale, che è poi la fondamentale dichiarazione del sentimento; inoltre: musica è struttura di suoni, e se avremo prediletti quelli di Leopardi degli idilli, delicati, trepidi e addirittura labili, non potremo, oltre questa qualità, trascorrere, per la ragione che ciò che è definito per se stesso non è poetico, a un indefinito che è svanimento. In Leopardi, già, una continua vigilanza e governo vi è delle sfumature musicali: che non sono volute per loro stesse, e — questo è l'attributo maggiore dell'autentica classicità — non sfuggono all'ordine dell'ispirazione.

L'attività critica intorno al Leopardi, utile perchè oggettivante, sebbene prodotta da un « militante » indirizzo culturale, si arresta invero a quel neovocianesimo (che fu solo della critica, o dell'intelligenza generale) nel quale avvertiva Contini « tendenza a fare della critica un genere letterario come gli altri, guadagnato dall'irrazionale » [recensendo il lavoro di Bigongiari, *Per una tesi sul Leopardi*, in *Meridiano di Roma*, 12 settembre 1937].

Leopardi non entra più molto nell'ulteriore elaborazione che delle ragioni intrinseche della poesia contemporanea si effettua col maturo ermetismo degli epigoni avanti la guerra. Per quanto non abbiano peso critico per Leopardi, ne trarremo alcune indicazioni utili dal fascicolo di settembre 1937

(centenario) di « Frontespizio ». Confluiscono, come è noto, nella posizione di questa rivista, un cattolicesimo (astioso e puntuale nella direzione di Bargellini) che è una tipica esasperazione dell'avversione letteraria alla vita vigorosa e vissuta, un tono popolaresco e lezioso che è un'apertura di « garbo » toscano verso i santi e le reliquie venerate dalla gente, e un classicismo rarefattissimo, che non è ricalco neoclassico perchè, cattolicizzato, contiene nei suoi emblemi un'allusione estremamente vaga alla disperazione sfuggita a se stessa nella fede. Il fascicolo dedicato a Leopardi si apre con una mistificazione di Papini (ben altro da quello di gioventù, di terribili letture, e provvisorio e instabilissimo ma « provocatore » di novità): « *La leggenda argentea di G. Leopardi poeta e martire* ». Un articolo critico di Betocchi configura un Leopardi « che ha sentito sublimemente la ineluttabilità del rifugiarsi in un arcaismo proprio di pochissime scelte parole ed accenti »; e da un articolo politico, più cordiale nonostante tutto, dello stesso: « Leopardi non è uno che li tradisca (i cattolici); è uno che non mentisce, nè si fa ingannare sulla nostra condizione ». Di Bo una *Povertà di Leopardi*. Su *Vicissitudine e forma* di Luzi ci indugiamo un poco per cogliere certe sue preoccupazioni. Leopardi è visto con l'occhio a Mallarmè, nella considerazione che egli « ha consumato tutto l'umano ». Esplicitamente: « lo stile di Leopardi ha insegnato quanto lungamente distante sia da considerarsi il tema dal vero argomento della poesia che è un puro incidente dell'intensità vocale e delle mobili quantità della parola ». Ma, a tale concezione « disumanizzata », Leopardi subito sfugge (è per questo che è venuto a decadere in generale l'interesse acutamente critico per Leopardi); e Luzi deve ribadire e discutere che Leopardi « ha consumato completamente il significato della parola », e che è solo apparente quella sua coincidenza straordinaria fra il discorso poetico e quello comune, logico, ordinato, tradizionale. Possiamo andare d'accordo che « tutto ha subito una intensificazione intima »; ma in una precisa contraddizione, che ci sta a cuore, per quanto ovvia, e che tocca il problema capitale per noi di rapporto fra struttura e poesia, vogliamo ribadire che:

il valore dell'« idillio », il suo senso nuovissimo, sta nel

fatto che in esso Leopardi rende concreta la sua intimità, dopo le travagliate ricerche delle canzoni anteriori. E non vi è affatto, se occorre dirlo, la sincerità di uno stato d'animo, che è propria degli affetti, e non di quell'azione che è la poesia. *L'Infinito*, nella sua purissima linea, è « falso » evidentemente; negli abbozzi dell'inizio leggiamo, dapprima: sponda, plaga, spiaggia; e lo sguardo è escluso da un rovetto, da un verde lauro. Il poeta non immagina più: costruisce, fingendo, la siepe, che lo divide, e costruisce se stesso nell'atto d'immaginare, e fingere quegli spazi più vaghi, di là, ove a naufragare si porta. Dunque in quel « dentro molto di sè ecc. » che negli idilli rimproverava Carducci, c'è piuttosto la singolare conoscenza — quasi in sogno, e rimessa al passato e svolta in tono evocativo — della realtà da parte di Leopardi. Sia detto ciò a chiarimento di quella « interiorità » che, per consenso, gli si attribuisce come la nota fondamentale del suo spirito: un'interiorità, appunto, che per essere poesia si deve ricongiungere con il reale, e insieme rendersi essa esterna e articolata; senza eludere i punti di forza e di equilibrio della costruzione (frequentissimi nel suo stile congiunzioni, modi avverbiali, aggettivi determinativi; e la punteggiatura, su cui voleva scrivere un trattato, essendo « sofisticissimo », è misurata ma netta). È certo nella loro persuasività il segreto della loro leggerezza: e sono anch'essi poetici, non sono opachi « nessi », distruttabili per isolare splendidamente le immagini.

Il problema è ugualmente grave per ogni poeta, e ognuno se ne scioglie a suo modo; ma non fu eluso mai, come nel primo novecento: delle cui carenze è soprattutto questa elusione sintomatica. Così, nella contemporanea poesia, quand'anche dalle primitive contrazioni, gridi, si è svolto un discorso lirico qualsiasi, alleggerito o ridondante (dopo la guerra, a esempio, in Ungaretti con l'evidenza apparente di una nuova poetica) è stato sempre, per intima conseguente insuperabile resistenza, un'elusione del discorso comune: così come, internamente, lo era del reale, della prosa del vivere, dalla quale si deve svolgere, con un'assidua dialettica, la poesia. Occorrendo, per rialzarsi ad esprimere le passioni e anche « il dolore », un atto di forza, nel quale si collocano le particelle dell'ispirazione; un distacco dal-

l'indiscriminata esperienza interiore: in modo che non riesca, rispetto ad essa, eloquenza, approssimazione, parafrasi (o racconto) ma che con questi « pericoli », senza sfuggirli, voglia fare ogni volta direttamente e onestamente i conti.

Non ci siamo fermati sul lavoro per Leopardi di critici eccellenti; ma sarà chiaro che dipende dal fatto che è minore in essi non la preziosità del contributo, ma l'ampiezza o la novità culturale che si è misurata col testo leopardiano, e che noi dobbiamo aver di fronte nel nostro sforzo di ricavarne indicazioni (1).

La guerra non muterebbe nulla, secondo Serra. E non muta la letteratura, ma gli uomini; come le grandi crisi. Dopo c'è bisogno di riallacciarsi all'anteguerra, e alla sua vita, interrotta, e riaverla; ma si rivela intanto un nostro nuovo essere spirituale. Insieme che aver spazzato via tutto ciò che era senza ragione e necessità, aprendo un nuovo mondo valido assolutamente in quanto uscito dalla prova, a poco a poco (e con particolare, ma seria, lentezza in questo dopoguerra) si presentano altre esigenze del tempo. Noi non possiamo metterci come storici di fronte ad esso, intenti come siamo a conoscerne in noi stessi i motivi — e convinti che chi, giovane, non è arrivato in questo decennio a sentire una rottura, piena d'attraente incertezza e difficoltà, con lo spirito e con l'opere della prima parte del secolo, egli è ritardatario —. Ma abbiamo già massacri e scoperte: spesso anticipate nei diari di Gramsci; anche una breve consuetudine con essi dà una sicurezza di potervi trarre conferme e suggerimenti. Aprendo *Passato e presente*, ecco: che Goethe « esprime in forma serena ciò che nel Leopardi, per esempio, è ancora torbido romanticismo: la fiducia nell'attività creatrice dell'uomo; in una natura vista non come nemica e antagonista, ma come una forza da conoscere e da dominare, con l'abbandono senza rimpianti e disperazione delle favole antiche ».

(1) Nè abbiamo indagato il « leopardismo », dell'opera poetica del novecento; che naturalmente presenta diversissimi e spuri casi, in Cardarelli stesso, e Saba e Ungaretti (poi discendendo per tanti rami) e Bacchelli addirittura, tenendo discosto, perchè diverso, oggettivo e corrosivo, Montale. Leopardismo equivocabile, manieratissimo — almeno in quanto tale — perchè vi era alla sua base l'intenzione di riprodurre, nelle forme di un compiaciuto esilio dalla storia, l'autentica infelicità, tutta protesa invece a riscattarsi, di Leopardi.

Ed è stato proprio dal De Sanctis che Gramsci additava, e dal suo Leopardi respinto dalla critica della prima metà del secolo, che sono venute valide indicazioni: verso il Leopardi *renitente al fato*, e il cui nemico mortale è l'indifferenza, male incantatore degli italiani nei secoli; il Leopardi che « non ha portato nel nichilismo nessun compiacimento, come non ha portato nel suo materialismo nessuna perplessità; nessun elemento dell'ethos piccolo-borghese è operante in lui » [C. Luporini, *Leopardi progressivo*, in *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze, Sansoni, 1947; un saggio degli studi rinnovati]. Il Leopardi desanctisiano (ripreso a volte già, trascritto, bisogna dire, con estrema insicurezza da Gentile) che sarebbe stato nel Risorgimento, ed è per gli spiriti forti che accostano la sua opera, « confortatore e combattitore », con il suo pessimismo esaltante, contrapposto alla ipocrisia di uno Schopenhauer; e nel quale non sono risorgenti le semplici « illusioni » ma una straordinaria vitalità, che, nonostante le sconfitte, è indomabile nei suoi slanci: « anche la sensibilità malinconica non ha forza senza un'aura di prosperità, e senza un vigor d'animo »; « nessun uomo fu né sarà mai grande nella filosofia o nelle lettere, il quale non fosse nato per operare più e più gran cose degli altri, non avesse in sé maggior vita e maggior bisogno di vita... non fosse più disposto all'azione e all'energia dell'esistenza, che gli altri non sogliono essere ».

E pare che egli, se prodigiosamente anticipa l'angoscia, per aver toccato gli estremi sconforti del nulla senza farsene vinto (cioè religiosamente ambiguo, o straniato e folle) provochi, preceda, abbisogni del pensiero dialettico hegeliano, con la vita che contiene la morte .

È forse arbitrario il Leopardi contenutista di quelle parole eccitanti? O non è invece deformato il Leopardi ridotto al segreto vizio della solitudine, e alla poeticità, consolazione dell'infelicità, che fummo abituati a compatire?

PIER PAOLO PASOLINI

I CAMPI DEL FRIULI

Senza cappotto, nell'aria di gelsomino
mi perdo nella mia passeggiata serale,
aspirando — avido e prostrato, fino

a non esistere, a essere febbre nell'aria —
la pioggia che germoglia e il sereno
che incombe arido su asfalti, fanali,

cantieri, mandrie di grattacieli, piene
di sterri e di fabbriche, incrostati
di buio e di miseria...

Sordido fango indurito, pesto, e rasento
tuguri recenti e decrepiti, ai limiti
di calde aree erbose. Ah, spesso l'esperienza

espande intorno più allegria, più vita,
che l'innocenza! Ma questo muto vento
risale dalla regione aprica

dell'innocenza... L'odore precoce e stento
di primavera che reca, scioglie
ogni difesa nel cuore che ho redento

con la sola chiarezza: antiche voglie,
smanie, sperdute tenerezze, riconosco
in questo smosso mondo di foglie.

tra smunti salici, come in un ballo
domenicale, confinato sulle rive
del Tagliamento, o tra le arse valli

delle bonifiche, o sulle risorgive
lattee di magri fusti: dove assordante
la trebbia scuote col massiccio brivido

tettoie e stalle, in un ringhio osannante,
impastato di luce, di sudore umano,
del puzzo del vecchio e innocente branco

dei cavalli ammassati in un fulgore di rame...
L'amore di Ruda, gridato dal rosso
palco di povere casse, rimane

puro nella tua vita. E chi, scosso
dalla paura di non essere abbastanza puro,
aspira nel vento di primavera lo smosso

sapore della morte, invidia il tuo sicuro
espanderti nei solenni, festanti colori
dell'allegria presente, del sereno futuro.

Questi versi sono stati scritti per una mostra del pittore Giuseppe Zigaina a Roma.

Analisi critico-bibliografiche. II

Condizionato piuttosto da inquiete disposizioni psicologiche che da ferme persuasioni intellettuali, carico di tutte le impazienze che nè il proromanticismo nè la scapigliatura nè il basso romanticismo erano riusciti a smaltire, l'inizio del Novecento si manifestò a Firenze in forme nuove ed eccentriche e diede vita a una serie di riviste rimaste memorabili. Che la rivista di cultura militante rappresentasse l'espressione peculiare di quegli uomini e di quegli interessi, lo dice il fatto che proprio dal nome di una di esse il periodo si denomina vociano. Ma per questa ragione medesima il periodo vociano può dar luogo più a un discorso di costume culturale che a un vero e proprio discorso di cultura. Una precisazione preliminare è d'obbligo per il termine «vocianesimo»: che, di legittimo uso per individuare sia il fondo ideologico spurio e contraddittorio sia i metodi di indagine sulla realtà culturale e storica comuni ai gruppi e agli ambienti di cui le riviste furono il prodotto, diventa limitativo ed improprio quando lo si applichi alla vicenda effettuale delle riviste in sé; le quali, fuori delle intenzioni dei loro promotori e direttori, divennero il luogo d'incontro d'ingegni disparati e di eterogenee esperienze: e beneficiarono della collaborazione di studiosi come Amendola, Croce, Einaudi, Gentile, Nitti, Vossler, giustapponendo questi nomi già ricchi di una maturità culturale che li rendeva autonomi ai nomi degli scrittori di propria ed esclusiva fisionomia vociana.

Ora, il «vocianesimo» come tale, pure costituzionalmente avidissimo di avventure intellettuali e di sperimentazioni espressive, non costruì nulla che potesse veramente servire all'avvenire della cultura italiana, sia filosofica che letteraria. Nella sua polemica riluttanza, e quasi ripugnanza, a riconnettere i propri motivi a quelli della cultura italiana *fin de siècle* non si rivela un segno di forza, come avviene per i periodi carichi di energie storiche autentiche: ma di debolezza, di una intrinseca incapacità a dialettizzarsi, a spiegare storicamente e criticamente il vuoto aperto dalla crisi degli schemi positivistici. La curiosità esagitata di Papini e l'eclettico agnosticismo prezzoliniano non arrivarono cioè a definire la consistenza storica dei bersagli contro cui si ponevano in atteggiamento polemico: troppo suffi-

cienti di fronte ai problemi, alle pazienti ricostruzioni e precisazioni critiche; troppo convinti delle irresistibili virtù dell'estro e delle intuizioni da caffè ed ottimisti rispetto al valore delle avventurose ricognizioni in culture eterogenee, compiute con sovrano disinteresse per i fatti organizzativi. A ragione si è contrapposta alla cultura militante delle riviste la cultura modesta e regolare delle università; e a preferenza di quella che elaborava sistemi ideologici quella che coltivava, in forme, bisogna convenire, tutt'altro che vistose ed attraenti, le tecniche, le tanto spregiate tecniche: la filologia, la storia, la linguistica.

A distanza di mezzo secolo (il *Leonardo* uscì, com'è noto, nel 1903), è dato scorgere come l'impegno sui dati simultanei della vita e della cultura, predicato dai vociani, fosse una sorta di alibi di fronte all'autentico e reale approfondimento compiuto da coloro che dalla vita e dal moto della cultura si tenevano apparentemente discosti; e tanto più lo si capisce, prolungando lo sguardo oltre gli anni del primo anteguerra, a quelli tra il '20 e il '40, che continuarono a covare gli equivoci allora rimasti senza soluzione. Equivoci aggravati dalla situazione politica subentrata, col fascismo, al processo, ahimè troppo breve, ahimè troppo pericolante, di rielaborazione dell'eredità risorgimentale culminato nella prima grande guerra e travolto nella crisi del primo dopoguerra. Ora, il fascismo mirò a cristallizzare tutta la vita nazionale, ma ci riuscì solo in parte. Non riuscì infatti ad arrestare il moto evolutivo delle idee politiche, passate in clandestinità a maturare l'unico *corpus* ideologico e metodologico che oggi, nel quadro della cultura italiana, possa efficacemente contrapporsi al *corpus* crociano, l'opera di Gramsci; non riuscì ad agire, malgrado l'appoggio del Gentile, nè sulla cultura universitaria, penetrata, proprio nel corso del ventennio, dalle dottrine crociane, nè sulle funzioni e finalità della scuola in genere. Ma riuscì perfettamente a chiudere la vita letteraria, la debole vita letteraria vociana, nei limbi ermetici già chiaramente prefigurati dalle forme dell'anteguerra: dal frammento, dalla prosa poetica, dalla critica d'impressione che s'avviava a diventare critica pura. Fu a questa prova che il vocianesimo si rivelò, nella sua sostanza culturale, inconsistente. Al capovolgimento politico, i letterati e gli uomini di cultura di formazione vociana non reagirono, mancando loro una reale base su cui far leva. Si limitarono a coltivare le forme già loro, sfruttando in modo equivoco il concetto dell'autonomia dell'arte, fatto surrettiziamente coincidere con quello della libertà storica e politica della cultura. Così si spiega come durante il fascismo, mentre gli intellettuali

politici stavano in prigione o andavano in esilio, gli intellettuali letterari scrivevano tranquillamente e « disinteressatamente » i libri loro.

A questa tranquillità di tipo, diciamo così, pratico corrispondeva l'euforia psicologica (collegata a sua volta con una rinuncia intellettuale di fondo: a fare della letteratura uno strumento efficace di vita culturale) necessaria a scrivere i « capitoli » e ad avviare e sviluppare un tipo di critica iniziatica e misticheggiante, in continua osmosi con la poesia, diretta, piuttosto che a discutere e a superare, a soppiantare il sistema distintivo, di tipo razionalistico, del Croce. Avversa al fascismo per quanto attiene ai fatti formali, di gusto e di espressione, la letteratura del ventennio condivideva col fenomeno politico coevo il terreno culturale d'origine: le mitologie erano diverse, ma mitologico comunque il metodo che, in ambedue i casi, presiedeva ai rapporti con la realtà. Stante perciò l'analoga ascendenza irrazionalistica, il rigido antignoseologismo rondista, il novecentismo bontempelliano, l'individualismo ermetico, non si possono considerare come modi di resistenza, neppure implicite, neppure allusive, al fascismo: in ognuno dei movimenti che giunsero a caratterizzarsi, in un modo o nell'altro, durante quegli anni, vigevano quell'onnubilazione spirituale, quel vago richiamo religioso, quella disinvolta e quasi impertinente rimozione dei problemi che contraddistinsero anche il costume politico. L'antirettorica, l'esaltazione degli elementi segreti della psiche, l'esplorazione dell'*ingens sylva* esistenziale erano l'altro corno dell'alternativa lasciata aperta dalla crisi della civiltà e della cultura romantiche in Europa: restavano immersi nella crisi e condizionati da essa. Naturalismo in campo creativo e positivismo in campo scientifico e filosofico sembravano infatti concludere il ciclo culturale ottocentesco: una volta rifiutata la sintesi crociana, non rimaneva che sconfinare oltre la tradizione, in cerca di nuovi archetipi e di nuovi messaggi. Perciò i problemi tradizionali di forma e contenuto, di poesia e struttura, propri di una storia letteraria che aveva ruotato costantemente intorno all'esigenza di una costituzione di efficienti rapporti con la realtà: problemi che avevano riportato la cultura italiana nel giro della cultura europea col Manzoni, col De Sanctis, col Verga e col Croce; venivano rimossi con impazienza non celata: tra letteratura e vita non c'era possibilità di mediazione, « la letteratura tende all'identità, collabora alla creazione di una realtà, che è il contrario della realtà comune, all'incarnazione di un simbolo, a questa esistenza sconfinata nel tempo, e senza possibilità di storia, priva d'ogni struttura ».

Donde l'idea della letteratura non come momento di civiltà intellettuale e artistica, non come elemento di controllo razionale e di « armonizzazione » della realtà (che è il concetto umanistico), ma come miracolosa e irripetibile invenzione, in cui l'elemento incontrollato, « natura », « voce », l'irriducibile e misterioso, mistico e non storicizzabile elemento ha una funzione preponderante.

Posizioni di questo tipo furono sostenibili solo finché durò il fascismo. Le condizioni generali create dal fascismo, e la sua profonda indifferenza per i problemi della cultura come fattrice di storia, davano alla letteratura l'illusione di costituire una realtà irrelativa, inattuabile per altre vie che non fossero quelle di un ciclo interno e rigidamente autonomo: ma si trattava, appunto, di un'illusione. Una poetica come l'ermetismo non poteva infatti allignare che su un terreno di cui fosse a priori riconosciuto il carattere anacronistico e da cui fossero cancellate le intime caratteristiche della civiltà moderna. La sua interpretazione, sostanzialmente edonistica, della letteratura, non sottintendendo nessun sincero sforzo di risoluzione culturale, doveva necessariamente apparire inutilizzabile nel quadro del rinnovamento problematico apertosi dopo il '45. La Resistenza infatti, nelle sue proposte più vitali di superamento della cultura prefascista, è un fenomeno storico nato e sviluppatosi senza nessun contributo, né diretto né indiretto, della letteratura per così dire ufficiale del ventennio. I più pronti tra i letterati italiani apparvero, nell'immediato dopoguerra, dei « convertiti »: dovettero di colpo entrare in polemica col proprio passato e improvvisare soluzioni momentanee sui problemi impostati dai fatti. E quanti intellettuali comunisti confessavano di non aver letto Marx, come se le opere di Marx fossero un mero incidente bibliografico che si poteva trascurare di fronte al messaggio, di fronte alla patetica e poetica realtà delle classi operaie e delle masse sottoproletarie? Simili posizioni non mancavano di stupire i politici, che in genere avevano vissuto fuori d'Italia o comunque fuori del circolo della cultura italiana; e che affrontavano i loro compiti con la coscienza della serietà formidabile degli strumenti. Donde un dissidio tra classe intellettuale e classe politica tutt'altro che sanato, a tutt'oggi: e in alcuni settori neppure affrontato con la considerazione che merita. Le inchieste sul tema non si contano più: esse hanno in genere un analogo difetto d'origine, continuano a confondere cioè letteratura e cultura, e quindi si rivolgono esclusivamente ai letterati ed escludono sistematicamente i politici. Il tono delle

risposte è quindi, salvo qualche caso, pateticamente negativo: i letterati vedono la politica come una sopraffazione, una limitazione della loro libertà, evitando con cura di porsi il problema di cultura. Esse ritengono che la loro rivendicazione primaria consista nel sottrarre al controllo il loro lavoro. E' difficile che, stando così le cose, la condizione della nostra letteratura possa ultimamente mutare: il suo reale rinnovamento è legato alla soluzione dei problemi di fondo, tra i quali, in ordine di assoluta priorità, quello dei rapporti con le situazioni storiche, dalle quali nessuna operazione, e tanto meno quella letteraria, può sperare di prescindere.

Angelo Romano

Postilla bibliografica:

sulla *Voce* manca uno studio organico in cui sia tentata un'interpretazione della rivista nel processo culturale tra otto e novecento. Interessanti temi d'indagine offre la vicenda della cultura italiana a partire dall'Unità fino alla prima guerra mondiale: 1860-1915. Alla base di questo mezzo secolo, considerato nei suoi vari aspetti (politico, economico, culturale etc.), c'è infatti un motivo comune: la violenta enunciazione dei problemi affiorati, dopo l'unificazione politica, in tema di unificazione e organizzativa e, *lato sensu*, spirituale. I problemi, in forme naturalmente e notevolmente mutate, permangono tuttora. Sulla *Voce*, si può vedere l'opuscolo di C. MARTINI, « *La Voce* », Roma, Edizioni « Idea », 1953. Il Martini preannunciava allora anche una bibliografia vociana, pubblicata poi su « *Idea* », dal n. 5, 1 febbraio 1953 al n. 21, giugno 1953. Una raccolta di saggi su singoli vociani (Boine, Rebora, Sbarbaro e Campana) appare in questi giorni: M. COSTANZO, *Studi critici*, Roma, Bardi, 1955 (Pubblicazioni della Scuola di Filologia moderna dell'Università di Roma, II).

cultura militante e cultura universitaria: contrapposizione, del resto, esplicita in tutta la pubblicistica letteraria dell'epoca, la quale creò i bersagli polemici del professore, dello studioso, del filosofo; vedi ora il saggio di E. GARIN, *Cultura universitaria e riviste fiorentine agli inizi del Novecento*, in *Paragone*, 64, aprile 1955, compendario di scritti precedenti, molto più diffusi e documentati, ora raccolti nel vol. *Cronache di filosofia italiana (1900-1943)*, Bari, Laterza, 1955. Questo volume, per quanto non intenda « in alcun modo presentarsi come una storia della filosofia italiana della prima metà del '900 », è il primo serio tentativo di ricostruire le linee ideologiche e i movimenti di cultura del cinquantennio. Sempre a proposito della *Voce*, occorre aggiungere che la distinzione tra *Voce* prezzoliniana e *Voce* derobertisiana va fondata sul radicale mutamento di disposizione nei confronti delle tecniche. Nel De Robertis, il rispetto per il lavoro filologico determina tutto un diverso contegno critico, a cui questo studioso si è mantenuto fedele fino ad oggi.

equivoci rimasti senza soluzione: in un recente *Omaggio a Prezzolini* (Roma, Edizioni Abete, 1954), riferendosi all'anno 1938 (anno di nascita dell'ermetismo), G. VIGORELLI conferma la parentela col periodo vociano: « ...la nostra oscurità era la nostra

difesa, nel momento stesso che era la nostra debolezza... non a caso scrivevamo sul *Frontespizio*, che fu una tarda reincarnazione vociana...»; p. 75. E a p. 76: «...tra i vociani di Prezzolini e di Papini e noi, a trent'anni di distanza va registrata un'altra coincidenza: *mutatis mutandis* toccò a noi invocare ed operare un altro aggiornamento culturale sul piano europeo...». Aggiornamento: il vocabolo è calzante in quanto implica una limitazione evidente del significato culturale dell'ermetismo. Il saggio del Vigorelli è decisamente autocritico; le posizioni attuali di questo scrittore sono chiaramente rispecchiate dalla sua attività di critico militante, da lui recentemente ripresa con molta decisione.

L'opera di Gramsci: limitandosi a un quadro sintetico della situazione dei partiti politici nel primo dopoguerra e nei primi anni del fascismo: v. il saggio di G. DE ROSA, *I partiti*, compreso nel vol. di vari autori *Dieci anni dopo*, Bari, Laterza, 1955. Da leggere anche il saggio di A. GAROSCI, *Totalitarismo e storicismo nel pensiero di Antonio Gramsci*, nel vol. *Pensiero politico e storiografia moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954.

euforia psicologica: «floridezza di una letteratura» la chiama G. DEBENEDETTI nella prefazione del '45 alla seconda serie dei *Saggi critici* (nuova edizione, Milano, Mondadori, 1955). Floridezza falsa; il Debenedetti si serve, per definirla, di un arguto apologo: «Strana festa. Chi vi fosse invitato, chi vi giungesse dal di fuori (era il caso del critico) subito riceveva un'impressione indefinibile, senza un dove, senza un perchè: il malessere del 'qualcosa-che-non-va'. Adesso, dalla prospettiva del poi, si direbbe ch'era come arrivare in una casa per un grande ricevimento con buffé e sonatori, ospiti di riguardo nonché di eccellente compagnia, e ogni sorta di attrattive. Frattanto nella casa, un'ora prima di quella fissata sul biglietto d'invito, una persona di famiglia è morta. Ma oramai gli ospiti non si possono più rimandare, i preparativi sono stati fatti, complicati e costosi, e la festa avrà luogo ugualmente. (Si potrà poi sempre dire che la disgrazia è avvenuta all'alba del giorno successivo). E si dà il via all'orchestrina, ermetici servitori circolano coi rinfreschi, si mangia, si beve, si balla, l'atmosfera si fa conviviale, erotica, spiritosa. Nessuno sa, nessuno ha mai saputo, nessuno saprà mai di quel morto. Le donne sono più accese, gli uomini più intraprendenti del necessario: solo qualcuno dei presenti prova un indefinibile disagio. Vorrebbe intonarsi con gli altri, capisce la sconvenienza di quel suo impaccio, di quella sua ritrosia, di quel suo continuo sottolineare il 'qualcosa-che-non-va'. Ma che è questo qualcosa? Impossibile dirlo, e chi non è contento, chi non si sente della partita, la colpa è del suo carattere. Lui si sforza, vorrebbe sorridere, e fa una smorfia. C'è qualcosa che non va, c'è quel cadavere all'insaputa di tutti in una stanza della casa in festa — o forse l'hanno portato ancor caldo nella serra, o in una rimessa, come usa nei grandi alberghi e nelle cliniche di lusso — c'è la presenza di quel cadavere, tanto più macabra perchè ignota, c'è la 'cattiva coscienza' di quel cadavere, che si aggira in incognito per la casa in festa, dove suonano le musiche e brillano le lampadine elettriche» (pp. 18-19). Del Debenedetti è da leggere anche la *Probabile autobiografia di una generazione* (prefazione 1949 alla edizione 1952 della prima serie dei *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1952), in cui è delineata la storia intellettuale della genera-

zione letteraria formatasi nel circolo torinese di Gobetti, e alla quale il liberalismo crociano svelò presto i propri limiti: nel caso del Debenedetti spingendolo al marxismo.

letteratura e vita: la citazione è dal saggio di C. Bo, *Letteratura come vita* (nel vol. *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939, pp. 17-18).

«armonizzazione» della realtà: il Croce elaborava teoricamente il concetto di letteratura nel vol. *La poesia*, del 1935; nella pratica critica e storiografica esso era efficacemente applicato dagli studiosi, crociani e no, non militanti, con risultati tuttora validi e meritevoli di citazione. Della letteratura nel Petrarca, scrive un giovane studioso, E. BIGI: «mi sembra di dover insistere sul fatto che se la letteratura in genere è per il Petrarca mezzo di chiarificazione e dominio, come è stato posto in luce specie dal Sapegno e dal Bosco, l'eloquenza, nella sua particolare accezione di retorica dell'equilibrio e della *concinnitas*, assume l'ufficio preciso di armonizzazione espressiva del contenuto sentimentale». (*Dal Petrarca di Leopardi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 13, in nota).

«natura», «voce»: si vedano, nel vol. *L'inferno e il limbo* di M. LUZZI (Firenze, Marzocco, 1949) i seguenti brani: «...il meraviglioso della poesia è dovuto all'irriducibilità dell'energia che la promuove e all'impossibilità di qualificarla comunque dagli effetti ottenuti: quella energia provoca un movimento che rimane indipendente e spirituale quantunque si confonda con la materia di cui ha bisogno per manifestarsi. È una traccia dell'infinito nel finito della perfetta materia. In questo appunto consiste una voce» (p. 38). Qui resta privo di determinazione il valore storico di quell'«energia», nonchè il processo attraverso cui diventa storico, cioè da «energia» diventa «movimento», nonchè il nesso che lo congiunge alla «materia».

Prospetto delle riviste di letteratura nell'ultimo decennio

Prime schede:

BOTTEGHE OSCURE. [Quaderni semestrali].
Roma, Garzanti [dal N.° XV; prima: N.° I, Ricciardi; dal N.° II, Istituto Grafico Tiberino; dal N.° VII, Mondadori; dal N.° XII, De Luca]. N.° I: 1948, primavera. Ultimo uscito finora: N.° XV, marzo 1955. Volumi di pp. 304-540; mm. 230 x 140.
A cura di Marguerite Caetani. Redattore Giorgio Bassani.

Il criterio discretivo dei testi, fondamentale in una simile rivista, appare consistere in un meditato rispetto per il lavoro individuale e coerente: in un senso che, per la poesia dell'ultimo decennio, significa esattamente accettazione di una nuova fase sperimentale, purchè non scomposta o, tanto meno, tempestosa; e per la prosa, dimostra preferenza, anzi che per il neorealismo, per la narrativa

di andamento sostenuto e nutrita di riflessione (è forse in questa direzione il meglio della rivista per la parte italiana: i classici racconti di Soldati; le cose di Bassani; e anche il bellissimo Pratolini di *L'amante di vent'anni*). Tutto ciò con la più viva sensibilità al momento, riuscendo così a distinguere le opere rappresentative da quelle immature, ritardatarie od eccentriche. Accade dunque, trovandosi dinanzi ad una rivista che — sotto un bel titolo che vuol dire pulitamente una strada di Roma, dove ha sede la redazione, e dice qualche cosa di più — è per definizione « antologica » e non contiene alcun commentario, di scoprire una ricca trama di determinazioni suggerite dalla coscienza critica.

« Sono le finestre dell'Arca aperte sul mondo sconvolto dal diluvio » è detto (nell'unico corsivo, d'illustrazione editoriale, premesso al secondo quaderno) di tali « pubblicazioni a lunga periodicità dedicate alla letteratura internazionale » con l'intento di offrirle anche « accessibile a larghi strati di lettori », delle quali è *Botteghe oscure* esemplare: e tuttavia si è indotti a riflettere in che cosa consistette la *chance* della rivista, e come si mantenne a un tono tanto elevato, non sembrando che ciò possa stare genericamente nella novità editoriale di munifici volumi complessivi, o nella bontà generale della scelta, nei pezzi eccellenti, o nell'eleganza aristocratica ma semplice della veste ecc. Ci pare, come subito abbiamo detto, che *Botteghe oscure* abbia svolto nel dopoguerra una risoluta e rigogliosa, sebbene prudente, attività, stravagante dai canoni che avevano immobilizzato la nostra poesia; se ora, dinanzi alla prospettiva caotica di essa, è sentito il bisogno di un altro lavoro, anche d'ordine teorico, storico e critico, con una rigorosa struttura, è un fatto che, fin qui, *Botteghe oscure* è stato strumento perfettamente qualificato della documentazione di nuove esperienze poetiche, dove è rifiuta dopo la guerra una certa urgenza di uscire dignitosamente dall'ermetismo, senza affrontare problemi di fondo. Al qual lavoro si vuol solo rimproverare che in ultima istanza un certo suo sfuggire da alcuni sforzi innovatori più prepotenti ha reso per lo più la rivista leggermente sfuocata e ha assunto a volte la poesia in una zona che può sembrare di eccellente dilettantismo.

Abbiamo detto « fin qui »: non già per concludere *Botteghe oscure*, ma notando negli ultimi quaderni che i testi italiani sono minori di rilievo e di numero: non è chiaro se per un'ulteriore indifferenza per la realtà (che è, anzitutto, nazionale), o, come credo, per una coscienza che il proprio urgente lavoro di offerta di testi si è per ragioni di tempo illanguidito, ed è surrogato dalla funzione di continuo rapporto con l'opera letteraria in lingua straniera. Della quale ha da dirsi che, dopo alcune anche ottime prove di traduttori (che furono allegate in fascicoli alla rivista negli esemplari diffusi in Italia), risolvendosi a produrre con vigile ambizione di internazionalità i soli testi originali, si è reso anche uno stimolante servizio alla nostra cultura abituata alla divulgazione generica — per quanto noi siamo un poco diffidenti riguardo a una non mediata comunicazione fra letterature dissimili che, sia pure attraverso una « costante » europea data dal simbolismo, celano problemi storicamente differenziati e complessi.

Leonetti

LA CHIMERA. Mensile di letteratura e d'arte.
Firenze, Vallecchi. A. I N.° I: aprile 1954. Ultimo numero uscito

finora: A. II N.° 13, aprile 1955. In folio, pp. 8-10, cinque colonne, con figure.

Resp. Enrico Vallecchi.

Senza presentazione ufficiale e di « équipe » redazionale, sembra fondarsi sulla libera elezione di una sede aperta, non ideologicamente pregiudicata. Ma contro sospetti ideologici o concettuali, le poche affermazioni programmatiche si rivelano polemiche e insofferenti.

C'è, infatti, la prova dei testi qui avanzati con un interesse fortemente « scritto », di risultato, piuttosto che di interrogazione problematica. Così ci spieghiamo la presenza di scritti diversi per valore, caratteristiche di lavoro e significato intrinseco. L'offerta di essi non è esente da un pericolo rapsodico o frammentario, quando sono accettati soltanto, si direbbe, nella loro misura di voluta perfezione linguistica, di scrittura non polemica, discorsiva o critica, ma inventiva, moralistica o fantastica in un senso tutto interno al linguaggio.

Si vuol dire che, appunto, il legame letteratura e cultura, letteratura e realtà sono qui sostanzialmente trascurati; e così il rapporto tra lavoro letterario e artistico e preoccupazione critica, morale, politica. Le poche affermazioni di impegno intellettuale e morale sono, piuttosto, l'esibizione di una lucida consapevolezza di « inutilità », difesa e privilegiata; di una moralità sottintesa e tanto meno efficace quanto meno apertamente confrontata con dati reali ed espressioni culturali. Un clima di rarefatto pensiero o di gusto empirico, affidato soltanto alle proposizioni e operazioni letterarie, alle proposte di un testo, sembra costituire l'essenza della rivista.

Si tratta di un rifiuto delle premesse, di una fiducia nella spontaneità creativa di alcuni scrittori, fuori della loro immagine pubblica, polemica o storica, in un confronto con i loro testi più « inediti » e con le loro intime facoltà di invenzione poetica. Un tale empirismo, una così insistita volontà di rifiuto di apriorismi e dogmatismi o di « finalità » della letteratura, conduce, rovesciandosi, a una ideologia che rigetta strumenti e tecniche concrete di discorso culturale, di lavoro creativo positivo, a una ideologia, cioè, che si avvicina alle forme di una « religione » *deguisée*, di una fede nella spontaneità, nella naturalezza della « verità », priva di contatti e di confronti aperti con le realtà storiche e sociali.

Nè si nasconde, in simile invocazione di « libertà », una passione e una volontà di postrema ermetica, di educazione sentimentale dolcemente e intensamente interiore, inquieta tra mitologismo e estetismo ideologico, dove le intenzioni di purezza si alleano alla incapacità di scoprire la propria liberazione culturale.

Di qui anche l'alternanza dei testi, ora lirico-saggistici, di fermento moralistico o fantastico, ora autobiograficamente calmi e densi, descrittivamente o esteticamente richiamanti le memorie di una vita culturale anteriore (il « platonismo » fiorentino degli anni '35-43).

E a proposito di « realismo » leggiamo i molti dubbi di Mario Luzi, che con Betocchi e Parronchi sembra costituire la « direzione » della rivista. Dubbi che ci conducono ancora a una ideologia di spontaneità interiore, di rivelazione e accessibilità sacerdotale della Verità. L'incapacità di previsione (o di rischio) che è inerente al lavoro critico e ad una letteratura che voglia essere attiva e presente, la volontà di una tautologia scoperta nell'affermazione di Luzi che

« la realtà si spiega solo con sè stessa » in un senso di pericoloso « immanentismo » mistico, rifiutante una concezione realmente scientifica e razionale della realtà: sono gli aspetti significanti un lavoro ancora fondato su un'esigenza di assoluta « autonomia dell'arte ».

Scalia

L'ESPERIENZA POETICA. Rivista trimestrale di poesia e di critica.

Bari, Cressati. N.° I: gennaio-marzo 1954. Sono usciti i numeri: 2; e 3-4 (luglio-dicembre 1954). Fascicoli di pp. 40-48; mm. 216 × 148; copertina verde.

Dir. Vittorio Bodini.

Il titolo stesso della rivista indica i termini in cui si colloca l'attivo esercizio di sensibilità intellettuale del direttore, V. Bodini. Si tratta di individuare, essenzialmente, una situazione di poesia, come l'attuale, instabile, imprecisa, si direbbe nascosta. Al di fuori di preoccupazioni ideologiche o di volontà programmatiche, il lavoro di Bodini è affidato, appunto, all'« esperienza », a una storia di rapporti e di espressioni poetiche.

Possiamo aggiungere, quasi con le sue stesse parole, che la poesia è cercata nella sua stessa realtà complessa e insieme evidente, aperta; nel suo linguaggio intimamente fantastico e illuminante — segno di sè, indizio del nume —, e nei suoi segreti rapporti con gli altri aspetti dell'esperienza spirituale. Sublimazione di cultura, o meglio espressione esemplare del proprio tempo. Perché al di là dell'esperienza stessa si cerca un messaggio, una testimonianza di moralità *per verba*. C'è in questo una non frequente fede nel linguaggio della poesia; di una poesia intesa come testimonianza umana, come rivelazione di intime soddisfazioni morali, che porta con sè impegno umano e anche certezza intellettuale. Diremmo anzi che *L'esperienza poetica* si caratterizza, nell'ambito delle riviste di poesia, per questo suo regime di delicata attenzione — non squisita o astrattamente elegante — al linguaggio, all'*Erlebnis* letteraria. Ma ci sia permesso vedere anche i limiti di una tale operazione: la mancanza di un giudizio più aperto e sicuro sulla letteratura *en train de faire*, collaborando più intensamente alla sua promozione; l'assenza di un gusto conoscitivo e storiografico più accentuato, che risponda alla necessità di un discorso storico da aprire; un clima di troppo misurata, anche se attenta, timidezza critica.

Forse dobbiamo chiedere una porzione maggiore di volontarismo etico e tecnico, di polemica intellettuale e critica (che già del resto appare in questo scrupoloso lavoro). La poesia — a noi sembra — deve essere fondata sullo strumento della ragione, nutrita di esperienza, di passione storica e di necessità morale.

Non staccandoci dalle premesse e promesse testuali della rivista — e adempiendo alla nostra funzione di osservatori — ci basti leggere: « Questa rivista sorge dalla mutata stagione poetica, ad aspettare modi ed aspirazioni e distinguere la moneta buona dalla falsa ». Un programma di « riforma », dunque. Ma per essere concreto e positivo, ha bisogno di ragione storica, più che di gusto, di esperienza intellettuale e critica, oltre che di esperienza letteraria; se è vero, come a noi pare, che l'autentica esperienza poetica nasce più dalla conoscenza della realtà che dalla trasfigurazione della real-

tà, più da una qualità morale e intellettuale che da un grado di « poeticità ».

L'esperienza poetica, intanto, ci è vicina con la sicura volontà di un discorso insieme libero e impegnativo sulla letteratura, con uno sforzo importante di organizzare critica e poesia in contemporaneità di esigenze, in coerenza mentale; con un equilibrio difficile e prezioso, anche se a volte insidiato da una misura di estetismo morale e sentimentale di cui dovrà liberarsi. Per tutto questo la sua presenza è opportuna e ci aiuta a comprendere, senza disordine o eclettismo culturale, la realtà letteraria contemporanea.

Scalia

MOMENTI. Rivista di poesia [dal N.° 6; prima: Notizie di poesia; dal N.° 15-16: Rivista di poesia e cultura; dal N.° 17: Poesia e cultura]. Bimestrale.

Torino; tip. Quartara. Nuova serie, n. I: settembre 1951. Ultimo numero uscito: 18, giugno 1954 [con questo la rivista ha cessato le sue pubblicazioni]. Fascicoli di pp. 48-54; mm. 236 × 164; copertina bianca, poi con figure, poi con « editoriali ».

[Nel n. 18] Dir. Renzo Giacheri. Redattori: Gino Baglio, Vincenzo De Rosa, Adolfo Diana, Ascanio Dumontel, Vittore Fiore, Giorgio Ognibene, Giuseppe Picardi, Michele Rio, Emilio Tumminelli, Giuseppe Zanella.

L'atteggiamento dei giovani che si raccolsero attorno a *Momenti* fu polemico contro la vecchia poesia, e i suoi maggiori, o più reputati, artefici; ma facendo valere questa esigenza in una forma a volte ossessiva; mentre si dichiaravano per il realismo, non interpretato però come ortodossia ideologica al marxismo, ma come unica tendenza valida della poesia italiana del dopoguerra.

Si capisce che un simile tentativo di immettere nuovi contenuti nella poesia avrebbe richiesto nello stesso tempo, e almeno con altrettanta attenzione, un nuovo linguaggio, non allusivo e sfuggente. Diciamo allora che l'opera di poesia mostrava al contrario una estrema fragilità e improvvisazione morale; una carica affettiva per i contenuti vivificata quasi sempre artatamente; una curiosità generosa ma quasi torbida piuttosto che un serio impegno a riconoscere gli uomini nella loro condizione; spesso un oscillare alla ricerca di pretesti. Troppi componimenti venivano offerti, per lo più senza evidenza, scanditi in un modo estemporaneo, dissolvendosi in un populismo di maniera, retorico ed extrapoetico; oppure gravati da una prosasticità gonfia e non illuminante.

Simili a *futuristi* rovesciati, i poeti di *Momenti* addentavano la realtà, tentando di convincere (e di sorprendere) con la monotonia dei temi urlati, mentre invero li levigavano in una uniformità solo apparentemente drammatica e da nuovo mondo. Erano tentativi per lo più soltanto rischiosi, e generici, senza individualità, e non erano ricerche determinate da sollecitazioni autentiche e consapevoli.

Tale monotonia (già indicata da altri, e più autorevolmente) limita anche il peso delle pagine critiche, che volevano preparare una collaterale poetica.

Pare a noi che questi scrittori e poeti avrebbero piuttosto do-

vuto imporsi esplicitamente un recupero morale, che valesse come riprova della serietà delle loro idee, e nello stesso tempo chiarimento della loro scelta politica, sempre presente e sempre elusa; limitandosi peraltro a un minimo di enunciazioni programmatiche, ma precise. C'è invece un'ambiguità, in questa rivista, che dipende dalla contraddizione fra un'apparente forza polemica, più volte esibita, e una insufficiente solidità umana e teorica. Un punto di vistosa debolezza si potrebbe identificare in una certa ostentazione di aver violentemente rinunciato all'educazione e alla cultura di origine borghese, con i limiti e le illusioni in esse contenute (nonostante alcune riserve, o concessioni, qua e là reperibili nelle pagine dei vari fascicoli) per un immaturo e rapido calarsi, con avida impazienza, in una diversa realtà, troppo drammatica e bruciante per essere assorbita così facilmente. Una esegesi lessicale dei testi poetici prodotti dalla rivista potrebbe illustrare questa asserzione.

Il nostro tempo e, soprattutto, la nostra generazione non ha paura delle accademie; chiede misura, fermezza, chiarezza; non può accettare, né ascoltare senza fastidio, che si riproponga gridando una sorta di neo-romanticismo (di maniera).

Tutti quelli che, per la loro posizione culturale (e noi fra essi) potevano essere meglio disposti e benevoli verso una simile iniziativa, ne sono stati più sinceramente delusi e amareggiati, come di un'occasione perduta. Tuttavia segniamo all'attivo dei giovani di *Momenti* la fondamentale onestà delle intenzioni, e l'impeto con cui hanno sostenuto per primi la necessità di un rinnovamento.

La nuova rivista *Situazione* da poco apparsa (n. 1: gennaio-febbraio 1955) intende essere, come è scritto nell'editoriale, esattamente la continuazione di *Momenti*. Noi ci riproiettiamo di esaminare come e fino a che punto l'esperienza già compiuta abbia giovato e giovi al nuovo lavoro.

Roversi

NUOVA CORRENTE. Rivista trimestrale di letteratura.

Genova; tip. Badioli. N.° 1: giugno 1954. È uscito poi il solo N.° 2, settembre 1954. Fascicoli di pp. 80; mm. 210 x 157; copertina gialla.

Dir. Mario Boselli. Redattori Mario Cartasegna e Giovanni Sechi.

Nuova Corrente già al suo inizio ha cominciato a svolgere un lavoro notevole e utile, anche se con qualche incertezza e pericolo. È il suo carattere programmatico e «teoretico» che, appunto, ci preme e ci costringe a un giudizio. L'interesse è già dimostrato da un più pacato accento storiografico e programmatico di altre riviste più apertamente impegnate in una definizione di poesia e di poetica, e quindi più legate, anche, alle meccaniche applicazioni o al peso delle «intenzioni». C'è in *Nuova Corrente* la volontà di fare storia (e giudizio) degli errori e dei miti contemporanei nella poesia, senza farne idoli polemici indistinti.

Questo lavoro, abbiamo detto, ci interessa e ci preoccupa a un tempo: per fare storia è necessaria una chiarezza critica che sia chiarezza di idee, di principi. È necessario definire tradizioni culturali, premesse tecniche e modi linguistici, intenzioni e risultati estetici, implicazioni storiche e sociali e, sopra tutto, definire il proprio linguaggio critico e teorico. E invece noi osserviamo in alcuni saggi più evidentemente «ideologici» (di Mario Boselli e di Giovanni

Sechi, ad apertura dei primi numeri) una incertezza terminologica, che poi diventa incertezza sulle stesse operazioni storiografiche.

Si dice questo perché un atteggiamento soltanto «teoretico» può portare con sé un limite di approfondimento storico, di traducibilità concreta in esempi. Può avvenire una scarto tra teoria e pratica; tra intenzioni e risultati; tra discorso logico e lavoro concreto, tra «descrizione» e «promozione»: insomma, una pausa, piena di pericoli o di equivoci. D'altra parte — se si eccettuino il carattere a volte astratto o problematico di certe affermazioni, il regime tra conservatore e oracolare che il discorso «teoretico», secondo noi, ha sempre in sé — siamo pronti ad accettare molte proposte, interessantissime, che ci vengono da *Nuova Corrente*: una difesa del realismo, e una polemica anti-idealistica e anti-ermetica; un disagio dei miti «lirici» e un recupero dell'oggettività della poesia.

Ma si dovrebbe anche stare attenti, secondo noi — e a questo ci muove non certo l'autorità ma il desiderio di una partecipazione critica — contro una facile accettazione di terminologie «realistiche» e «oggettivistiche» che nascondono, poi, a una approfondita indagine, pericoli o ambiguità. La proposta di «realismo» e la conseguente richiesta di «oggettività» ci sembra ancora vincolata, in certi settori — pur nei molti aspetti di appropriata polemica e di giusta individuazione di errori — a un nesso non abbastanza approfondito tra parola e oggetto. Concepire l'oggetto come l'«altro» da noi, e, più che come una realtà esistente, come deposito o reliquia della nostra residua volontà o sete di realtà, senza cercare un *metodo di conoscenza* in tutte le sue implicazioni critiche e storiche, significa piuttosto raggiungere un segno, un «nome» pieno, sì, dell'oggetto, non la realtà. L'oggettività è realtà, è vita reale e storica, non il dato della fantasia o di una nostra memoria, il «simbolo» di un nostro desiderio di oggetti. (Neppure, ovviamente, il residuo straziato ed estremo di un nostro annichimento, come nell'oggetto montaliano; o una ricerca di oggetti «usuali», illuminati e segnati dal tempo). Vogliamo dire che non si può parlare di fantasia oggettiva, di potere «oggettivante»: forme ancora idealistiche di una nostra dolorosa «alienazione»; ma si deve parlare — a noi sembra — di poesia della realtà, come espressione e comunicazione di un *essere*, di un bene umano e comune, di una interpretazione dell'uomo e del suo mondo. Di fronte al soggettivismo metafisico o intimistico, la ricerca di poesia «oggettiva» pone il problema, prepara, più che offrire, un'espressione di lavoro; in dottrina. Ma non c'è il pericolo, ancora una volta, oltre che del documento e della cronaca, già chiarito da parte marxista, di un dottrinarismo dell'oggetto, di una nuova forma di ontologia? Non abbiamo piuttosto bisogno di una consapevolezza lucida e creatrice, e perciò riparatrice della «alienazione» in cui è vissuta per tanti anni la poesia?

Scalia

Sommario del fascicolo precedente

NUMERO 1 MAGGIO 1955

La nostra storia		Pag.
P. P. PASOLINI. Pascoli		1
Testi e allegati		
R. ROVERSI. Il margine bianco della città		9
F. LEONETTI. La nuda primavera		17
La cultura italiana		
A. ROMANÒ. Analisi critico-bibliografiche		24
G. SCALIA. Un paradigma: l'attualità di De Sanctis		28
F. L. «Due versi sulle viole»		32
Appendice		
C. E. GADDA. Il libro delle Furie [I]		36

OFFICINA

La nostra storia		Pag.
A. ROMANÒ. Manzoni		87
Testi e allegati		
A. BERTOLUCCI. Fogli di un diario delle vacanze		92
F. FORTINI. Versi. — L'altezza della situa- zione, o perchè si scrivono poesie		96
La cultura italiana		
- - - Prospetto delle riviste [II]: Galleria, Itinerari, Letteratura, Il Mulino, Nuovi argomenti, L'Ultima		105
Appendice		
C. E. GADDA. Il libro delle Furie [III]		120

NUMERO 3 SETTEMBRE 1955

Fascicolo bimestrale di poesia

REDATTORI

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

Ufficio : via Rizzoli 4, Bologna

Prezzo del fascicolo L. 300

Prezzo di abbonamento annuale L. 1500

L'amministrazione della rivista è affidata alla
LIBRERIA "PALMAVERDE,, BOLOGNA

(conto corrente postale N. 8/3319)

Responsabile : OTELLO MASETTI

Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n. 2497

LA NOSTRA STORIA

ANGELO ROMANÒ

MANZONI

Tra i grandi scrittori italiani, il Manzoni è l'unico che potrebbe essere avvicinato risalendo una tradizione di specie proverbiale, nata dai suoi scritti e modulatasi attraverso elaborazioni e degradazioni successive in due ordini di realtà, fantastico e psicologico. Il costituirsi di una ideale comunità manzoniana è fenomeno a questo concomitante, e richiama, con le dovute discrezioni, l'analogo fenomeno che si verifica con Stendhal. Nell'un caso come nell'altro, all'origine del rapporto di lettura opera un elemento che non è letterario o intellettuale se non in misura limitata, e comunque non determinante; ma piuttosto morale e mistico.

Infatti il punto di arrivo di processi simili consiste nell'accentrare in un testo tutte le implicazioni possibili di situazioni particolari ma modificabili; nel renderlo responsabile *in toto*, nell'assumerlo in funzione di messaggio. L'opera letteraria è impiegata come strumento interpretativo della realtà, e in tal senso, entro limiti di volta in volta variabili, viene contesa alla sua storia individuale, alla sua effettuale vicenda di contenuti pazientemente specificati attraverso assidue sperimentazioni di tecnica stilistica. Da un punto di vista rigorosamente storicistico, il sistema non può che apparire sopraffattivo e illegittimo; ciò non toglie che sia stato applicato, e non di rado con risultati anche criticamente apprezzabili. Donde la legittimità della domanda: a quale particolare virtualità dell'opera manzoniana si ricongiunge questa esplicazione sociale? Evidentemente essa fa leva su quegli aspetti dell'intelligenza e della psicologia del Manzoni che con maggiore agevolezza si traducono nel fenomeno dettore del manzonismo: quelli cioè che richiedono, per riscat-

tarsi costantemente, un controllo praticamente irripetibile al di fuori di una forte e peculiare personalità: e che costituiscono quindi anche i punti alti dell'esperienza culturale del Manzoni. La risposta potrebbe essere questa: che il Manzoni ha concepito un'opera di struttura essenzialmente popolare, con intenti pratici dichiarati, con un fondo ideologico esplicito; mirando non solo a costruire un capolavoro letterario, ma a proporre, con mezzi letterari, un certo metodo storiografico, un certo complessivo sistema di rapporti con la realtà, una chiara concezione del mondo.

Se passiamo a esaminare più direttamente la tradizione critica manzoniana, la scorgiamo bipartita tra la valutazione estetica di stampo crociano e la teoricamente infinita ricerca filologica.

Quanto a questa, è giunta oggi a risultati pressochè definitivi per opera di un gruppo di studiosi che, in decenni di lavoro, ha condotto a termine l'impresa difficilissima della ricostruzione di tutto il processo formativo dei *Promessi Sposi*, dalle prime redazioni alla stesura finale [Mondadori, 1955], e sta avviando la raccolta di tutto il materiale critico da anettere ai testi delle opere minori [per le liriche giovanili e sacre vale il primo volume dell'*editio major* nazionale, Sansoni, 1955].

Al vertice del primo filone, le ambigue conclusioni del Croce. La famosa scheda pubblicata sullo *Spettatore italiano* [ed ora compresa nel primo vol. delle *Terze pagine sparse*, Bari, Laterza, 1955, pp. 128-130] sfiora soltanto il tema del rapporto struttura-poesia nei *Promessi Sposi*, e in realtà non modifica che allusivamente il giudizio formulato in precedenza. Si può dubitare della capacità della critica estetica ad intendere il valore sostanziale dell'esperienza manzoniana, le cui polivalenze non è possibile ricondurre all'unico criterio poesia-non poesia. La stessa ammissione del Croce, secondo cui « l'origine dell'errore » andrebbe ricercata nello « zelo d'irrepreensibilità cattolica del Manzoni » e nell'« osservazione dello Scavini, che i *Promessi Sposi* non si svolgessero sotto libero cielo ma sotto la volta di una chiesa », è in proposito significativa. Essa rivela una certa inefficienza dello strumento estetico di fronte agli elementi di ascendenza intellettuale e religiosa che così profondamente incidono nella formazione

del romanzo: e che istituiscono una zona di fitte relazioni con quei piani della realtà (storico, morale, filosofico) che l'estetica crociana esclude in ultima istanza dal momento estetico. Non a caso, anzi, nella corrente del suo inintermesso e sottinteso dialogo col Croce, il Gramsci ha esplorato proprio il terreno dei motivi culturali dei *Promessi Sposi*: discutendo ipotesi formulate in sede critica da lettori come lo Zottoli o il Crispolti (ambedue, sia pure in forme diversissime, aggregati all'ideale comunità manzoniana di cui sopra), egli tendeva a inserire una carica nuova nel rapporto psicologico col Manzoni, e quindi a porre in crisi la tradizione, fondata essenzialmente, com'è logico, sull'efficienza storica dei contenuti. Come giudizio sui contenuti valgono infatti le sue osservazioni, che intendono definire più l'efficacia storica dei *Promessi Sposi* che la loro validità poetica.

Benchè i giudizi del Gramsci appaiano non di rado astratti, in rapporto all'assoluto poetico del romanzo, essi acquistano concretezza quando considerano l'influsso esercitato dai contenuti manzoniani su determinate zone della vita psicologica e morale italiana durante e dopo il Risorgimento. Ad esempio, l'astrattezza del giudizio relativo al padreternalismo del Manzoni nei confronti dei suoi personaggi popolari è evidente; il giudizio cessa di essere astratto quando lo si riferisca alla coscienza che di quei personaggi si ebbe nel corso dell'ottocento tra le classi borghesi. Merito del Gramsci è stato quello di aver riportato la critica manzoniana ad immergersi nella circostanza storica, a tener conto del peso pratico delle idee e delle forme, a sottolineare l'apporto che un'esperienza estetica offre necessariamente all'evoluzione ideologica ed etica generale. Usciva così positivamente e dagli stati d'animo esclamativi dell'estetismo e dell'agiografia, e dalle adesioni di massima del moralismo, e dal questionario in via di progressiva liquidazione dell'idealismo estetico. Giustamente il Sapegno ha osservato che le preziose indicazioni del De Sanctis sono raccolte appunto dal Gramsci e che da questi il problema impostato dal grande critico ottocentesco viene ereditato e rimesso in circolazione. È questa comunque la via maestra per giungere ad una nuova e più complessa intuizione dei valori dell'opera manzoniana, non solo; ma anche ad un recupero dell'esperienza manzoniana a

sussidio e chiarificazione del momento evolutivo che sta attraversando la vita letteraria in Italia.

Deduciamo da quanto detto che il metodo ermeneutico più efficace per accostarsi al Manzoni deve dare al contenuto (desanctisianamente riassumibile nel contrasto tra mondo ideale e mondo storico) un valore preventivo di gran lunga superiore a quello che si è soliti concedergli nell'esame d'altri poeti. La sintesi manzoniana è frutto di miracolosi equilibri, le cui spie possono essere volta a volta la saggezza morale o la perfezione stilistica, ma il cui segreto ultimo risiede nella perfetta combinazione dell'elemento culturale con l'elemento fantastico. A tale combinazione il Manzoni perviene potenziando la cultura, cioè l'insieme delle operazioni riflessive, e sacrificando la fantasia: castigando la matta di casa. Il problema principe è quello che concerne l'utilità storica e morale della letteratura, ed egli lo affronta sconvolgendo le consuetudini tradizionali e i luoghi comuni dell'attività letteraria. Le sue intuizioni teoriche sono in tal senso sconcertanti; ma altrettanto, e più, sconcertante è la sua scelta dei temi e dei modi, che avviene con assoluta libertà da ogni soggezione retorica. Le sue esclusioni, i suoi silenzi, i suoi lenti e laboriosi approfondimenti (si pensi all'episodio della monaca di Monza, così come si trasforma nel passaggio dagli *Sposi Promessi* ai *Promessi Sposi*) hanno sempre alla radice una decisione di origine extraestetica, e in diretto rapporto con la sua ideologia. La qualità della sua intuizione non è lirica, ma riflessiva, e in quanto tale implica un superamento della condizione tradizionale della poesia italiana, e contiene l'ambizioso tentativo d'inserire l'operazione letteraria sul tronco del processo culturale.

La conversione giuocò in tale avventura come l'elemento chiarificatore, ma l'avventura era già in moto fin da quando il Manzoni elaborava scolasticamente i moduli classicheggianti di specie montiana, e maturò in misura definitiva tra gli *Inni sacri* e il romanzo. Fu allora che il Manzoni realizzò quel tipo di discorso che il Croce chiama oratorio e che in realtà esprime il modo organico con cui la poesia del Manzoni vive autonomamente. (Le ricerche stilistiche del De Robertis hanno illuminato esemplarmente la serie di questi trapassi successivi, di queste fasi complementari d'un pro-

cesso unitario). In altri termini, si potrebbe suggerire una formula riassuntiva come la seguente: dalla letteratura alla poesia attraverso la cultura. Il tema critico di attualità sul Manzoni riguarda dunque la sua impostazione del problema cultura-letteratura, passando attraverso le seguenti fasi: 1) definizione limitativa del concetto di letteratura; 2) definizione accrescitiva del concetto di cultura; 3) definizione delle funzioni attribuibili alla letteratura in rapporto alla cultura. In altri termini, è il problema di far entrare l'uomo storico nell'opera letteraria, con la sua verità psicologica e morale; di escludere l'arbitrio logico e mitologico; di disciplinare il linguaggio ponendolo in rapporto con un sistema di dati obiettivi. Nei *Promessi Sposi*, la realtà poetica nasce dall'incontro del dato storico con l'esigenza ideale: l'uno limita l'altra in una dialettica d'oggetto-soggetto, il che genera un ordine intermedio, non più verità storica e non ancora verità fantastica, ma verosimiglianza, storica e fantastica: l'ordine degli umili che non hanno mai avuto narratori o commentatori, e che pure hanno vissuto storicamente vicende circoscritte dagli avvenimenti che i potenti hanno provocato. Gli umili sono la chiave dell'intero sistema manzoniano, espressivo e ideologico: è nel rapporto vitale tra l'autore e la loro vicenda che può affermarsi la novità culturale dell'opera manzoniana. Su questa novità culturale deve tornare la critica per rimettere il Manzoni nel giro delle idee contemporanee: le quali troveranno in lui già mature intuizioni che altrimenti affiorerebbero solo dopo faticose e ripetute approssimazioni.

E questo, se veduto intero, renderebbe mille volte accettabile la sorte di chi intasa oggi col proprio corpo le grandi fosse comuni che la Legione Straniera ordina di coprire in fretta e che i giornalisti non vedono. Ma quella folla, quel pubblico potenziale può *non* aver una poesia nuova da udire e da piantarsi in cuore, come può trapassare nell'impotenza. E questi discorsi sono i più vani del mondo, se non si accompagnano al rischio.

8. Poesia di situazione e poesia di situazioni. Tutta la poesia moderna è stata di « situazione », nel significato correntemente dato dall'esistenzialismo a questo termine: è la poesia del luogo occasionalmente, irrazionalmente occupato dalla tragica voce recitante. [E vedi: Hegel, *Estetica*, Prima parte, cap. III, II, 2, *b* e *c* (« la situazione determinata anodina » e « La collisione »)]. Una poesia di *situazioni* è tutto il contrario: è la scoperta, l'individuazione e l'espressione di nuovi (o antichi) luoghi poetici, tópoi, Astianatte alle Scee, Buonconte e la pioggia, il fanciullo e la rosa, Silvia che canta. Di situazioni, come si dice: situazioni drammatiche. Cioè poesia del « buon soggetto » avrebbe detto Goethe.

9. Ed ora un'ultima cosa: anni or sono, di fronte alla ignobile « alienazione artistica » della più evoluta borghesia europea, scrivevo, in modo davvero non peregrino, che bisognava dissacrare l'arte e la poesia. Gli appelli di questo genere lasciano il tempo che trovano e la società nella quale viviamo, obbedendo ad una sua logica interna, divulga le conoscenze artistiche, trascina le folle nelle esposizioni, moltiplica le forme più sciocche di estetismo. L'alto luogo riconosciuto all'arte coincide, anzi è espressione, di quell'odio per l'arte che, secondo Lukács, è proprio della società capitalistica; mentre l'apparente odio dell'arte della società socialista sovietica (cattivo gusto, sterilità apparente ecc.) è lo sforzo di situare al suo giusto luogo, nella vita dell'uomo, l'arte.

Il solo vero modo, dunque, di dissacrare la poesia e di uscire dall'estetismo è quello di far poesia.

Prospetto delle riviste

Seconde schede:

GALLERIA. Rassegna bimestrale di cultura.
Caltanissetta, A. I: 1950. Fascicoli di pp. 100 circa, mm. 212 × 150.
Ultimo uscito finora: A. V, N.° 3-4, Agosto 1955.
Dir. Leonardo Sciascia.
Ed. Salvatore Sciascia, Caltanissetta.

Si deve dire di questa come di un esempio ottimo di una rivista di letteratura che viene dalla provincia; per il fatto che, trascurando i « notabili » locali e le culture retrograde che essi difendono con grettezza (in ogni nostra provincia, dove dispensano altresì la piccola e vanitosa notorietà) si è fatta una libera sede di incontri, e per opera di un solo. *Galleria*, che è redatta con ostinata pazienza in un paese della Sicilia, ora conta, e si fa amabilmente seguire, perchè propugna il suo carattere in partenza antologico con semplicità e con offerta sempre dignitosa di prime prove.

Dapprima fu rappresentativa della cultura meridionale nei suoi temi e nella sua partecipazione ai problemi comuni, con autorevoli scritti; in seguito ha invece precisato interessi particolarmente letterari. Notevole — per interne decisioni critiche più risolte — si presenta poi la serie di opere e raccolte poetiche che col titolo *quaderni* è stata ultimamente affiancata. Di questa, essendo interessati direttamente, vogliamo solo osservare che costituisce un prolungamento più militante del periodico, se anche con pericolo talora di semplice rassegna di nuovi autori diversamente volenterosi.

Perchè, ritornando alla rivista, dove questo pericolo si accentua, il criterio antologico, anche quando opera in esso una sottile esperienza e perfino un intento polemico, è uno schermo prudente, una riserva mentale, puntando genericamente sul « bello ». E anche le ragioni sperimentali di un'antologia « continua » sono superate, e potevano valere solo nell'immediato dopoguerra.

Apprezziamo infine certi « numeri unici » recenti (poesia dialettale; letteratura americana, a cura di A. Rizzardi; e spagnola, a cura di V. Bodini) per se stessi, come contributi importanti o interessanti agli studi, ma in genere i numeri unici o speciali significano, un poco, un silenzio della rivista.

A noi pare che ora *Galleria* si rafforzi come « centro » di un gruppo di giovani scrittori meridionali, e dunque acquisti il

mordente di un intervento attivo nella nuova letteratura. Occorre, se ciò non si pone fuori della parabola della rivista, che anche svolga un proprio discorso critico: solo così può contribuire alla chiarezza.

Roversi

ITINERARI. Rivista bimestrale di storia e letteratura.

Genova. N.° 1: 31 marzo 1953. Fascicoli di pp. 72, mm. 242 × 158, copertine di colori diversi. Ultimo uscito finora: N.° 13, Giugno 1953 [il precedente N. 11-12 apparve nel dicembre 1954].

Dir. Francesco Cesare Rossi. Comitato redazionale: Giorgio Barberi Squarotti, Giorgio Luti, Cesare Vasoli [Nella prima serie figuravano redattori: Alberto Cabella, Luciano Erba, Claudio Gorlier, Folco Portinari].

S.A.G.A. Stab. Arti Grafiche, Genova [Nel N.° 1: Casa Ed. Liguria].

La rivista *Itinerari* ha ormai raggiunto il suo terzo anno di vita, attraverso un attivo lavoro culturale e qualche difficoltà interna. Come rivista di giovani ha dovuto certo superare, come è bene superare, i pericoli della fretta ideologica o della facile mitologia attivista. Ma *Itinerari*, per il sapore di un ben costruito, tenace e volitivo esercizio culturale, ha rinunciato alla disposizione, propria e talvolta necessaria alle nuove riviste, a una rottura polemica o per lo meno a una sia pur misurata revisione.

Serietà di ricerche, e di confronti tra « generazioni » e metodi intellettuali caratterizzano la sua operosità. Anzi il confronto tra generazioni è confronto aperto di metodi e principi, è proporzione ricercata tra cultura accademica e cultura militante, seminario universitario e sede di redazione. Il confronto viene riproposto nell'ultimo numero (13) della rivista in uno scritto dal titolo *Dopoguerra e critica letteraria*, con un bilancio troppo pacifico, anzi con un netto riconoscimento di superiorità decretato alla cultura universitaria, alla sua lezione di serietà, di paziente e tenace lavoro, alla sua richiesta di necessaria ricostruzione storiografica del passato come « esortazione » al presente. Non si può dire che un tale invito a riconoscere le benemerite della cultura accademica e universitaria ci trova dissenzienti, anzi ci assicura del capitale di sostanziale severità di lavoro che accredita questi giovani studiosi di *Itinerari*. Diciamo piuttosto che in questo legame tra cultura militante e cultura universitaria, tra seminario scolastico e redazione di un giornale non « specialistico », vediamo ristabilito l'equilibrio biologico, la salute normale tra padri e figli e composto quel dissidio delle « generazioni » che per un poco ci sembrò irrompere nella nostra volontà di capire come una equivoca e pericolosa moltiplicazione sociologica: generazione terza, quarta ecc. ecc. Ma vogliamo anche osservare che indizi di così ottimistica convivenza tra padri e figli, giovani e men giovani o anziani (sia detto con tutto il rispetto

non solo cronologico ma ideale), cioè, in simbolo, tra tradizione e progresso, se riempiono di conforto, preoccupano, anche, per il loro svelto pacifismo e per la rapida sapienza ufficiale, il nostro temperamento militante.

È possibile che la critica militante debba o possa risolversi in una accettazione dei risultati del grande esercizio storiografico accademico (sia detto grande, là dove ad esso compete un simile predicato, in uno Chabod, per intenderci, o in un Garin)? Da questo esempio possiamo ricavare, certo, la lezione di serietà, di cui si diceva, e che giustamente si attribuisce alla « catarsi » storiografica, alla esatta anamnesi del passato, cioè della nostra stessa « condizione » umana; ma non possiamo ricavare una lezione di metodo, *tout court*. La storiografia è al servizio della conoscenza e dell'azione dell'uomo, come ogni scienza; deve spiegare la « natura » storica dell'uomo, non risolversi in una ideologia del metodo stesso ricostruttivo, filologico ed evocativo.

Letteratura e storia, che sono i due centri di attrazione dell'interesse della rivista, ci sembrano ancora lontani dall'animarsi a vicenda, dal chiedere integrazioni reciproche, dall'inaugurare, per esempio, quel sistema di *alliances* che ultimamente in Francia la scuola storiografica degli *Annales* ha proposto tra storici civili e storici letterari.

Ma conosciamo le difficoltà di una simile operazione; difficoltà, diciamo pure, organizzative. Tuttavia *Itinerari* potrebbe realizzare parzialmente una tale osmosi. La parte che ancora ci sembra migliore della rivista è quella storica, sia per la personalità del direttore, applicato professionalmente alla storiografia, sia per la continuità macroscopica degli interessi storici. E la scelta degli argomenti, come dei maestri chiamati a scrivere, non lascia dubbi sulle radici ideali di questo lavoro. Sono le radici di un ideale illuministico-liberale, che trova nel Piemonte democratico razionalistico le sue ascendenze (è perfino dichiarata una circoscrizione etnico-geografica della rivista, nata a Torino e materialmente realizzata a Genova) e che si prolunga in un moralismo politico e scientifico, di nobile tradizione. Ma se un nome affiorerebbe alle origini di un tale lavoro: Gobetti cioè, abbiamo sentito nel leggere la rivista come quello stimolo etico e intellettuale fosse meno pronunciato e risentito di quanto non apparisse all'inizio, e la spinta attiva di un ideale morale e politico fosse sentito in questi giovani meno come battaglia di idee che come coltivazione storiografica e accademica. Ma il rispetto del lavoro scientifico non elimina più assertive proposizioni ideali e ideologiche.

Un poco confinata, se non ancillare, anzi col tempo cresciuta in estensione e in qualità, la letteratura, critica o storia letteraria, ora presente in contributi monografici a sé stanti, quasi specialistici, ora invece apertamente orientata verso la contemporaneità, ma in forme soprattutto informative o crona-

chistiche, senza una precisa posizione ideologica, di documentazione e « variazione ». Il carattere militante ci è sembrato allora più una contemporaneità di gusto che una vera e propria indicazione metodologica e di idee. E del resto, con un maggior spazio dato alla letteratura (e, opportunamente, alla linguistica) a partire dal n. 5-6, una migliore attenzione a questo lato avrebbe servito a dissipare un sospetto di monografismo o di troppo presente « civiltà della recensione ».

Certo a movimentare questo esercizio storico e critico c'è una sezione più militante e combattiva della rivista intitolata « Giornale », dove sono più evidenti il pregio e il limite, a un tempo, di un moralismo puntuale ma spesso astratto, agguistato ma spesso senza principî più fermi e meno equivocabili, di un esercizio critico del « costume » politico o diremmo meglio psicologico-morale e letterario: esso non serve tanto a una battaglia di idee e di principî, sia pure incidentale e aforistica, quanto ad una pacificazione della propria coscienza, ad una autoconfessione (e autoesaltazione) di moralità fondata su un « lungo e paziente lavoro interiore di ricerca ».

Che ci sia, ancora, « timore » politico in questi propositi di aperta intelligenza tecnica e culturale? La riflessione etico-politica si rifugia talora nel gusto della « verità », come illuministica fiducia di « ragionevolezza », oppure in *professions de foi* nelle tecniche. (Tra parentesi, ricordiamo che altro è il concetto di *lavoro* come lucida esorcizzazione del negativo e dell'errore, in Pavese, e altro sono le varie tecniche sociologiche e neopositivistiche). Certe dichiarazioni di fede nel lavoro *per sè stesso* richiamano peraltro, più che un kantismo di comportamenti, un « corporativismo » sentimentale. E, infine, le ultime proposizioni di principio [cfr. F. C. Rossi, *Politica della cultura*, N.° 12] ci richiamano una specie di « ideologia » o « religione » della libertà, un concetto che diremmo tradizionale di cultura e di libertà; e ci lasciano perplessi a questo « crociansimo di ritorno ».

Scala

LETTERATURA. Rivista di lettere e di arte contemporanea.

Firenze-Roma. N.° 1: Gennaio 1953. Bimestrale [con tendenza a numeri doppi quadrimestrali], di pagine 126-142, mm. 250 x 172, copertina rossa, a volte tavole f. t. con riproduzioni di opere d'arte. Ultimo uscito finora: N.° 15-16, A. III, Maggio-Agosto 1955.

Dir. Alessandro Bonsanti. Red. Ferruccio Ulivi. Comitato di redazione: Luciano Anceschi, Gino Bacchetti, Mario Luzi, Giovanni Macchia, Michelangelo Masciotta, Roberto Papi, Sergio Solmi.

Ed. De Luca, Roma.

[Furono pubblicate dopo la guerra due annate, 1946-1947, in continuazione dell'antica e prima serie della rivista; la quale, avendo fra gli anni 1937-1943 prodotto 25 fascicoli, terminerebbe dunque col numero di Novembre-Dicembre 1947, A. IX, N.° 37].

[Dodici numeri, dal gennaio 1950 al dicembre 1951, di *Letteratura*

Arte contemporanea: A. I, numerati distintamente alterni, ed. Carnesecchi, Firenze; A. II, formato minore, Neri Pozza, Venezia; Dir. A. Bonsanti, Red. capo R. Papi, Red. letterario G. Zampa, Red. artistico M. Masciotta].

Dell'estremo anteguerra, con il *Frontespizio*, e anche le grandi *Prospettive* di Malaparte su carta gialla da pacchi (ove noi sedicenni leggevamo la prima volta Lautréamont) fu significativa *Letteratura*. Stagione che abbiamo nella memoria come quella dei paleotipi dell'ultima generazione novecentesca, che doveva essere la più ricca, ma è stata degna delle speranze solo in coloro che furono capaci invece di ampliamenti e di ricuperi. Di quelle riviste, che nel tempo continuavano *Solaria* (la ultima che potremo storicizzare come un momento essenziale della formazione contemporanea) vitale o continua si è mostrata con le sue riprese *Letteratura*; che è oggi commendevole, se non più prestigiosa. Se si vuole accettare l'assioma che hanno un compito non accademico ma stimolatore proprio le riviste che durano solo alcuni anni, si chiarirebbe a nostro avviso che *Letteratura* rappresenta la cultura letteraria contemporanea nel momento in cui è diventata ufficiale.

Nella presente attività deriva da un largo comitato redazionale, altamente rappresentativo; noi non sappiamo quali cariche siano onorifiche e quali funzionali; tuttavia è indice di continuità provvida il nome del Bonsanti direttore.

Bisogna dire che la fase di dopoguerra, ed anche *Letteratura Arte contemporanea*, di cui son date sopra indicazioni bibliografiche, era quasi, con entusiasmo e « timore » della guerra, un raccordo cordiale e pronto e sapiente con il proprio passato; in una sorta di restaurazione, non però puntigliosa, come dicendo: cancellati siano gli anni dolorosi e gloriosi, i quali daranno poi solo disordine, nelle patrie lettere, se siamo incauti. Ma dobbiamo restringerci al periodo recente.

Le sezioni Cronache (mostre d'arte; musica, teatro, cinematografo) Prosatori e poeti d'oggi (recensioni, e notizi i narratori sotto etichetta di prosatori), Rassegne, uno Zibaldone (che tende a scadere, in mancanza di una problematica aperta, a un gusto d'antiquariato) tengono la seconda parte della nuova *Letteratura* — in ordine inverso alla nostra descrizione.

Prose e poesie, e scritti critici di letteratura e d'arte, sono nella prima parte; quella che in riviste accademiche è intitolata « memorie originali ». Sia detto per questa schiettamente che (siamo i primi a patirne) la lascia armonia di un tempo tra generazioni susseguentisi, e tra scrittori e critici, più non c'è (per nostro conto noi vorremmo cercare di riaprirla in una più viva dialettica). Ora un'apparente stabilità in *Letteratura* viene ottenuta includendo con una certa liberalità i più giovani, ma in un'aria di avallo e di paternalismo (ben comprensibile da un punto di vista umano) e con una gelosa difesa della « tradizione fortemente individualistica » (se è permesso assumere

così un motto da un annuncio editoriale di un molto atteso Bonsanti, apparso di recente).

Tutto ciò dimostra un sospetto per le istanze spirituali risvegliatrici di contenuti, le quali anche venissero a ricercare la « profonda verità », lacerando certe esercitazioni incantatorie dove appariva conclusa la prima metà del secolo. E però *Letteratura* dimostra insieme un'attenzione, per quanto patinata di austerità, che non vuol rinunciare ad assimilare qualche parte di esse, ed è disposta a distinguere certi primi risultati di apparenza decorosa dal gruppo di intenzioni avventurate e sforzi incomposti: senza, beninteso, giungere a ciò che solo è vivificante, con il rischio che comporta anche se è seriamente condotta: a un'opera assidua di revisione e misura, attraverso una spiritualità diversa o modificata, dei valori contemporanei.

È possibile che cadano alcuni schemi mentali, e si operi con maggiore franchezza? è certo possibile *in illis ipsis* sebbene la rivista continui per ora ad essere ricca di perplessità.

E dunque, in particolare per la poesia, vi si trovano i neodialettali (tanto interessanti, quanto non compromettenti, almeno qui nelle loro prove piuttosto preziose, e date con un certo ritardo) e altri che si vedono camminare « nell'antico solco » — come il Solmi dice in genere dei giovani — esibiti con versi a cui bene si presta (sia detto per semplice descrizione) il carattere *corsivo*, tutto modulazione e nulla solidità. Mentre altrove magari gli stessi corrono la cavallina.

Ma i nostri appunti, già, prospettano il senso delle riviste, non possono illustrare ciò che vi è di particolarmente eccellente in esse (che confluirà in libri): e che qui abbonda, da certi iniziali recitativi di Sergio Solmi alla discussione che in molte rassegne si eleva al piano della nuova università, nel passato recente guadagnata al gusto contemporaneo con la preparatissima generazione dei Binni, Caretti ecc. (per non parlare naturalmente dei lucidi rapporti istituiti già, — strumenti più sottili, dal postcrocianesimo metodologico e critico continiano. Il quale però andrebbe bene inteso o situato, mi pare, come un magistero, fuori di certe tendenze ultime del gusto novecentesco: e si perde, piuttosto, nel modo in cui viene assunto, in stretta connessione con queste, da taluni discepoli o discendenti di Contini, con una specie d'intelligente scetticismo e di capacità virtuosa).

Accade ancora in *Letteratura* che, chiuse nella loro ristrettezza di luogo — per esempio in talune acute, sebbene brevi, recensioni — si trovano proposizioni critiche di progredita mentalità: a proposito della narrativa, piuttosto, che ha già riaperto di forza i suoi problemi, ma anche della poesia, laddove magari si accenna, sia pure genericamente, a una inclinazione al « racconto ». Qui soltanto scopriamo che c'è *qualcosa di nuovo* nelle nostre lettere: qualche segno ne è dato. Mentre

in atti velatamente circospetti della rivista (magari per la discussione provocata da un sincero e amarissimo « punto » di Bo — una sincerità per cui dimostra comunque, preservato dai preconconcetti, un *animus* degno dell'antica funzione di « guida » ottenuta avanti la guerra) appare un'attenta volontà di conservazione. La quale preferisce guardare dall'alto, con sufficienza, le cosiddette « reazioni antiermetiche numero uno, due, tre » (se è lecito estendere una frase di altro scrittore in altra rivista: Antonielli in *Lo Spettatore italiano*, Giugno 1955, p. 233) le quali non avendo alcuna base tradizionale, si esauriscono come velleità. E noi stessi, mettiamo nel caso di *Momenti*, siamo disposti, non alla sufficienza, ma a un ragionato rifiuto. Ma convien poi dire, a distinguerci da questi e da altri, che nemmeno ha da cercarsi per noi una radice a un possibile allargamento nei poeti « stravaganti » del cinquantennio; sibbene, dopo la estrema esperienza ermetica e dopo la guerra, per una nuova « coscienza » il mezzo secolo che ci precede si giustifica, drammatico e ricco di domande, quando vi rimettiamo predominanti, insieme con l'ascendenza del primo Ungaretti e Montale e la prosa in alcuni esempi e i « momenti » segnati dalle maggiori riviste e l'esperienza poetica in altre lingue, quando vi rimettiamo predominanti la passione di chiarezza e la costanza e persino gli schemi di Croce, e il formidabile lavoro di Gramsci, improvvisamente così eccitante, e le « parole » di alcuni antifascisti, e la disciplina di pochi maestri: e tutto ciò a cui queste attività si collegano. Un nuovo mondo tradizionale.

Leonetti

IL MULINO. Rivista mensile di cultura e di politica [dal N.° 39. Prima: Rivista mensile di attualità e cultura].

Bologna. N.° 1: Novembre 1951. Fascicoli di pp. 72-88, a numerazione continua, mm. 240 × 170. Ultimo uscito finora: N.° 45, A. IV, luglio 1955.

Dir. Pier Luigi Contessi [Fino al N.° 38 erano dati inoltre i nomi dei seguenti redattori: Francesco Compagna, Gianluigi Degli Esposti, Renato Giordano, Gino Giugni, Federico Mancini, Nicola Matteucci, Luigi Pedrazzi, Ezio Raimondi, Mario Saccenti, Antonio Santucci; amministratore Fabio Luca Cavazza].

S.p.A. Poligrafici « Il Resto del Carlino », Bologna.

Da una fervorosa serietà a un risentito conformismo: questo, a volere schematizzare, ci sembra il diagramma dell'attività (rivolta alla discussione politica e a studi storici, economici, sociologici) de *Il Mulino*; cominciato come « quindicinale di informazione culturale e universitaria » con cinque fogli post-goliardici (25 aprile-25 giugno 1951), precari e dispersi, e del resto « preistorici », e giunto a questi fascicoli floreali, così ben stampati. Un lungo lavoro che, a parte ciò che diremo, vale *in toto*.

Il primo tempo che vide il giornale di gioventù diventare

miracolosamente rivista, assumendo una periodicità nettamente scandita, avviò un lavoro d'indagine che se diceva incertezze, dubbi, mostrò nondimeno un più accentuato rigore intellettuale, ove interne tendenze diverse agivano dialetticamente. È il momento del centrismo illuminato, che andrà smorzandosi come un tramonto. È il momento, vivo ed eccitante, in cui *Il Mulino* costruisce la sua fortuna (però ne uscivano alcuni redattori).

In un vero entusiasmo si arrivò (e con un'opera organizzativa non solo fornita di mezzi, ma veramente scaltrita) a un frequentato Convegno di amici e di giornalisti, da cui uscì una *Relazione* [1954] che provvedeva, alle diverse discipline e « ricerche », articolati programmi o indicazioni. La rivista viene intesa in alto loco come la meglio rappresentativa della nuova generazione; è avvolta di simpatia che promuove autorevoli rinforzi collaborativi; e poté darsi con il nome inadatto di neo-illuminismo una certa fama di movimento di nuove idee.

Matura invece alla distanza un tono, o un periodo, « ministeriale ». Sostenuto certo da alcuni specialisti spigolosi e previdenti, macinatori di documenti, che furono allievi dell'Istituto Storico di Napoli, da cui Chabod dona sapienza: i quali, addestrati con rigore al neo-storicismo di tono liberaleggiante, abituati altresì a lavorare « a squadra », senza respiro e senza concederne, non politicanti ma già politici, e ragionatori sottili da contro-riforma, offrono pagine fitte fitte, con note, richiami, riferimenti, postille, corsivi (non gradevoli alla vista, di gusto « cattivo »: e questo appunto dona fascino di « uomini gravi » che disdegnano la « bella » pagina).

Pare tuttavia di trovarvi un certo vuoto o sfacelo interno. Non si sente più la fiducia (non velleitaria o compitata a fil di penna o a denti stretti) in un lavoro vivificato da un liberalismo operante e attivo, che non può essere che su basi rigorosamente laiche. Come si può altrimenti compiere la « rivoluzione liberale » che più o meno esplicitamente ci si assume? Nè certo basta rinculare in un centrismo oscillante, tutto cauto e puntuto, per avere pace e per convincere: questa posizione può preludere a una debacle morale che va diffilato al qualunquismo.

Grava sul *Mulino* l'impressione (nonostante alcune collaborazioni, e celebrazioni, stupefacenti) di un disinteresse scettico nascosto, e di una insicurezza dei propri passi. Cagione a noi, come a molti altri osservatori, di dispiacere. Peraltro il lavoro organizzato a largo raggio prosegue senza soste.

Resta da dire che presto la letteratura fu destinata a una serie di recensioni finali in corpo minore. E ciò è sintomo interessante. Potè parere dapprima che si trattasse della freddezza per i problemi schiettamente letterari già osservata autorevolmente nel dopoguerra (che noi crediamo preludio di una letteratura di meno sfuocato impegno umano). Ma allo stato

delle cose del *Mulino*, soprattutto nella sua base, conviene domandarsi altre cause e concause di tale celato e facile disprezzo per la ricerca letteraria: 1) forse che le tecniche in genere sono aride sopraffatrici (tendendo al neopositivismo dei « fatti e non parole ») e nel gruppo del *Mulino* in particolare i tecnici sono sopraffattori di qualsiasi comprensione per la *genuinità*? ma nessun movimento di cultura ha mai potuto prescindere dal momento dell'arte; 2) e forse che la ricerca letteraria, essendo autentica e sempre rivoluzionaria, non è dirigibile come l'opera dell'intelligenza? 3) o forse che il disprezzo è, anche, un « compenso » intimo di taluni inibiti letterariamente, cioè segretamente delusi?

Una simile e assoluta sordità alle ragioni delle lettere si illustrerebbe ora, se si vuol credere alle voci correnti, di un prossimo supplemento o sezione letteraria, la quale (oltre che immettere alcuni nel giro delle relazioni) avrebbe l'intento specifico di riposare, ricreare e dilettere gli spiriti seri di tutti i lettori, e pertanto, dovendo stare all'altezza della rivista, si azzarderebbe a far conto solo degli scrittori che sono già sicuri monumenti.

Roversi

NUOVI ARGOMENTI. Rivista bimestrale.

Roma. N.° 1: Marzo-Aprile 1953. Volumi di pp. 200, circa, mm. 220 x 150, con sommario in copertina. Ultimo uscito finora: N.° 14, Maggio-Giugno 1955.

Direttori Alberto Moravia e Alberto Carocci. Segretario di redazione: Giampiero Carocci.

Roma, Ist. Grafico Tiberino. [La diffusione della rivista è affidata alla Casa Ed. Einaudi, Torino].

Il titolo è già riassuntivo della natura, delle premesse e del programma della rivista. Di fronte a riviste specialistiche o estravaganti, tenacemente chiuse nelle loro tecniche specifiche o artificiosamente coltivanti nel proprio *hortus* i fiori della pura letteratura, *Nuovi Argomenti* si presentò, sin dal suo primo apparire, come una rivista di largo interesse culturale e di aperto impegno. Impegno non generico, anche se fuori dalle richieste di « specializzazione » culturale o politica. Una rivista dunque insieme libera e « situata », anche nei temi.

D'un programma simile non potemmo, allora, che rallegrarci perchè ci era finalmente dato di riconoscere, sia pure nella forma di una rivista con il limitato pubblico che interessa e la limitata opinione che promuove, purtroppo, in un'organizzazione della cultura com'è in Italia, un segno di certa vitalità. Vitalità che ci apparve, tuttavia, più tardi, non tanto di ricerca, quanto di testimonianza. Qui, se vogliamo dirlo anticipatamente, il suo limite: il limite di una pubblicazione periodica, puntuale ma poco idealmente « continuativa », non eclettica ma rapsodica, e sia pure in maniera sempre inquietante; stimo-

lante piuttosto la volontà di appercepire che quella di conoscere e di « ragionare ». Una rivista, insomma, più di argomenti che di idee.

Certo molti problemi sono stati affrontati, da quelli del comunismo a quello della libertà, dai rapporti tra cultura e politica alle inchieste sulle condizioni del nostro paese. Alcune di queste inchieste o di questi splendidi e ampi *réportages* hanno fatto testo, hanno segnato un « tempo » del nostro interesse mentale; non hanno, tuttavia, procurato una pubblicistica più ampia, non hanno creato una opinione « di fondo ». Se una condizione fondamentale per una rivista, e in genere per ogni « sede » intellettuale è stata rispettata, anzi esaltata *in re* (la condizione del libero dibattito e della libera opinione), tuttavia troppe tesi hanno coabitato insieme, troppi interessi anche diversi o opposti si sono incontrati in un luogo che è apparso più geografico, appunto, che storico, più collegiale che unitario. *Nuovi Argomenti* ha dato l'esempio, che mancava tra noi, di una rivista di fatti-problemi; non sempre è riuscita a creare una problematica o tematica unitaria, così come non è riuscita a creare un'*équipe*. Ha raccolto gli intellettuali italiani più impegnati e responsabili, ha offerto loro una sede di libera opinione e di propedeutica ricerca, senza vincoli di professione politica o ideologica. Ma non è uscito da un ben segnato *inventario* di temi e di valori; anzi non ha realizzato la possibilità di una ricerca di nuovi valori. Limite quindi ideologico? Diciamo piuttosto documentario. Come c'è una « catarsi » storiografica e specialistica, in cui il ricercatore si adegua al proprio oggetto, evocato, ricostruito e contemplato, così c'è una « catarsi » documentaria: la contemplazione del fatto o del problema esibito e offerto per se stesso.

Avendo assolto il suo compito preliminare della ricerca e dell'offerta del materiale, non ha trasformato i temi in problemi, in fatti, in giudizio: s'intende, in un contesto completo e organico. Il lavoro di *Nuovi Argomenti* è stato quello preliminare e assai prezioso, nelle nostre condizioni di organizzazione e di trasmissione della cultura nel corpo sociale, di documentazione « fotografica » dei problemi. Più che un dibattito organico, in definitiva, una silloge di interventi del resto importantissimi, una raccolta di *atti* su questo o quell'argomento.

S'intende che queste nostre osservazioni critiche sono direttamente proporzionali al grandissimo interesse che nutriamo verso questa pubblicazione unica in Italia. Certo più che « osservatorio » politico-sociale, sul tipo dell'empirico controllo e dell'interesse descrittivo di certa pubblicistica e saggistica politica e sociologica d'oltralpe, *Nuovi Argomenti* ha mantenuto — in parte opportunamente e in parte no — le caratteristiche delle riviste italiane di cultura, ideologiche o problematiche, almeno « in idea », più che informative o tecniche e di opinione. Sono stati esaminati gli aspetti più « culturali » che tec-

nici e scientifici (significante la mancanza di un'indagine sulla scienza e sull'organizzazione scientifica in Italia): gli aspetti, cioè, diremmo più tradizionali, umanistico-intellettuali. Con questo non diciamo la nostra preferenza per pubblicazioni tecniche o specialistiche, di « utilitarismo » soltanto, come dire, descrittivo e burocratico. Lamentiamo un limite, non appena di *Nuovi Argomenti*, che d'altronde ha altre intenzioni, ma di tutta la letteratura periodica italiana e delle riviste di cultura. Si sono fatte inchieste di carattere sociologico o geografico o di saggistica « morale », ma meno si è parlato delle condizioni delle fabbriche o dell'industria, del progresso delle tecniche e delle scienze; dei problemi agricoli o di quelli dell'amministrazione. È un fatto che le riviste italiane, anche più aperte alla contemporaneità e più « situate », stentano a ritrovare la via maestra di un *Politecnico*, o sia pure, con la debita distanza storica, di un *Caffè* o di un *Conciliatore* anche.

Tuttavia, aver rifiutato un comodo eclettismo o un comodo specialismo, una selezione degli argomenti in base ad aprioristiche premesse ideologiche o professionistiche, aver rotto in parte il diaframma tra cultura e pubblico (e opinione pubblica) a proposito di certi « argomenti »; aver fatto circolare un più spregiudicato costume di autocritica culturale e di testimonianza intellettuale; aver provocato una specie di « precipitazione » di alcuni interessi fondamentali, una specie di dizionario delle idee o di saggi *sur les mœurs*: un autoritratto dell'Italia culturale, si sa quanto benefico e proficuo: tutto questo è all'attivo di *Nuovi Argomenti*.

Del resto un'iniziativa come questa affidata a Moravia e Carrocci si presenta con la volontà di una pubblicazione ancora « letteraria ». In questo senso deve circoscriversi e insieme riconoscersi l'importanza di una rivista che della letteratura non ha fatto e non fa uno strumento o un fine a sé, ma un mezzo per la conoscenza della realtà e della società e della cultura italiana, attraverso una perpetua, appassionante « relazione ». Si potrebbe, addirittura, rovesciando la nostra tesi, affermare che *Nuovi Argomenti* intende, pedagogicamente, persuadere gli scrittori italiani a una presa di coscienza dell'ambiente e della realtà in cui vivono e operano per trarne nutrimento alla loro stessa opera, non più evasiva o squisita, ma impegnata in un metodo di conoscenza concreta. Quindi *Nuovi Argomenti* non ha validità tanto sul piano « scientifico », quanto sul piano di un'offerta di nuovi « argomenti » alla letteratura, in un'opera intensa di filtrazione e promozione insieme delle realtà « extra-culturali » (cfr. il programma) e della realtà ambientale e politico-sociale. E *Nuovi Argomenti* ha proposto testi spesso validi e significanti; rimane incerto, tuttavia, il criterio di giudizio e di scelta, che non limitandosi a una pura documentazione, obbedisce a qualche selezione in proposito che ci sfugge.

Ultimamente ha un poco rallentato il suo interesse per

gli argomenti ciclici o ritornanti, e sembra limitarsi a contributi parziali senza una circolarità più organica e severa dei singoli apporti.

Non si sentono, dietro la rivista, discussioni insistenti; ma neppure vi è il tono di un linguaggio intellettualistico o iniziatico. È stata la sede di una conversazione precisa e impegnativa e se non ha evitato a volte certo tono aforistico o epigrammatico ha tuttavia sempre mantenuto un autentico sapore di un'intelligenza sobria e acuta e sollecitante delle « cose di Italia ».

Ma la conversazione non può essere allestita solo da padroni di casa, ottimi liberali ospiti; è necessario anche un gruppo intellettuale che cerchi in questo lavoro la ragione di una vitalità superiore alle contingenze, che non obbedisca alla contingenza (in ciò quel tantum di sublime « giornalismo ») ma anzi la domini e l'affronti oltre l'aspetto di « novità » o « attualità »; realizzi, insomma, le richieste di un lavoro più organico che sia strumento di un'azione più alta, formazione di un'opinione nuova che significa elaborazione di nuova cultura e di nuovi strumenti culturali. *Nuovi Argomenti* ha la possibilità di operare questa « conversione » di qualità, senza la quale si può far cadere nella « attualità » un più alto interesse culturale-intellettuale? Ma *Nuovi Argomenti* non deve, certo, adempiere questo lavoro für ewig.

Scalita

L'ULTIMA. Rivista di poesia e metasofia.

Firenze. N.° 1: 25 Gennaio 1946. Mensile, di pagine 48, mm. 245 × 175, con sommario in copertina, fino al N.° 60; una seconda serie diversa di « quaderni bimestrali », di formato minore (mm. 197 × 123) e di pp. 96, con un gufo in copertina, senza sottotitolo. Gli anni 1951-52 fanno una sola annata. Ultimo uscito finora: N.° 77-78, il 25 Maggio 1955.

Direttore resp. Adolfo Oxilia. Redattore Mario Gozzini. Stabilimenti Tipolitografici Vallecchi.

Uscita da un cenacolo fiorentino, è attività di cattolici inquieti. I quali, mentre ripetono al « solipsismo ermetico e alla ambiguità dell'angoscia il guai al solo », vogliono lasciare [cfr. nel N. 67, *Ricapitolazione*] « nelle bassure ogni orgoglio di autosufficienza » per una metasofia: metascienza, metacritica, ecc. Proprio l'ermetismo, forse, o certe istanze del ventennio anteguerra, sembrano qui risolte, in modo che risulta però non estetizzante e quindi attuale, in teologia vera e propria, anzi nuda e cruda. Ma è azzardata, in questo caso, qualunque ipotesi.

Detto questo, non negheremo certo alla rivista la continuità, la costanza, lo sviluppo del lavoro (tale che impone la sua presenza), specie per l'intelligenza aggiornata e civile del Gozzini. Dovremo negare che il gusto sia vigile, ma tenendo conto

di un così estremo indirizzo culturale, si può giustificare il difficoltoso adeguamento letterario.

Partita con i simboli di Ferdinando Tirinnanzi (nel N. 1 è citata la sua esigenza di « un termine, di un ritmo fermo che concluda e risolva, in una convergenza unitaria, l'implacabile dialettica di tutti i ritmi alterni, di tutte le antinomie »: itinerarium in Deum) attraverso l'incontro col sac. Divo Barsotti si sarebbe « decisa per l'esigenza teologica », confinando la poesia (mentre offriva dapprima il lavoro, originale per quanto marginale, di V. Nannetti e B. Nardini specialmente) in certe *concordanze* finali, fra testi diversissimi, su temi del sentimento cristiano. Volendo inoltre intendere nientemeno la poesia « come evasione o nostalgia, anelito a un altro termine, finzione di un'altra realtà, vendetta sull'inaccettabile stato presente »: non vi spenderemo parole.

Invece la rivista, ovvero il singolare esperimento che abbiamo preso in esame, porterebbe a un discorso più generale, nonostante la nostra « svogliatezza » a tirar conclusioni, specie in queste schede; e a un discorso approssimativo, perché la rivista medesima non permette una considerazione sottile, non avendo centrato in una zona ricca e precisa modi e confluenze della spiritualità contemporanea, ma esprimendo certi bisogni in modo apodittico. Abbiamo detto sopra che ci pare che costituisca una chiarificazione che *premeva* nello stesso Ermetismo; ma disarmiamo la nostra idea a vedervi sommariamente assunto come « confusione del mondo » quel sentimento o smarrimento del reale, e confessione sincera di umana incapacità. Qualcosa tuttavia, di questi avventati motivi intellettuali, s'impone dovere di notare.

Ed ecco, nel particolare della risposta del Gozzini a recensione di Tommaso Fiore per un suo libro, l'eresia dell'Ultima [1952, N.° 73]: « Il mondo moderno è diviso: Cristianesimo sopravvissuto da una parte, non Cristianesimo, per dirla genericamente, dall'altra. Che il moto storico sia stato in prevalenza dall'altra parte, questo è assurdo negarlo. Ma per chi ancora crede nella verità e nella validità eterna del Cristianesimo... l'unica possibilità di soluzione è la conquista di una nuova cultura unitaria nel segno autentico e non falsato di Cristo e della sua Chiesa, riformata nella parte umana » (sottolineando le ultime parole).

Gli spunti « irregolari » che sono propri dell'Ultima (il titolo da ultra, al di là) restano vaghi e semplicistici, e anzi sono dichiaratamente antistorici, invocando senz'altro l'ordine della grazia: così che noi naufraghiamo quasi in una perplessa incredulità del fenomeno che abbiamo sott'occhio, dove ogni ragionevole compito degli intellettuali e degli scrittori cattolici nel mondo contemporaneo sembra ignorato. Siamo infine dinanzi a una primitiva e non raffinata modulazione di quello spirito che circola in questi anni in taluni istituti e gruppi fioren-

tini: « teologico » (di fronte al quale ci qualificiamo diversissimi non per altra ideologia che quella che dettò lo scritto di Croce: *Perchè non possiamo non dirci cristiani*).

Leonetti

Correzioni e giunte.

Riceviamo la seguente lettera di Mario Luzi.

Leggo nel num. 2 della sua rivista una descrizione critica della rivista *La Chimera* firmata Scalia. Non intendo affatto — e d'altra parte non spetterebbe a me — entrare in merito agli apprezzamenti generali del suo collaboratore. Ma poiché alcune frasi di quello scritto riguardano me personalmente, mi consenta di rilevare un equivoco in cui egli è caduto là dove denuncia « la volontà di una tautologia scoperta nell'affermazione di Luzi che *la realtà si spiega solo con se stessa* in un senso di pericoloso *immanentismo* mistico ecc. » Codeste parole, riferite arbitrariamente al mio convincimento, io le avevo usate per definire una sorta di realismo integrale di carattere positivo del quale notavo l'assenza (la fortunata assenza) tra i caratteri del realismo odierno. Del resto l'accusa dello Scalia fa a pugno con l'altra di platonismo che si legge due righe sopra.

Quanto alla « esigenza di assoluta *autonomia dell'arte* » è un'altra affermazione di comodo sulla quale ci sarebbe molto da dire se si dovessero, per pura ipotesi, rileggere le pagine che m'è accaduto di scrivere di quando in quando dal 1936 ad oggi, dal saggio su Mauriac agli articoli sulla « Chimera ».

Non si tratterà per caso « dell'arte per l'arte » o della « poesia pura »...

Ma non voglio entrare in questioni di questo ordine per il momento: lascio allo Scalia, com'è naturale, la responsabilità (se si può dire a proposito di cose tanto poco importanti) dei suoi giudizi. Solo desidero che, quando il significato delle parole e la loro giusta prospettiva sono inevitabilmente esposti alle più impensate alterazioni (*habent sua fata libelli*), almeno sia ristabilita la verità letterale. Poiché la sua rivista intende, vedo, ispirarsi a un rigoroso storicismo e a un intrepido filologismo, non vorrà, sono sicuro, negare ospitalità a questa rettifica.

[Cfr. « Prospetto delle riviste di letteratura nell'ultimo decennio », *Prime schede*, LA CHIMERA: in « *Officina* », N.° 2, Luglio 1955, pp. 74-76].

Che la frase non sia del tutto perspicua, o meglio non sia del tutto illuminante, nei ristretti termini in cui veniva imple-

gata, è ciò che possiamo concedere, quando, con una « estrapolazione » da parte del Luzi che risulta poi simile in fondo alla nostra e ugualmente arbitraria, venga isolata. Ma noi non possiamo rifiutare, anzi vogliamo ribadire, il senso generale della proposizione critica (e il giudizio complessivo) che veniva dato alla « ideologia » più o meno scoperta di Luzi.

Se è vero che quella frase può avere letteralmente, cioè nella sua sede precisa, piuttosto il significato a cui Luzi sembra volerla circoscrivere ora [ma si rileggano i *Dubbi sul realismo poetico*: A. I, N.° 4, Luglio 1954], tuttavia l'interpretazione che Scalia offriva è da riferirsi a tutto il pensiero di Luzi: ad una idea della realtà che si presenta in un suo particolare spiritua- lismo, insieme trascendente e immanente, mistico e insieme naturalistico.

È poi sullo stesso concetto di realtà che, evidentemente, non siamo d'accordo e non ci comprendiamo con Luzi. Va premesso allora che non si vuole di certo negare che sia possibile e interessante un lavoro poetico anche con questa sua ideologia fondata più o meno esplicitamente sulla equazione *Verità-realtà*, piuttosto che su una concezione razionale della realtà, « *iuxta propria principia* », che è la nostra ed è *tendenzialmente* cosciente della direzione del pensiero moderno. (Convorrà ritornare, e ritorneremo, su questo punto). Ma è per noi che dichiariamo intanto *pericoloso* un immanentismo contraddittorio come quello di Luzi, che si postula ancora in forme di interiorità e individualità pura. E perviene infatti, nello scritto sopracitato, a una conclusione siffatta: « nella natura percepita con purezza, nella sua voce profonda e continua che informa i linguaggi degli uomini, risiede la possibilità di conciliare il dissenso tra il soggettivo e l'oggettivo, tra l'assoluto ideale e il concreto storico ».

Che da un punto di vista di rigore logico è secondo noi, adoperando parole di Hegel, qualcosa come la vecchia schellinghiana *notte in cui tutte le vacche sono nere*.

Sommario dei fascicoli precedenti

NUMERO 1 MAGGIO 1955

<i>La nostra storia</i>		<i>Pag.</i>
P. P. PASOLINI. Pascoli		1

<i>Testi e allegati</i>		
R. ROVERSI. Il margine bianco della città		9
F. LEONETTI. La nuda primavera		17

<i>La cultura italiana</i>		
A. ROMANÒ. Analisi critico-bibliografiche		24
G. SCALIA. Un paradigma: l'attualità di De Sanctis		28
F. L. «Due versi sulle viole»		32

<i>Appendice</i>		
C. E. GADDA. Il libro delle Furie [I]		36

NUMERO 2 LUGLIO 1955

<i>La nostra storia</i>		
F. LEONETTI. Leopardi		43

<i>Testi e allegati</i>		
P. P. PASOLINI. I campi del Friuli		59

<i>La cultura italiana</i>		
A. ROMANÒ. Analisi critico-bibliografiche		67
- - - Prospetto delle riviste di letteratura nell'ultimo decennio [I]		73

<i>Appendice</i>		
C. E. GADDA. Il libro delle Furie [II]		80

OFFICINA

<i>La nostra storia</i>		<i>Pag.</i>
G. SCALIA. Serra		127

<i>Testi e allegati</i>		
M. LUZI. Conversazione durante il viaggio		137
G. CAPRONI. La piccola porta		140
G. BASSANI. Poesie del 46 (Con un alle- gato di C. GARBOLI)		143

<i>La cultura italiana</i>		
A. ROMANÒ. Analisi critico-bibliografiche		148
- - Prospetto delle riviste [III]: Digressione per 'I gettoni'		158

<i>Appendice</i>		
Una lettera 1940 di C. E. Gadda		165

NUMERO 4 DICEMBRE 1955

REDATTORI

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

Ufficio: via Rizzoli 4, Bologna

Prezzo del fascicolo L. 300

Prezzo di abbonamento annuale L. 1500

L'amministrazione della rivista è affidata alla
LIBRERIA "PALMAVERDE", BOLOGNA

(conto corrente postale N. 8/3319)

Responsabile: OTELLIO MASETTI

Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n. 2497

ARTI GRAFICHE CALDERINI S. R. L. - BOLOGNA

GIANNI SCALIA

S E R R A

Su Serra continua a vivere una leggenda: la leggenda del lettore puro, dell'igiene profonda e salutare delle lettere, che avrebbero colto in lui i fiori più squisiti; dell'intensa coltivazione sentimentale; delle istituzioni della poetica del « saper leggere ». O anche il contrario. Avversaria a questa teoria della coscienza letteraria di Serra è l'altra, ancora in dottrina (e pratica conseguente), della coscienza che potremmo chiamare, polemicamente, metaletteraria. Si tratta, in quest'ultimo caso, del Serra interiore, a colloquio col testo in una maniera univoca, e unica: fatta di sentimenti privati, limitata ad una tensione, a una ricerca dell'al di là dello stile, della trascendenza alla lingua.

Leggenda formalistica, la prima; e leggenda « cristiana » la seconda. Serra non appartiene a questa fortuna. Non ha instaurato il nuovo modo di leggere, dalle guise incerte e insidiose, dolci e dubitanti; né ha lasciato testimonianze di una sua approssimazione religiosa, di un dramma cioè che si scioglie alle soglie del mistero. Nè asceti piacevole di lettore *en marge des vieux livres*, nè asceta di anima neoplatonicamente orientata ai segni supremi di un destino extra-letterario.

D'altronde l'ermetismo ha polemizzato con Serra proprio nella sede meno appropriata; ha combattuto il lato verbale, espressivo, « grammaticale » di Serra, irritandosi d'altra parte del suo rifiuto alla « iniziazione ». Di Serra nessun ritratto sarà corrispondente al vero se steso con la passione della vocazione religiosa, della drammaticità che porta alla « fede ». Perchè il dato più caratteristico di Serra è il *dubbio*, un'operazione razionale, una situazione di divaricazione umana ed intellettuale, accettata francamente nella sua contraddittorietà.

Ma anche del proverbiale lettore, con tutti gli armonici del candore (o della malizia), del gusto infallibile e della sensibilità accecante e pericolante a un tempo, deve esser fatta giustizia. L'ha fatta, in uno scritto che rimane fondamentale, il Contini [*Serra e l'irrazionale*, in: *Scritti in onore di Renato Serra*, Garzanti, 1948], anche se ha voluto insistere sul lato irrazionalistico di Serra più di quanto non tollerasse il suo umanesimo, sia pure drammatico, « superstizioso » o problematico.

La leggenda di Serra è fondata su una incomprensione essenziale. Che un personaggio sia da giudicare sempre con un giudizio concreto e correlante, da collocare in un contesto storico preciso, Serra è prova evidente: attuale in questo senso: nel senso, cioè, che lo si comprende, non lo si giustifica; si accettano i suoi risultati misurandoli sui suoi dubbi.

Proprio per Serra è difficile parlare di « perfezione ». Se c'è un'opera aperta alla perfettibilità, aperta alla metamorfosi, alla stessa perpetua contestazione, è proprio la sua. Non ci risulta che siano nel vero coloro che credono che Serra ci abbia dato, proprio nella sua incertezza, esempi di una lucida serenità ed ebbrezza critica. Egli vive apertamente e dichiaratamente in una contraddizione.

L'interpretazione formalistica è dunque una interpretazione minimalistica del suo umanesimo, considerato come gusto del testo, dell'*opus*, cioè della manifattura letteraria, magari colmata o pausata da sottili richiami interiori, da intermittenze di cuore, da una vissuta elegiaca cadenza. Ma Serra si distingueva con notevole autocoscienza da questo predicato di lettura che gli sarà poi tradizionalmente attribuito. Si sarebbe tentati di dire che la sua ricerca del letterato « competente », « tecnico », artigianale (sia pure nel senso alto e carducciano del termine) fino a pericoli anche formalistici, Serra la faceva al di fuori di sé, nel passato, negli *exempla*; la rifiutava per sé e per il suo tempo. Serra vive angosciatamente nel presente. Il suo limite è quello di non poter recuperare criticamente, ma solo *normativamente*, il passato, il valore, la tradizione. Serra chiede al passato una memoria di umanità che non trova nel presente: in cui non ha fiducia.

Così che si può meglio comprendere il suo *classicismo*, il suo *umanesimo*, e la loro intima immanente sconfitta in lui. Serra ha attribuito, non soltanto nell'ultimo periodo della vita, a una « chiamata » diversa, ad una responsabilità nuova, il suo accedere o il suo tramutare le ragioni della letteratura per quelle della vita. Ha sempre accompagnato la *religione delle lettere* con l'immanente coscienza della loro debolezza o del loro superamento.

Razionalizzare lo stile, continuare la tradizione, salvarsi nell'umanità delle lettere è un'affermazione di umanista, certo; ma Serra è un umanista « superstizioso » (come dichiara lui stesso: e nella sua accezione) non idolatrico ma polemico; da cui comincia a nascere l'« ateismo ». Serra rifiuta chiaramente la passione esclusiva della critica e quella della letteratura, da un lato; e dall'altro la volontà di definire nell'arte tutta la vita.

E dichiarò un giorno di accettare francamente l'antinomia tra « esclusivismo lirico » e « imitazione spirituale ». Sono i simboli del suo tempo. La coscienza di Serra è situata storicamente nella crisi della tradizione e del progresso, della trasformazione; della tradizione retorico-classicista da lui sentita in tutta la forza di un esempio, di una lezione, e dell'avanguardia vociana, come della « centralità » crociana. Dell'avanguardia vociana rifiutava l'enciclopedismo moralistico, la problematicità pratica, il lato apostolico e missionario e quello « politico-pretenzioso »; del Croce non riusciva a comprendere la capacità di universale intelligibilità dei problemi, la sistematizzazione teorica dei fatti, il mondo razionale, e ragionevole.

Serra è nell'oscillazione storica tra recupero critico della tradizione (misura, senso del limite, *humanitas* in cui la letteratura è *già* vita, *già* « sacra », posseduta oltre e prima di ogni rottura e di ogni alienazione storica) e angoscia del presente, di una verità nuova, di un progresso critico, intellettuale, morale e sociale.

Per questo Serra può anche parere un « conservatore » ma precisamente, un conservatore angosciato; nè glorioso, nè timido. Non crede ad una restaurazione dei valori, crede a una loro difficile continuità (e infatti in Serra non c'è nulla del carattere legittimista e lievemente terroristico della re-

staurazione rondesca), non è gloriosamente patrimoniale, non ha la forza splendida dell'erede. Nel presente sente le ragioni di una vitalità insieme indomabile e crudele. Non è in accordo con il suo tempo, e del conservatore angosciato ha le caratteristiche psicologiche e sociologiche: il gusto del rifugio, della solitudine, dell'ombra provinciale; il diletto amoroso — oltre che lo strazio — del limite, del *terroir* (la sua Romagna); la volontà di non partecipazione, attraverso l'azione pratica o l'organizzazione di un pensiero critico.

Ma di essere al limite delle sue possibilità è cosciente, e in qualche modo anticipa, vivendo la crisi, il sospetto di una soluzione. La necessità di essere « chiamato », il bisogno di rispondere, di essere al proprio posto, di cambiare anche un proprio modo di vivere, di entrare in un nuovo rapporto. Non il programma di « cambiare la vita ». Il suo programma non è di trasformare, è quello di testimoniare nel presente, e di testimoniare la propria angoscia del presente.

Del male, del negativo, degli inferi ha avuto una coscienza provvisoria e non definitiva; non ha creduto a nessun premio e a nessuna dannazione. Ha rifiutato lo schema religioso del riscatto (ha sentito semmai di religioso il triste e dolce « gusto dell'eternità »); e quello della tensione come *no saber* che approda alla certezza. Serra è un uomo senza « fede ». L'unica fede, cui bisognerà strappare l'accezione religiosa per mantenerle il predicato di tradizione, di continuità legale e unanime, è la fede nella *lettera*, nelle *lettere*, nella scuola, nella « imitazione spirituale ». Questo termine ricorre spesso in Serra; è l'accento di una professione di fede naturale anche se contestata.

Dal Carducci *exemplum* non ricava norme di vita, vogliamo dire un'etica pratica, dell'azione; deduce solo norme di una etica letteraria. Non aver saputo far coincidere l'etica dei costumi e l'etica delle istituzioni letterarie: qui il limite di Serra; di essere rimasto a metà tra Quintiliano e Kant.

Serra avrebbe dovuto trasvalutare l'imitazione spirituale; portarla dal passato al presente, dalla contemplazione all'azione.

La letteratura come « forza » e come « consolazione » (di cui parla talvolta), ora è la religione delle lettere, la conquista, in spirito, dell'*humanitas*; ora è qualcosa di più, un prestito,

un acconto su una vita vissuta, su un dovere da compiere, e soprattutto su un'azione storica e sociale da adempiere.

Serra oscillerà sempre tra questo concetto della letteratura come acquisizione di norme, mimési spirituale, accettazione di un vincolo (una tradizione, una famiglia di spiriti in cui riparare, un *exemplum* cui riferirsi, un sostituto di una guida) e la concezione della letteratura come *pis-aller*, come superstizione, ombra di un'altra verità; e anche gioco, divertimento, lettura in margine. Il lato su cui hanno insistito gli interpreti della coscienza letteraria di Serra, il lato della lettura, del fascio di appunti ai vivagni, del canone insieme edonistico e supremo della scelta dei libri, del « catalogo », della sillabazione interiore e della leggibilità metrica, è il lato su cui Serra ha gettato l'ironia, morale e intellettuale, della sua incertezza, che ha chiamato e ha sentito, alla fine, come il suo « vizio ».

L'« imitazione spirituale » in Serra è quindi un capitale di certezza ma messo in rischio, esposto e giocato nel presente. Egli non ha nulla del professionista letterario; e, a veder bene, in Carducci sente sempre meno il lato artigiano, fabbrile, della sua *poetica*. Carducci è in Serra assolutamente introvertito, reso recuperabile e confrontato con il presente. Lo scritto *Per un Catalogo* è la spia di questo confronto, la necessità affermata di un dialogo che è un paragone. Carducci e Croce sono gli indici del contrasto tra passato e presente.

E si potrebbe dire che Serra è scontento della letteratura coeva: è un critico in potenza più che in atto, cioè aperto al futuro, a un futuro incerto, indizio della crisi. *Le lettere* sono un bilancio del presente sostenuto non da una poetica, da un'idea della poesia, ma da un'etica letteraria del passato, da un confronto diretto di « forme », da una filigrana estetica.

Sono, in nocciolo, un breviario di estetica (magari scritto con quella « superstizione delle categorie retoriche » e quel « feticismo dello stile » di cui parlava polemicamente, e per distinguersi, scrivendo a Croce) versato in esempi, redatto con un senso di contrasto che può sembrare, e non è, un esclusivo gusto di « passato » (e di « valori »).

Noi sentiamo che in Serra l'« esclusivismo lirico » è proprio accolto come un limite, una misura negativa, un

confronto al passivo (quando se ne tolgono le parti più memorabilmente appagate e « epicuree », come già notava Boine [in *Plausi e botte*, III ed., Guanda, 1939, pp.164-175] che non fanno infrazione allo schema). E questo sarà più che mai chiaro nelle sue ultime pagine (nel cui segno noi stendiamo il presente progetto di ritratto) quando l'antinomia accettata francamente, significherà coscienza di un dissidio « generale », non soltanto di un episodio di cultura o di vita.

Ma bisognerà insistere intanto sul suo classicismo. Tutto Serra, prima degli ultimi brani del carteggio a De Robertis, se ha in sé quel dissidio, è indirizzato effettivamente verso la coscienza piena della *religione delle lettere*. È l'arte sentita come scelta, o meglio come « posizione » (la parola è di Serra). E da tale punto di vista Serra è per l'arte-valore contro l'arte-funzione, colpita in questa sua autonomia, sia dal funzionalismo morale - pratico - enciclopedico - dilettantesco vociano, sia dalla superbia sistematica dalla *Aufhebung* crociana.

L'arte è tradizione, fede e forma, *principio poetico* (diversamente però dal frammentismo derobertisiano della « ricerca delle sillabe »: da De Robertis lo distaccava una tendenza sempre meno disposta alle « analisi tecniche, di pagine o di momenti sciolti »; e i « principi lirici » diventavano sempre meno una analisi di pause di minime e intime grazie contro il « conversare con l'uomo »).

Sono necessarie la passione, l'esclusione, la lotta, la coscienza dell'appartenenza; di essere, cioè, in una unanimità spirituale. Per questo Serra nelle *Lettere* è contro la unità della lingua e della cultura come unificazione esterna, come miglioramento tecnico, « commerciale »: è contro la professionalizzazione letteraria, e contro l'annebbiamento della lingua come mero « uso », e la letteratura come facilità o facilitazione anche attraverso una coscienza critica nuova e tormentosa.

Il plurilinguismo « vociano » (se vogliamo impiegare questo predicato estensivamente) è da lui sentito come una forma di distruzione della peculiarità dello stile-scelta, della qualità come della selezione, del patrimonio come custodia di istituti; della difesa dell'*unicum* espressivo contro la

intercambiabilità o fungibilità dei linguaggi. Fuori di questa famiglia, di questo colloquio, di questo *peripatos* (in cui rientra anche quello cesenate di Croce) ci si sente soli, senza comunione, senza *religio* cioè vincolo, fuori della società perchè fuori di una « scuola ». « Leggere un libro significa tollerare la vita »; « un libro è un compagno con cui è dolce vivere e morire ».

La letteratura quindi fa *sopportare la vita non serve a spiegarla*; è così che dev'essere interpretata la letteratura come forza e consolazione. Ma da qui nasce la crisi; è necessario superare, cioè, la letteratura che non *spiega la vita*.

La letteratura per Serra non è « vita » (nel senso degli ermetici) è un modo, una possibilità di vita, e non *l'unica* possibilità di vita. È insieme un mezzo di forza e di consolazione, una prefigurazione della catarsi e un *pis-aller*, un modo di vita, esorcizzato e ironico, superstizioso e « leggendario » (Serra ha per primo coscienza della sua leggenda), e quasi una *georgica animi* all'agnosticismo gnoseologico e metafisico. Rimane, allora, scoperto, indifeso, esposto il lato dell'esistenza, della « cosa in sé »: il « pericolo dolce ». Serra si accontenta di leggere nel passaggio dei giorni, nel *subway* dell'ombra e luce (quella che lui chiama la penombra) (« passano i giorni, scema la luce e noi ci accontentiamo di leggere ») fino all'intrico del corpo, dei sensi, del sangue (di cui parla nel suo *Kipling*). O si accontenta di leggere del greco; di fare dei versi. Ma « leggere », « fare dei versi » è, per Serra, un'operazione residua, è una metafora della sua vita. Non è la vita intera. La vita intera è quella che otterrà, oltre questa, rispondendo a una « chiamata » esterna, solidale, terrena, storico-sociale. Uno dei significati dell'*Esame di coscienza* è qui.

« Non che aspetti il miracolo da fuori, ma quel che matura lentamente in me, può essere aiutato dalle circostanze. Ho bisogno di essere chiamato, per rispondere ».

Ha bisogno, anche, di avere qualcosa « in cambio »: « un niente magari, ma un niente volontario e definito ». Allora la stessa letteratura è rovesciata; il suo senso e il suo rapporto segreto.

Si vive la contraddizione tra *cosa letteraria* e *cosa in sè*, tra tradizione e angoscia dell'azione; tra sicurezza di un patrocino e rischio totale. Serra non sa scegliere, *storicamente*. Quel suo vivere *con*, *nella* tradizione non può bastargli, non anticipa i compiti e i risultati, non giustifica il futuro. Serra non sa recuperare il passato, il valore in sè del classicismo, tende a razionalizzare la cosa in sè che dolorosamente gli sfugge; vorrebbe rendersi conto, in termini intellegibili, dell'oggetto. Ed è un « crocianesimo » questo, ma dei particolari, non dell'universale; non della storia, ma della persona, dell'individuo: fino alla solitudine, al solipsismo (« una cosa non è l'altra ma continua l'altra. Ma non ci son cose. Ci sono io » [in *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*]). Si accentuano nel confronto l'esistenza puntuale, l'isolamento e quasi un rifiuto della società (« io non conosco la società, ma solo gli uomini »); e il dubbio sulla politica. Che per lui è l'azione pratica, cioè pragmatica, non è un'etica, una norma storica, un giudizio. È in Serra il contrasto tra lo stile-razionalità e l'esistenza irrazionale. Vive questa negazione. Non vuole ridurla, non vuole esorcizzarla. Dobbiamo anche essergli grati di non aver usato nessuna di quelle alchimie retoriche o incantatorie che userà la Ronda. Accetta il divario tra la *pianta-uomo* e l'*ars dictandi* che in Carducci si erano identificati. Si scopre il rovescio dello stile, l'« anima nuda », il non « rationabile ». Ma anche la tecnica critica cambia. All'analisi, allo spartito della lettura si sostituisce il ritratto dell'uomo in tutti i momenti; il ritratto morale, l'uomo dietro la pagina (si cercano perfino altri uomini-guide, Romain Rolland...).

È il momento del dilemma di Serra: non potersi compromettere intero, nè potersi sottrarre alla responsabilità personale. Parla in persona prima, si pone il problema della propria salvezza, meglio, del proprio « dovere ». Anche di fronte agli altri. Ma mancando, realmente, gli altri, gli manca l'« altro », la realtà, il suo prossimo storico-politico. E cade nello scetticismo ultimo dell'*Esame*.

Solitudine e unanimità, quindi, senso dell'essere insieme (dell'« andare insieme ») e stoicismo (« se muoio devo essere solo »). La solitudine del « lettore » si trasforma nella solitudine ben diversa dell'uomo nel presente, nell'azione. Prima

era una solitudine nelle parole, con le parole; ora è una solitudine con le cose, tra le cose.

Ma per un'opera di giustificazione sono necessari coraggio, volontà concorde e serena, « ragione »; non si può avere nulla « in cambio » se non si risponde con parole e azione, non con lo schermo o la proiezione di chi non si sente partecipe o integrato, ma si sente superiore e insieme estraneo. Il distacco di Serra dalle cose è il rovescio del suo attaccamento sensibile, carnale alle cose, ai « fatti ». Per questo Serra vive insieme la privazione e l'immersione in essi con una passività storica puramente qualitativa (il suo essere nel presente, in una collegialità dell'istante e delle apparenze umane, nella stanchezza della stessa terra in cui si vive). Ed è già fuori delle cose nel momento stesso in cui « obbedisce alla storia », e si sente schiavo dei fatti. Dolorosa e ironica, scettica e passionale vitalità.

« La letteratura mi fa schifo »: vi è la tenerezza e insieme lo sprezzo, il morbido ambiguo, l'alibi storico di chi non volendo giudicare sente di dover rifiutare dei valori, senza proporre altri. Possiamo tradurre: la letteratura è rassegnata ed equivoca, insieme disperata e staccata; soluta.

Rimane la libertà nella vita che è scioltezza, libertà dello spirito come dei sensi; e la nozione suprema della levità (« la negligenza del presente e la libertà dell'avvenire »): la fiducia nelle ragioni minori (« l'uomo non ha bisogno di molto per sentirsi sicuro »); o la non fiducia nell'immagine più forte dell'uomo. Rimane l'*amor fati*, l'immobilità (« alla fine niente di nuovo: sono uomini, i soliti uomini fra cui vivo da più di duemila anni ») il nichilismo estetico, la volontà di vivere solo per sè e nell'istante (« solo il presente basta, non voglio nè vedere nè vivere al di là di questa ora di passione »).

Ma è un egoismo residuo: che nella vita come nella letteratura ha scoperto il lato estremo di una situazione storica: ha sofferto per questo; e perciò ha partecipato anche alla nostra consapevolezza.

Serra ha sentito questa condizione estrema in senso storico e morale, non è riuscito a superarla, è mancato a una promozione di sè. Prima della *sua* conclusione aveva cercato

di fare i conti con se stesso e con gli altri rigorosamente, aveva cercato di pagare un « debito non con la letteratura soltanto ma con se stesso ». Il frutto è l'*Esame di coscienza*, sappiamo: un'appassionata protesta di inefficacia, una volontaria passione di nullità. È l'esame di una coscienza abbandonata a sè e non confrontata con la realtà; la coscienza è allora un alibi o un apriori, una sostanza privilegiata, non l'elemento essenziale di un giudizio storico. Ma « se avesse tempo vorrebbe e potrebbe arrivare ad una ricostruzione oggettiva »: ad una critica non « totale », cioè esaurita in una tensione suprema, nè mistificata (il *rôle* del dilettante, la critica come lettura pura e semplice, il divertimento), ma ad una critica morale della persona in tutti i suoi movimenti, nella sua interezza. Forse Serra sarebbe riuscito, fuori dal pericolo di ogni diminuzione (« l'Ariosto è lui in poche ottave; ma l'Ariosto di quelle ottave è anche in tutte, poi, non bisogna dimenticarlo »), a questo « rispetto della verità ». In fondo al quale, tuttavia, era piuttosto il silenzio o la rinuncia; la morte; e l'intimo bisogno di far giustizia di molte cose « così in politica come in letteratura ».

Noi abbiamo imparato a superare alcuni equivoci anche per l'esperienza difficile di Serra: di cui rifiutiamo il potere estremo di delusione, la dolorosa facoltà di ironia sulla propria natura ma in cui riconosciamo un'esperienza di testimonianza appassionata, *non inutile*. Dobbiamo compiere nei suoi riguardi un atto di coraggio storiografico. Ma dobbiamo riconoscere che non è più possibile accettare il non equilibrio perpetuo tra letteratura e vita. Abbiamo bisogno del rapporto essenziale (storico) di passato e presente. Non si può perpetuamente concedere al passato quello che si toglie al presente, alla teoria quello che si toglie alla pratica; non si può concedere alla letteratura quello che si toglie alla realtà: nè viceversa.

MARIO LUZI

**CONVERSAZIONE
DURANTE IL VIAGGIO****RICHIESTA D'ASILO
D'UN PELLEGRINO A VITERBO**

Che finestre, che camere parate a festa schiudi
all'aria, al fresco, al sole mite. E case
intorno la cui fronte piglia fuoco,
i bambini, le rondini, le nottole.

I carri d'uva sostano ai portoni in fila indiana,
si rincorrono corpi vivi ed ombre.

La donna prende acqua alla fontana,
risale su per il proferlio, guarda
quella nave ancorata nel cielo ch'è Viterbo
poi rientra, sparisce nell'interno
della casa, della città, del tempo.

Nuovo di queste vie, ma non straniero
ho sentito l'infermo sulla soglia
pregare per la sorte di quest'arca
con il suo andirivieni d'operai,
le sue case crepate, i suoi animali,
i suoi vegliardi acuti ed i suoi morti.

Ho lasciato alle porte i miei cavalli,
ho chiesto asilo e molto supplicato
d'esser preso a farne parte. Vigila
ora tu, scruta i segni della notte.

Analisi critico-bibliografiche. III

In molti di coloro che intorno al '40 avevano vent'anni, la formazione culturale s'identificò, *tout court*, con la formazione letteraria, ed avvenne sotto la diretta suggestione di giornali e riviste « militanti », che amavano vantare la propria indipendenza dalla cultura ufficiale, proponendo un'idea della letteratura tanto più seducente quanto più metaforica. In merito al rapporto con la cultura ufficiale, nessuna meraviglia: specie in Italia, l'atteggiamento era tutt'altro che nuovo, stante l'antitesi tradizionale aperta tra le due forme in misura tale da rendere, nella pratica, impossibile il positivo nesso dialettico che la teoria è ben disposta a riconoscere naturale. Non per questo l'esperienza fu meno significativa e, in alcuni, per lunghi anni determinante. In particolare, ne veniva assecondato un certo istintivo atteggiamento polemico verso la scuola e ciò che la scuola come istituto si dimostrava capace di insegnare; nonchè, forse in misura minore, la generica psicologia giovanile che ambisce aggiornamenti rapidi, eccitata nella fattispecie da una visione della letteratura carica di attrattive irrazionalistiche e aliena (almeno in apparenza) dalle pazienti elaborazioni intellettuali. È vero che i giovani a volte amano queste ultime con vivo fervore, ma a patto che siano inquadrare in un rigoroso sistema che offra soluzioni precise e giustificazioni solide alle loro energie.

Chi non ebbe, nel corso della propria vita scolastica, la sorte di imbattersi in un maestro che riscattasse con una viva personalità la povertà degli schemi didattici e lo spingesse a disciplinare in un preciso metodo di lavoro il suo generico amore e l'ancora informe sua vocazione alla letteratura, restò facile preda dei miraggi, delle formule e degli equivoci della letteratura militante. Non a caso parlo di « maestri » e di « metodi » da un lato e, dall'altro, di « amore » e di « vocazione »: sono questi infatti i termini per così dire emblematici di un'antitesi che, in quanto e in chi rimase tale, non mancò di produrre effetti a lungo andare dannosi. In altre parole, soltanto coloro che seppero inserire su una tradizione metodica preesistente, e quindi filtrare e discernere, le indicazioni provenienti dalle esperienze militanti, poterono metterle passabilmente a frutto sul piano letterario; per gli altri, si trattò di un'esperienza che

a un certo punto, mutati i contorni della situazione generale, si dimostrò nel migliore dei casi inservibile. « Metodo » e « vocazione » rappresentarono allora i due corni di un'alternativa che non ammetteva soluzioni intermedie e che del resto interpretava fedelmente il senso di altre antitesi che circolavano nell'aria (ragione e vita; classicismo e barocco come due eoni metafisici, secondo la teoria del D'Ors, etc.). Collegate con essi, due concezioni della letteratura ugualmente antitetiche e incomunicabili nella pratica letteraria quotidiana, la prima delle quali fondata sopra una gerarchizzazione filosofica e sistematica della realtà, nella quale la letteratura ricopriva un luogo specifico e svolgeva una funzione peculiare (ad es. la concezione cattolica e quella crociana); la seconda, tendente per contro ad assorbire nella letteratura tutta la realtà, ad identificare con la letteratura la vita.

Discendendo direttamente dalla civiltà poetica prodotta dal decadentismo, questa concezione mirava ad asserire teoreticamente l'impossibilità di una definizione teoretica della letteratura, accreditando a questa, *in primis*, la facoltà di impossessarsi misticamente dell'oggetto, di perdersi in esso con un atto di sintesi di continuo rinnovantesi. Questo il contenuto dell'ermetismo; le cui origini sono da ricercarsi, oltre che nella necessità storica di appropriarsi conquiste vitali della cultura europea, nella particolare vicenda della nostra cultura tra Carducci, D'Annunzio, la *Voce*, la *Ronda*, Croce: termini delimitanti un paesaggio spirituale in cui i successivi sforzi di rinnovamento e di progresso venivano regolarmente riassorbiti. Ciò rivela la capacità di resistenza della tradizione, ma anche la debolezza intrinseca di quei tentativi, ai quali generalmente mancava una proporzionata coscienza culturale. L'ermetismo ebbe subito sugli altri movimenti novecenteschi il vantaggio di escludere dal proprio campo d'osservazione tutti i temi non letterari, il che semplificava all'estremo i problemi relativi al linguaggio, alla sua efficacia pratica e alle sue capacità di incidere sul processo culturale contemporaneo. Durante uno degli annuali congressi organizzati dagli scrittori cattolici (San Miniato, 1938), Carlo Bo tenne una relazione dal titolo significativo « *Letteratura come vita* », destinata ad avere molta fortuna. Il successo non fu registrato tanto nell'ambito del congresso, dove anzi non mancarono reazioni prevedibili da parte dei critici cattolici di stretta osservanza Casnati e Fenu, quanto nell'ambiente letterario giovanile. Per quanto il Bo, stampando quelle pagine in apertura del volume « *Otto studi* » (1939), sconsigliasse di considerarle alla stregua di un manifesto, esse furono accolte

come se lo fossero, ed ebbero in realtà, sia pure per breve tempo, una funzione di coagente sociale. Questa duplicazione in società e movimento di una poetica fondata sui presupposti della solitudine e della incomunicabilità mistiche non fu l'unico equivoco dell'ermetismo, ma certo uno dei più significativi. Infatti « letteratura come vita » fu la formula, dal punto di vista divulgativo e pratico, più feconda dell'ermetismo, nel senso che sembrò fornire un quoziente comune alle esperienze molteplici che venivano tentate in quel giro di anni. « La letteratura è una condizione, affermava il Bo, non una professione... È la vita stessa, e cioè la parte migliore e vera della vita... La letteratura tende all'identità, collabora alla creazione di una realtà, che è il contrario della realtà comune, all'incarnazione di un simbolo, a questa esistenza sconfinata nel tempo, e senza possibilità di storia, priva d'ogni struttura ». Ci sono in queste frasi alcuni fra i motivi che hanno agito sui giovani di allora in misura tanto più intensa quanto meno precisati erano i loro rapporti con una situazione storicizzabile e reale, da cui peraltro nascevano e nel cui ambito essi avrebbero assunto il loro concreto valore. Voglio dire: erano motivi maturati nello svolgersi graduale e logico delle infinite e antinomiche implicazioni romantiche, durante decenni di vita letteraria, di poesia, di riflessione intorno alla poesia; motivi alle cui origini non erano estranei né il verismo di fine ottocento, né, da più lontano ancora, il moralismo che improntò tanti testi romantici italiani e stranieri: tanto per citare parentele apparentemente incredibili. Ma, nella formulazione 1938, di queste ascendenze storiche non solo non si dava conto, ma si negava la possibilità medesima di fare storia, in questo caso e in qualsiasi altro caso cui la letteratura avesse attinenza. Segno che l'immersione nel clima determinante della civiltà decadentistica e l'inerenza alle forme da essa espresse avvenivano in modo tale da impedire un preliminare procedimento di discriminazione critica e da provocare fulminee ed intuitive appropriazioni di tipo esoterico. Veniva così scartata a priori l'unica possibilità di impiego storico dei testi, la possibilità medesima della distinzione tra poesia e non poesia. L'evoluzione del concetto di critica, abbandonato quasi polemicamente il giudizio razionale e laico di specie crociana, andava orientandosi nel senso della partecipazione personale, della « ricreazione »: « La critica che si rifà a questa letteratura non lavora esternamente su dei dati precisi e disegnati sulla pagina: ma coglie i sentimenti, le sensazioni dal probabile loro punto di partenza e vi si affida con l'intensità necessaria a una ricreazione che pertanto resta autorizzata e auto-

noma. Si fonda su una lettura d'identità, per nulla prevenuta e volta invece a una scansione interiore: crede a una continua fecondazione delle parole, alla musica delle loro origini più che alla riduzione tematica in cui sono sistemate ».

Premessi questi postulati (identità tra letteratura e vita e tra letteratura e critica), quali corollari ne derivarono nella pratica letteraria: la quale, sia detto per inciso, specie nel campo critico perdura (sia pure con qualche concessione e modifica) tuttora? In primo luogo i seguenti:

1) la letteratura (come s'è visto, il concetto di letteratura comprende sia i fatti poetici che quelli critici) non è un fatto di *espressione*, ma di conoscenza; non esprime la vita, ma è la vita stessa. Conseguentemente, ogni volta che si attua, si attua in assoluto. Non è il prodotto di una sintesi storica di forme, non nasce né da una « situazione » (come avrebbe detto il De Sanctis) né da una « intuizione » (come avrebbe detto il Croce), entrambe storicizzabili perchè appartenenti al tempo e allo spazio; è bensì un atto metastorico che avviene nell'eterna e immutabile condizione dello spirito, per vie segrete e per misteriosa illuminazione;

2) lo spirito, la vita, e quindi « la letteratura (nell'antico significato di spirito) » (così il Bo) non appartengono alla storia. Tutto quanto è storia nella letteratura non conta: « la storia che fanno i nostri movimenti d'umore e la stessa virtù dei sentimenti si annulla...: così neghiamo qualunque fede, qualunque concessione a un tessuto inventato di pretesti umani... »;

3) lingua, sintassi, retorica, cioè gli oggetti della filologia; valori poetici, valori formali, cioè gli oggetti della critica; psicologia, costume, scopi e funzioni, cioè gli oggetti della storia della cultura; non hanno che una realtà minore rispetto alla maggior realtà del messaggio che la letteratura reca in sé. « La poesia conta dal momento in cui ridiventa per se stessa canto assoluto, qualcosa che qui non dipende più dalla libertà delle preferenze né dalla figura della pagina orchestrata: la non-memoria nuda nell'ordine stretto dell'assenza è la sola possibilità di poesia ». Risultavano così scavalcati di colpo, e soppressi, tutti i problemi pertinenti sia alla storia letteraria, che alla storia delle forme letterarie, che a quella, in particolare, della cultura filologica, psicologica e morale che sta alla radice di ogni autentica espressione letteraria. La letteratura stessa, come tale (cioè come istituto, come momento mediatorio, come luogo deputato a determinate soluzioni espressive), appariva cancellata. Contava esclusivamente quell'epifania dello spirito, intraducibile e assoluta, con cui la poesia veniva fatta coincidere;

4) la critica assumeva compiti nuovi in questa nuova determinazione: andava oltre l'accezione distintiva del Croce e si risolveva in un'identificazione con la poesia. Ma i modi di questa identificazione restavano indeterminati, proprio per l'intrinseca impossibilità di distinguere, nell'atto spirituale, modo da modo e funzione da funzione. Di conseguenza nello scritto del Bo non si parla mai nè di poeta nè di critico, ma di letterato: figura unitaria la cui definizione è da cercarsi nella misura della sua adeguazione all'assoluto. La vita del letterato « non avrà avvenimenti...: è un fatto assoluto, un'azione e per ciò non potrebbe fermarsi a una retorica dei nostri atti comuni, a quell'a priori di necessità storica che c'è nella leggenda della nostra condizione fisica soddisfatta. Riposerà su una posizione, senza intervento in una folle didascalica di vicende. Spariranno quindi le convinzioni, quelle moralità che hanno pregiudicato e asfissiato tante opere: il vizio della tesi » etc.

Non è nè nostro compito nè nostro desiderio quello di indagare nella genesi dell'ermetismo gli elementi di opposizione dialettica alle precipitose e rigide chiusure immanentistiche dell'estetica e della storiografia idealistico-crociane; quell'assunzione del fatto letterario nell'empireo degli assoluti, inconoscibili e inesplicabili bensì, ma per così dire vivibili; quell'entificazione della parola; insomma la riproposta di un *modus cogitandi* cattolico (del filone Sant'Agostino-Pascal, del filone mistico) avverso il tipico metodo laico dello storicismo. « Io scorgo in noi, scriveva il Macri, un infinito desiderio di conoscenza e soprattutto un affidarsi ingenuo e paurosamente eroico al rovescio della medaglia dell'essere (all'angoscia, al sogno, all'impossibile) per VEDERE semplicemente, aldilà d'ogni futura determinazione e nel senso della logica del *saber* e in quello dell'assenza del *no saber* ». Vedere, dunque, semplicemente: istituire cioè con la realtà un rapporto anteriore sia al giudizio logico che, persino, alla definizione connessa con ogni stato mistico: un rapporto, cioè, essenzialmente vitalistico, empirico, di tipo barocco e non, beninteso, di tipo positivisticco (almeno mi sembra questo il senso da attribuire alla frase del Macri: « Non vorrei dare un significato eminentemente laico-ottocentesco a tale proposito dell'anima nostra »). Tutto l'impegno di siffatto rapporto gravava, venuti a mancare gli schemi razionali non meno che una reale fede religiosa, sull'essenza e la resistenza della parola: la poesia costituiva l'ultimo sostegno di un mondo umano cui tutti gli altri sostegni erano venuti meno. Insomma, per dirla con la celeberrima formula di Sergio Solmi, « il paradosso della lirica moderna sembra consistere in questo: una suprema illu-

sione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni. L'anima, spogliata dei suoi sogni e dei suoi idoli, costretta ad abbracciare la « rugosa realtà », ad esprimere il succo presente ed amaro dell'esistenza, trova in questo suo duro e necessario riconoscimento un paradossale principio di musica e di dimenticanza. La favola risorge sul mondo distrutto come un miraggio sul deserto ».

Ben lungi quindi dal ricollegarsi alla tradizione razionalistico-positivistica, ermetismo teorico ed ermetismo poetico accoglievano l'eredità di quell'altra faccia dell'Ottocento venuta configurandosi in « una poesia tesa verso esperienze essenziali nel dominio della parola e della vita interiore », ossia nel decadentismo francese tra Flaubert e Mallarmé. Poeti, questi, è il caso di aggiungere subito, atei: nel senso che, rifiutando le strutture gnoseologiche ancorate alla trascendenza, contraevano il concetto di assoluto in un esercizio stilistico infinito, correlativo ad una infinita sperimentazione esistenziale; sostituivano cioè alla scienza dell'essere la scienza della parola: « la parola... come cifra della trascendenza, dell'assoluto ». Siffatti principi riecheggiano le già citate affermazioni del Bo: « La letteratura tende all'identità, collabora alla creazione di una realtà, che è il contrario della realtà comune, all'incarnazione di un simbolo, a questa esistenza sconfinata nel tempo, e senza possibilità di storia, priva d'ogni struttura ». Tutte le forme letterarie, dalla poesia alla critica, sussistono in quanto esprimono un « messaggio » di vita, in quanto sono capaci di creare realtà; e « a un letterato deciso in questa caccia la vita non parla più che per cose autorizzate e originarie: non gli è possibile nessun'altra occupazione, nessun altro riguardo di relazione umana ». Lo stesso problema morale, quindi, è posteriore al fatto poetico: l'esistenza non è nè bene nè male finchè non si determina negli schemi della filosofia o della scienza, i quali la organizzano in astrazioni, e così facendo fatalmente la degradano, la depotenziano. Il giudizio è dunque impossibile e non pertinente, proprio in quanto ha bisogno di uno schema a cui riferirsi, in quanto è un'operazione mentale e non un « accadimento » dell'esistere: e come operazione mentale ha un valore etico secondario. « Quando davvero non sapremo più nulla e sarà chiusa qualsiasi speculazione su di noi, incominceremo a vivere, conosceremo il senso di Dio... ». La poesia si manifesta come la forma più pura di quest'assenza di determinazioni e qualificazioni, e quindi costituisce il grado più prossimo alla conoscenza divina. Ma, occorre obiettare, la storia dell'uomo è storia di successive e progredienti determinazioni e qualificazioni; e la vita, per entro essa,

è vita nella misura in cui genera forme, aspetti, istituti, sistemi; nella misura cioè in cui diventa realtà, in cui si esprime, ed esprimendosi dà origine a una tecnica dell'espressione, non solo, ma si differenzia, e si ordina in scale di valori, e concatena i suoi momenti e ad ognuno attribuisce una distinta funzione; storicamente considerata, cioè, la realtà è un fatto *complesso*, un nodo di problemi, un vivaio di forme; e la conoscenza avviene col loro tramite e non nella loro assenza. Per l'ermetismo, invece, la mediazione dell'ermeneutica storica, dell'esegesi culturale, della critica come momento logico costituiva un esercizio minore, anzi un ostacolo alla fulgurazione, all'epifania segreta dell'essere: la critica, anziché un complesso sistema, normato da leggi, regolato da un preciso scopo, diventava un gesto rituale e iniziatico, la ripetizione *ab imis*, e per vie interne, dell'atto poetico. « Praticando simili ingestioni della poesia del proprio tempo, oscura e misteriosa perchè spesso subliminare, geroglifica perchè rimasta alle soglie dell'articolazione, la critica ermetica poté supporre di essersi assimilata il sacro, il numinoso di tutta la poesia di ogni tempo. Saliari e dervisci, quantunque dalle mosse lente, quei critici rivelavano l'oscuro nume col ricrearne l'aura, col ripeterne *fisicamente* il gesto. E si spiega come per essi quella liturgica gesticolazione verbale, quella specie di allitterazione interna, sintattica e biologica, non solo fossero ritenute capaci di risolvere i rapporti dell'interprete con la poesia, ma altresì di intercedere per certi rapporti più diretti e personali con la vita. Si vide infatti la critica diventare diario e cronaca clandestina della « durata » intellettuale, morale, culturale del critico. Al testo crociano, era così sostituito il rituale di una cerimonia ». Questi chiari, eleganti e un po' ironici periodi appartengono a Giacomo Debenedetti, e fanno parte di un consuntivo della letteratura tra le due guerre che invitiamo a leggere per intero.

Viene naturale, ora, chiedersi le ragioni per cui questa situazione letteraria esercitò un fascino così grande sui giovani. A me pare di scorgerne essenzialmente due: la prima, mediocre e negativa, nella possibilità che ne derivava di accostare la poesia senza pagare i pedaggi dovuti al « mestiere » critico, all'insieme degli strumenti razionali che fanno della critica una lenta e graduale educazione del gusto, una lenta approssimazione al così detto « messaggio » poetico; la seconda, apparentemente positiva, nella capacità dell'ermetismo di interpretare il senso del momento storico, col suo rifiuto angoscioso opposto alla realtà (e la realtà si chiamava fascismo), col suo inabissarsi nella solitudine dell'anima e misticamente godere delle sue

verità. Apparentemente positiva: e infatti alla base di questa seconda ragione v'erano parecchi equivoci, di cui oggi è possibile rendersi conto:

a) l'equivoco che potesse costituire un valore e una virtualità storica l'opporci al fascismo, a una realtà politica e tecnica, con la rinuncia alla politica e alle tecniche, nella ricerca di un assoluto storico e individuale. Non si trattava in realtà di un'opposizione, ma di un'evasione: come chi, mentre la sua casa brucia, anzichè usare gli arnesi atti a spegnere il fuoco, si rifugia tra gli alberi a filtrare le emozioni destinate dall'incendio;

b) l'equivoco che potesse vincersi un processo di decadenza etico-culturale mettendosi al di fuori della moralità e della cultura, rifugiandosi nell'assolutezza della parola poetica usata come esorcismo;

c) la pressione inconsapevolmente esercitata nella direzione stessa del fascismo, quella dell'irrazionalità e dell'ideologismo emotivo; anzichè buttarsi con tutte le forze nella direzione opposta, quella di un illuminismo pragmatico e tecnico, mosso dalla ragione anzichè dagli affetti;

d) il processo di « superamento » della dottrina crociana era stato tentato, ma senza esito, in quanto gli strumenti impiegati continuavano ad essere crociani, dalla generazione precedente. Quest'altra generazione preferì tuffarsi nella selva che, sempre secondo la felice metafora del Debenedetti, circonda « la radura illuminata » del sistema, incontro ai mostri e alle notturne angosce, ai trasalimenti misteriosi, alle intraducibili voci, agli indecifrabili messaggi dell'oscurità. Ma, anche questa, era un'evasione. La letteratura ermetica (ma il discorso, posto in questi termini, vale anche per i suoi precedenti, per l'intero ciclo decadente) si consumò così nell'avventura, si perdette nell'*ingens sylva* esistenziale; e uscitane (dopo la guerra) trovò un mondo diverso da quello che aveva lasciato, il fascismo travolto dai fatti, e se stessa con le mani e la mente piene di simboli inservibili, di ebbrezze vane, di inutili riti.

Troppo lunga, e troppo lontano ci porterebbe, la storia di quella nostra predisposizione all'esistenzialismo ermetico: e del resto è stata qua e là tentata. Non ultima causa, l'insoddisfazione per gli schemi mentali e morali entro cui si reggevano la cultura e la società del tempo. Il senso di tramonto di una civiltà, di « crisi », di chiusura di un ciclo veniva verificato sui testi letterari: da una parte le quiete, arcadiche, futili architetture del nostro classicismo ottocentesco, nel quale si erano svirilizzati i segreti impulsi romantici; dall'altra l'inquiete-

tante, dissoluta, inarticolata disponibilità della letteratura decadente, carica di mistero, misteriosamente dimensionata, allusiva e allucinante: dietro la quale o bisognava postulare nuovi orizzonti di vita, da recuperare alla storia, o non c'era che la dissoluzione della storia nel non-tempo, nella follia. L'angoscia era tutto: non, dunque, solo uno stato psicologico di partenza, ma e questo e lo stato d'arrivo e l'itinerario intermedio. Come se, avendo l'intelligenza chiuso effettivamente un suo ciclo nelle roccheforti dell'idealismo, l'intelligenza avesse cessato di costituire una funzione e una tecnica. Mentre la via d'uscita dai labirinti aporetici della crisi non avrebbe potuto essere scoperta che con una paziente riapplicazione dell'intelligenza, in una serena revisione culturale.

Angelo Romanò

Postilla bibliografica:

possesso mistico dell'oggetto: l'indistinzione tra letteratura e vita era presente e operante, in uguale misura seppure in forme fondamentalmente diverse, sia in Rimbaud che in Mallarmé: due costanti tipologiche, com'è noto, nel paesaggio ermetico, di cui l'una in rapporto a una « realtà inedita », l'altra in rapporto a « una sintassi ». Donde due tecniche ben distinte: « evocatoria, psicologica (gli adepti diranno volentieri: ontologica) », la prima, quella di Rimbaud; « verbale » la seconda, quella di Mallarmé. In proposito, G. CONTINI, *Risposta a un'inchiesta sull'« ermetismo »*, in *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, pp. 145-150, da cui sono desunte le citazioni tra virgolette. L'inchiesta era stata promossa nel 1940 dalla rivista *Primato*. Dalla replica di O. MACRÌ alle pagine del CONTINI (in *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941, pp. 316-21), mi limito a riprodurre il seguente passo: « ... Io sentivo da tempo che il tuo mondo intellettuale e culturale si sarebbe incontrato col nostro su un punto delicatissimo quanto è quello della « razionalità » dell'essere. Pertanto, in primissima sede quasi polemica, che valore posso assegnare alla tua razionalità quando io credo di intenderla nella sua natura occasionale, empirico-psicologica, di ricostituzione aposteriori di un medio (seppure giusto o onesto) mondo di « realismo umanistico », ove l'essenziale attività dello spirito è « distinguere » vita e poesia, prosa politica e prosa d'arte, poesia e non-poesia, lingua e linguaggio, azione e contemplazione ecc.? Ancora nella nostra spirituale amicizia continui a distinguere, e poco manca che anche tu, come altri ha già notato, non ti fermi per noi alle virtù di « stile », se per un momento ti fai per dimenticare che già l'aver posto una distinzione tra razionale e irrazionale include lo sgomento di una conflazione delle tue conclusioni e segrete operazioni psicologiche. Io avrei preferito che tu ti fossi fermato almeno sulla nostra condizione di puri interpreti, di inerti contemplatori, di « lettori di poesia », se mi avessi dimostrato come l'atto, l'invenzione, la sostanza che deve essere nuova, sono tutte al limite delle nostre critiche operazioni; avresti meglio appurato quanto inutile è puntare ancora sul mito funereo e lunare di questa razionalità; che la nostra critica ha il

dovere di epochizzarsi tutta delle sue antiche e recenti speranze, quanto più si è approssimata al canto naturale e originario di una pura prosa destituita di ogni probabilità di eloquenza umanistica ». La lunga citazione ha anche il compito di rievocare i pittoreschi stili in uso nell'anno 1940. (A conferma dei due filoni di cui all'inizio della presente postilla, si veda quanto scrive G. VIGORELLI, nella *Fiera letteraria*, 1954, n. 41).

letteratura come vita: le citazioni sono riportate dall'omonimo saggio di Bo (gli estremi bibliografici sono enunciati nel testo, tranne il luogo di stampa e l'editore: Firenze, Vallecchi) e dall'altro saggio, sempre del Bo, *L'assenza, la poesia* (nel volume dello stesso titolo, pubblicato a Milano dalle Edizioni « Uomo » nel 1945, pp. 99-105).

i modi di questa identificazione restavano indeterminati: un disegno di organizzazione teorica dell'operazione letteraria riflessa è nel saggio di M. APOLLONIO, *Saggio per una riduzione del concetto di critica letteraria al concetto di esegesi*, nel volume *Critica ed esegesi*, Firenze, Marzocco, 1947, pp. 7-33. Il saggio è datato 1940.

epifania dello spirito: a proposito della storia, il MACRÌ scriveva (*Esemplari*, cit., p. 14): « Non ti chiedo ragioni storiche e so che giustamente le guardi con diffidenza rispetto a quello che soprattutto ci sta a cuore. Del resto le ragioni storiche sono un ritrovato dello scorso secolo, che ad entrambi appare oscuro e perso col suo grande sogno di una scienza positiva, e può darsi che non l'abbiamo capito. Ma qualcuno non potrebbe far cominciare il romanticismo dalla Patristica? ».

la celeberrima formula di Sergio Solmi: dalla *Prefazione* al volume di S. QUASIMODO, *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 1943, p. 6.

il giudizio è dunque impossibile: il MACRÌ scorreva i pericoli di questa posizione, le virtuali conseguenze sul piano metodologico; e scriveva al Bo: « La verità dell'oggetto, il valore del trascendente, il significato dell'ultima morte, non possono non avere in noi la forma della speranza, e... se tanto la disperazione quanto la gioia « sono un male... se restano confrontabili con il gusto di una futura felicità », probabilmente sono un bene se riportano il gusto molto più puro della nostra umiltà. Volevo dire che alle passioni umane è stoltamente legata l'idea di una scomposta esagitazione, d'un furore incosciente, d'una tenebra psicologica torbida e persa, che tali non sono — non possono essere — nella natura reale delle cose; e io mi rifiuterò sempre di crederlo, anche se assisto talvolta coi miei occhi a questo spettrale premondo del *refoulement*, che tu, dimentico di te stesso, hai collocato a mezza via tra la disperata scena terrena degli affetti e la non verità o la dotta ignoranza dell'oggetto divino. » (*Esemplari*, cit., pp. 21-22).

Giacomo Debenedetti: la citazione è tratta da *Probabile autobiografia di una generazione*, già cit. in *Officina*, N.° 2, p. 72.

qua e là tentata: alle voci registrate nelle precedenti analisi sono da aggiungere ora le seguenti: I. CALVINO, *Il midollo del leone*, e P. CITARI, *Fine dello stoicismo*, ambedue in *Paragone*, rispettivamente N.° 66, giugno 1955, e N.° 68, agosto 1955.

DIGRESSIONE PER 'I GETTONI'

I GETTONI. Collezione di letteratura diretta da Elio Vittorini. Torino, Giulio Einaudi editore. 1951 (N.° 1: Franco Lucentini, I compagni sconosciuti) — 1955 (N.° 43: Jorge L. Borges, La biblioteca di Babele): fin qui, e sono usciti tre o due la volta, senza periodicità regolare. In -16° (mm. 192 × 122); copertine di colore intero variabile, per gli autori stranieri altra copertina caratteristica; in ciascun volume «risvolto» critico del direttore la collezione, e in fine al testo indice aggiornato di essa.

Collana, filo che unisce perle, e suddivisione di lavoro editoriale e tipo librario, questo è, per figura e utilità, una collezione (letteraria). Anche quando è seriamente condotta — senza ambire le grandi avventure pubblicitarie, nè vuol nobilitare la « casa » investita in imprese altrimenti fruttuose — non ha la forza di una continua ragione.

Quella intitolata « I gettoni » appare dissimile, nè già nelle sue opere rispettabili, dunque, ma per qualità, qualcosa d'intrinseco. Arriviamo a definirla una rivista; il che è discutibile, ma apre a un'intelligenza dei motivi e dei caratteri di tale raccolta o ricerca.

Sta il fatto che *I gettoni* non sono un accidente editoriale, per quanto notevole o fortunato, o magari legato a un editore che s'impone o propone come un centro di attività intellettuale; ma rappresentano nel dopoguerra una direzione, una esperienza indicativa, e di rilievo culturale, si potrebbe dire, non letterario (se fosse giusto, non solo necessario ora, così distinguere). E chi si mette dinanzi a *I gettoni* con la salda e buona idea che una collezione è comodo editoriale stabilirla, per la vendita (il lettore si orienta), ma importano a noi i libri egregi, trova qualche mistero qui, in questa: ed è portato a situarlo magari in un influsso del direttore, in un suo lavoro, fatto o perpetrato in qualche modo, di riflesso (e così svaniscono proprio le sue ottime e discrete intenzioni).

Il vero è che ora la critica contemporanea esercitandosi per lo più nei giornali di grande tiratura — con alcuni casi altamente singolari, dove il pubblico sprovveduto intende solo il gusto di un lettore sensibile (ma di serriana virtù, se mai) ed invece opera naturalmente tutto quanto si può immaginare di solido, sperimentato e sottile — di conseguenza, stando al giuoco, in tale sede non si affronta o quasi mai un tema che non sia riferibile a un libro. Ma andiamo certi che sia stato già intuito, anzi inteso, ciò che noi ci curiamo di svolgere qui.

Si deve anzitutto prendere in attenta considerazione l'attività di Vittorini. È egli forse il consulente editoriale, e, dichiarandosi, un avallo, malleveria, controfirma? È colui che si può

vantare, parafrasando se è lecito scherzosamente una frase di De Robertis (che acutamente, e più di tutti, forse, ha tenuto l'occhio ai gettoni), agli editori commerciali dicendo vedano questi signori quanto l'intervento della intelligenza sia pure commercialmente apprezzabile? O è un mago e régisseur, oppure un capomastro? Indubbiamente non ha solo portato una attività continua, direttoriale ed alacre, ma l'idea fondamentale dei gettoni: di qui la sua importanza non ordinaria. In quanto la collezione — che avrà pur anche una vicenda esterna, editoriale, che naturalmente ignoriamo, per quanto le occasioni pratiche siano spesso eccitanti e utili — è bene situata storicamente nella evoluzione di Vittorini, nella sua vita pubblica di uomo e scrittore.

Al Vittorini di « tessuto musicale », che « volendo investire una nozione di carattere generale » stima « più utile servirsi di personaggi fatti della materia stessa della poesia », postulato ancora nel '53 da Bo [al Congresso siciliano]; o — sempre sciogliendo il nodo insito in formule come quella di « narratore lirico » — al Vittorini scrittore di crisi, narratore dell'ermetismo, con il suo « Beato chi ha da ritrovare », e che tenta « nella realtà un di più (ricordo, futuro, eternità) », tutto allusivo e di immediata, fulminea liricità, di tenerezza e di strazi e di patetico furore, come lo descrisse Pampaloni nel '50, fermandolo così; se ne è forse sovrapposto un altro, pare a noi, nella libertà della nostra interpretazione; che si avvale di vari e piccoli segni, magari l'edizione illustrata della *Conversazione*, e specie i *Gettoni*, e quel ripercorrere le sue fasi con le ristampe delle opere giovanili, o le cure goldoniane; e, proprio, la forte incertezza degli ultimi libri editi, ove erano anche coraggiosi sbagli, con un sostanziale e alto rifiuto dei risultati acquisiti: e riuscivano essi stranamente estrovertiti, vi era latente una dilatazione enorme di un problema di fondo.

Poi nelle sue prove date recentemente, come stadi di officina o laboratorio per un romanzo in preparazione, e ci riferiamo al racconto-dialogo *Le meretrici*, ci appare egli venuto a una saggezza architettonica di quasi classico segno; che nell'ampiezza e sviluppo del discorrere finisce proprio per opporsi al tono, a suo tempo affascinante, ma più sconcertante ora a chi rilegga, delle antiche conversazioni, che riproducendo l'animo dell'« uomo solo » ricadevano a ogni frase, con la coscienza di un rapporto difficile, nei silenzi.

Punto cruciale dell'evoluzione fu « Il Politecnico », o, per dir più ampiamente, la politica: e dunque l'antifascismo, la resistenza. Intendiamo, con l'indicazione « Politecnico » (fuori dei miti creati sul recente e già leggendario e già lontano periodo): qualcosa di più, nella coscienza, di un fervore morale; molto di più, come qualità, di una divulgazione quale s'intende in comune, essendo, per contrario, un investire pubblicamente il processo della cultura.

Un grande sforzo, ci sembra, che ebbe la molla in una nuova intuizione fondamentale del Vittorini: la rinuncia alle belle o pure lettere, e al loro « narcisismo » spirituale (rinuncia implicita, ma come sommersa, nel Vittorini precedente) per l'irruzione drammatica della storia, e dell'attualità, non più quella di « avanguardia » attenta ai motivi sottili del gusto, ma concreta e reale, nel complesso ambito interiore. Quindi un'obbligata posizione bifronte, un'atroce o ardua ambivalenza — quale fermentava, irrisolta e presente, come dicemmo, i suoi libri di dopoguerra. — Da un lato la profondità interiore con l'*amari aliquid* che vi è (giunta alla disperazione, o alla fede) e dall'altro il mondo aperto; e pieno, nell'urgenza della pratica, pieno di diseredati e di schiavi, e ricco o gonfio di ogni possibilità.

Il « momento » che abbiamo visto in Vittorini nella nostra esposizione, preme in tutti — però egli ne è esempio: e con l'azione compiuta (Il Politecnico: I gettoni) se ne è mostrato, di coloro che si collegano alla letteratura dell'anteguerra, il più cosciente o preoccupato, o il primo avvertitore, o il più risoluto. — Né deriveremo osservazioni minori: che dipende da ciò se si è più presto svolta con forza la « narrativa » (la quale era irrigidita, se si concede, da canoni propri o più propri della poesia, con debite e grandi eccezioni): occorrendo una « ripresa » della realtà. E addirittura: quando sarà la Resistenza l'argomento, sic et simpliciter, del nuovo racconto, la Resistenza con la sua enormità — rispetto all'artista o all'intellettuale italiano, divenuto antifascista, ma ermetico o con simile psiche — proprio allora il rapporto è smisurato. (Inutile notare di tali punti che, così abbozzati, vogliono essere quasi in « malacopia »). E di qui, nelle lettere nostre, il modo in cui potremmo forse precisare il *neorealismo*: movimento che significa l'immediato e semplice reagire, o risposta o adeguamento, della coscienza a simile situazione — che non vogliamo già concepire dipendente, nè anche provocata, dai « fatti », ma insieme spirituale e storica. —

E ecco, dunque, accade che *I gettoni* si potrebbero collocare su un piano di conversione: di scrittori, letterati, alla politica (in particolare il ripensamento dell'esperienza antifascista), e di uomini di cultura non letteraria, o non di letteratura creativa, alla letteratura, col capitale o il bagaglio di un'altra preparazione. Si apre una zona ricca (non vivamente allarmante come sarebbe stata con una dichiarazione di principi, e tuttavia più cautamente, e dunque utilmente, operante) dove a base dell'opera letteraria, giuoca una conquista culturale e umana, o una visione reale e diretta. Conversione: mutamento di rotta, può essere semplicemente, e c'è chi lo segue, anzi fiuta il vento mutato; e può essere: scelta d'un altro iddio. In un caso e nell'altro, però, qualcosa di grave e senza ritorno, ma più fatale, se si vuole, od intuitivo che giudizioso, più elettivo (in principio) che pesato.

Certo si è che intanto fioriscono i gettoni insieme intelligenti e fallaci. L'esperienza culturale che comporta, e porta, un libro letterario da aggiungere ai volumi di studi; o, del direttore, le compiacenze o esasperazioni dimostrative (necessarie). Tutto ciò che nel magazzino dei gettoni sta cumulado come nelle imprese umane non semplici nè definitive, ma complesse: in particolare un ricalco della singolare operazione di Vittorini, la nostra provincia in passato bozzettistica trasportata ad universale (ciò che perfettamente in modi diversi han fatto i grandi, e da noi Verga) con un « influsso americano » che ha lo stesso valore, puramente indicativo, di una « fonte » (ritmica, qui, e non di soggetto). Quasi si possa o convenga ripetere ciò che, in un modo, vale una sola volta.

Corre poi sugli autori dei « gettoni » una generica — e pertanto ingiusta — od inespressa accusa di improvvisazione e di sommario lavoro. (Forse suggerita anche dal titolo, un po' venturoso, estroso: i titoli, così dei libri come delle riviste, sono importantissimi e, bene o male, non sono mai sbagliati, avendo una loro fatalità; questo può suggerire un certo qual atto di irresponsabilità; ma forse c'è in parte un voluto rigetto di responsabilità, che, se pure più capriccioso che reale, è benissimo ammettibile, quando si pensi quanto è difficile il giudizio delle prime opere. E comunque va riferito anche a un proposito di « comunicazione », che, considerando come i gettoni siano opere di avanguardia e pure a contatto col pubblico largo, è importante). Di una simile tendenza a modi stilistici sbrigativi parlava, ma in generale, il Cecchi a preambolo degli atti del suo ufficio *Di giorno in giorno* notando un grave offuscamento del « senso della realizzazione ». Che non ha da confondersi naturalmente con la minuzia analitica o descrittiva del romanziere ancien-régime, sibbene colpisce una prosa che, forse per essere opposta alla freddezza magistrale di quella d'arte, è quanto non dovrebbe sciatta, affettando naturalezza, che è il contrario della semplicità; con una inclinazione alla retorica antiletteraria. E vi manca assolutamente, usando altre parole autorevoli (del Flora '51 a proposito di Pratolini di « Cronache di poveri amanti », sia giusto per tale autore o no, e sono poi parole che ritornano nel metodo e nel gusto del Flora): « una più lenta elaborazione della frase e dei suoni che la compongono; non si chiede la politezza puramente esteriore; si chiede la necessità tonale, in cui si attua la più intima verità di uno stile ». Incitando dunque a lavorare la prosa. Dove il lavoro (quello che dà il peso alle parole) sta anche, ci pare, avanti la prosa, cioè in una solida struttura mentale, e in una formazione intera, senza cui si rispecchia enorme nella prosa il difetto dell'uomo. Insomma, contro la giusta norma, per cui il buon « romanzo » deve nascere dalle avvenute relazioni, e vivere di un « mondo », piccolo o ampio, intellettuale e morale, qui ne *I gettoni* sta spesso una particolare e tutta immediata vivacità

(con un suo motivo, tuttavia, di cui dicemmo). Ma nell'accusa c'è in taluni forse un lamento dispettoso, anche, come se il nostro tempo fosse facile: mentre è stato di transizione e di ricerca, e solo i ben piantati resisteranno ai prossimi venti. Ed il processo di formazione di un ingegno è oscurissimo, e quanto più lento, faticoso, amaro, tanto più ricco: ma vi sono — ed è giusto che appariscano — gli adolescenti prodigio. Il sommario lavoro di cui parliamo è allora il difetto di un manchevole noviziato, umano e artistico: che quando manca, se ne possono incolpare una quantità di cose che « bruciano »; e però anche deriva da un fatto più buono che tristo: il rigoglio della narrativa nel dopoguerra, in parte con certe caratteristiche di crescita rumorose e illuse. Nella collezione in particolare, sembra poi che si partisse puntando sull'« opera prima », quella che si andrebbe a ricercare ad autore già clamato (e quante stampe mediocri, di provincia, clandestine senza volerlo, o a fogli volanti, hanno invero i classici!) poi ci fu certo una volontà di maturazione, anche per non decrescere, dopo i primi numeri considerabilissimi.

Non possiamo, nè dobbiamo, fermarci qui ad esaminare particolarmente i volumi. Noteremo invece che « mediocri » (in senso oraziano, e qui d'intelligente volontà) e assai schietti riescono i cronisti del loro tempo e luogo: il lager, la ritirata. Una concretezza che vale d'esempio, dato ai « fabulatori mitomani », come prendere la cittadella del reale. Ma (non parlando, già, del pregio formale a cui può un'opera esser giunta) il tono proprio della cronaca, anche quel tono davvero casto e fermo, che non vuol dire di giorni eccezionali ma reca magari l'apparizione di una « domestica », non ha il potere poi (come in un facile film di Emmer) di risolvere per la sua « serietà » i nostri vizi segreti, i nostri individualismi, facendoli sparire: i nostri vizi, magari borghesi, i « peccati » con il bisogno di vita che racchiudono, e le nostre passioni « sotto la volta del cielo ».

Lascieremo i gettoni tornando un poco sulla idea generale: ad osservare, grosso modo, come si vedano due contrapposti filoni tradizionali. Quello interiore, della memoria e della « recherche » proustiana, del ritrovamento di una « durata » — o di una ragione — nel tempo perduto; oppure dell'atroce metamorfosi e della tana di Kafka, del misterioso castello; oppure della precisa esasperazione trascrittiva della corrente segreta (Joyce): con la limitazione, per esso, che la vita intima più non conclude, abortisce, come argomento. E quello del romanzo storico, non inteso più già come ricostruzione obiettiva (impossibile da quando, personaggio o no, è in evidenza, quasi soggetto nella conoscenza, l'autore) ma come studio di sviluppo, delle prove di una vita e delle scoperte di una coscienza: la storia dell'uomo che cerca di realizzare se stesso. Ciò, naturalmente, nell'ambito del « romanzo » inteso, com'è giusto a rottura avvenuta da un gran tempo del costruito anticamente tradizionale,

quale genere o forma con ogni possibilità, ovvero con qualunque specie di ordine. Questi filoni opposti non possono certo essere astrattamente riuniti in una coincidenza; possono dare od aprire insieme, per atti sempre più cauti che grandi, e insistiamo su questo, una conclusione particolare, e calcolata, insieme, intera. (Come, qui, l'ultimo Calvino, e Cassola).

E secondo noi, noi di 'Officina', se si può dirlo, il problema è congiunto in modo strettissimo con quello della poesia. Non è giusto affatto affermare che è rispetto alla poesia che si propongono i temi fondamentali della spiritualità di un tempo (mentre, e si dovrebbe citare molti e molto stimabili, la narrativa ha trovato così larga e pronta discussione, e per i gettoni e per l'altre « maggiori » e nuove opere, cui, non discorrendone, qui per forza ci riferiamo anche). Ma è giusto dire che in suo rapporto si ripropongono e illuminano. Anzi a un momento, in cui si pone il compito ideologico, di contenuto o struttura, nella poesia, è corrisposto un siffatto bisogno nella narrativa, già condotto innanzi nello sforzo di chiarezza. Mentre è avvertibile per entrambi, poeti e narratori, sempre quell'errore possibile della divina mania cui si possono applicare sempre le spietate parole socratico-platoniche della 'Apologia' (« dicono molte e belle parole, ma niente hanno capito e sanno delle cose di cui parlano »). Gli uni e gli altri — c'è pure il romanzesco fine a sè, come pericolo, l'immaginazione in luogo della fantasia, e pasto ai lettori mai sazi di evasioni — hanno il dovere di una esperienza razionale, di una intelligenza storica. Per uscire, cioè rendersi conto, della matrice contemporanea; e (a parte rotture o fratture e simili accidenti di cui può capitar di discorrere) riavere un'ampia visuale e insieme ritrovarsi nella realtà, intendiamo nel mondo storico: che è un realismo, senz'altro, senz'accentuato nèo veristico, e senza scartare la dimensione interna che è pure « reale », fino a quel punto in cui serba il rapporto con l'esterna realtà in cui l'uomo si integra.

Se par che nulla o ben poco abbiamo notato dei singoli autori pubblicati coi gettoni, ci siamo sforzati di toccare ciò che ha importanza in tutti. L'esempio e la cura di Vittorini, con la sua caratteristica e lata e ricca disponibilità, è stata ed è agitatrice di un'attiva e interna incertezza, stimolante inquietudine: e si è « compromesso » anch'egli ricercando e facendo da guida per il nuovo, non proprio « nuovo », ma in continuità e sviluppo dalla tradizione, quella cioè recente, che egli pure significa (non abbiamo avuto, tale, un poeta).

Dei giudizi che regolano o nutriscono siffatta sensibilità alcuni si illustrano in frasi dei suoi « risvolti » (che talora sono provocazioni ai critici): come: « mentre uno scrittore rappresenta ora tutti, ora (purtroppo) nessuno, un intellettuale rappresenta sempre, se sincero, la categoria cui appartiene »; o dove di qualcuno dice che « non sarebbe mai capace di scrivere di cose che non gli fossero accadute »; così ponendo limiti o se-

gni, riguardo al lavoro che ha fatto, e che gli è venuto fatto, come, delle cose bene incominciate, si può dire.

Certo le sue esatte ragioni critiche si danno come « avanguardia » (o di ciò risentono, o riaccettano, qualche rischio). Intendiamo, per essere precisi, quello spirito d'iniziativa incline, piuttosto che ad elaborare i dati, e le grandi correnti della storia, in cui siamo immersi a vivere e a pensare, e i termini nazionali di una cultura, a scoprire una contemporaneità di sentimento nel mondo europeo. E che compì (magari opponendosi a certa critica « professorale » ed anche all'unità carducciana e poi al sistema e metodo crociano) lavoro critico, corrosivo o rivalutatore, con le preferenze di lettura: anzi negli estremismi così in rotta con la storiografia, da non svolgere affatto i suoi rifiuti, e pure così schietta da poter mettere in una semplice citazione o richiamo il senso del ritrovamento di un « classico ».

Sia dato a Pavese (un poeta insoddisfacente ma innovatore prima, e poi passato alla storia sotto un emblema fatalistico di « destino » personale e quasi lotta col demone) il merito di aver primo e anche acutamente criticato, in suoi scritti, e tra i vivi appunti utilitari sovrabbondanti nel diario, la « avanguardia » letteraria e i suoi valori: ma andando bene a fondo anche in questo, il poeta l'ha poi ritrovata tutta cruda in sé.

Invero il modo di procedere, la sensibilità e la mentalità, anche felicemente acuta e anche di senno « riposto », della avanguardia non è più nostra (a motivo dei trascorsi anni); ma le va naturalmente riconosciuta una — da lei pregiatissima accrescendo il suo significato — autenticità; e una ragione storica (non affatto un puro buongusto). E da essa si è svolta, superando i termini della sua stessa posizione, quest'attività singolare e senza riscontro di Vittorini; dove l'avanguardia letteraria si è tramutata — o ci sono tutte chiare le premesse per ciò — in altra, culturale, che è lecita, anzi necessaria, in confronto anche alla storia, a ogni momento di essa, ed attuale è in quanto è forte di una coscienza storica, in cui si temprava.

E dunque (pari a una efficace rivista o movimento) ha intuito e costruito un clima spirituale (se non una cultura che richiede una più larga esplicazione critica, studiosa): che è sempre condizione di buone opere, quasi mediatrice fra vita e letteratura, ed « ambiente » comune. Dove gli altri, i partecipanti e i cresimati qui, dicono ed espongono vivaci esperienze e volontà, che partono da una situazione storicamente simile e personalmente circostanziata. E dove ciascuno fa contare (magari fino a dichiararsi contrario a qualche tono o pericolo della collezione medesima, come Calvino di recente in un ampio « allegato », che nei suoi temi e nelle sue negazioni ha la forza e i giusti puntigli che soli delimitano una propria poetica) fa contare, incalcolabile, un « più ».

Leonetti - Roverst

Gadda è mortificato di non poter dare in tempo, corretta, la puntata del « Libro »: malanni fisici e circostanze nemiche gliel'hanno impedito. Intanto, per non deludere i lettori che si aspettano i forti godimenti delle sue storie, riprendiamo una sua vecchia pagina.

Milano, 29 Febbraio 1940.

Carissimo Leone,

la tua cartolina ha preceduto la lettera che volevo scriverti: per dirti che mi era molto spiaciuto di esser stato così poco e male con te l'ultima volta che venisti a Milano. Sto tuttora tutt'altro che bene; non so che sia: forse un peggioramento della mia astenia nervosa.

Ora molti pensi gravano sulle mie povere spalle di malato: e non potrei, senza buttare all'aria tutto, assommarmi anche questo. Tenterò di leggicchiare qualcosa e (se arriverò a tempo) di mandarti due pagine: ma non aspettatevi, per favore. L'avevo già « detto e ripetuto » sia a Tecchi che a Bonsanti, che non ce la faccio. Mi par d'essere quella vecchia trojona che in una delle mie passeggiate solitarie lungo il Tevere vidi venir su dal canneto soffiando come un vitello marino e sclamando « Nun ne pozzo più, nun ne pozzo più ». Un giovinastro l'aveva impanatanata fin là e poi se l'era data a gambe senza pagare lo scotto. Così mi spiegò, facendomi delle proposte a me. Al mio cortese rifiuto di adire a pratiche illecite tra le canne, disse: « Ah, siete ammogliato! ». Glielo lasciai credere e mediante oblazione di L. 5 me ne liberai. Mi par d'essere proprio quella lì: « Nun ne pozzo più, nun ne pozzo più! ». Solchè io non faccio proposte ai galantuomini. E sono invece i galantuomini e gli amici che ne fanno alla mia penna buggerona. Abbì pazienza: il tedesco lo mastico poco, poco. Il libro comunque ti sarà reso.

Ti mando oggi stesso il « Tesoretto » a Conselve. Se lo vedi, salutami Tecchi e digli che risponderò alla sua lettera, di cui gli sono molto grato.

A presto. Un cordialissimo saluto dal tuo aff.mo

C. E. GADDA

Compendio descrittivo della rivista:

OFFICINA è divisa in quattro sezioni, che mentre danno una struttura rigorosa a ciascun fascicolo, vogliono essere intese come temi continui e costanti del lavoro.

LA NOSTRA STORIA. In questa prima sezione, che dichiara, nella nuova « letteratura militante », un ampio interesse storiografico, metodologico e critico, sono stati fin qui pubblicati:

P. P. PASOLINI: *Pascoli*, N.° 1, pp. 1-8; F. LEONETTI: *Leopardi*, N.° 2, pp. 43-58; A. ROMANÒ: *Manzoni*, N.° 3, pp. 87-91; G. SCALIA, *Serra*, N.° 4, pp. 127-136.

TESTI E ALLEGATI. Questa sezione, nè antologia nè solo documento, è indicativa e aperta nelle sue scelte, e vorrebbe inoltre stimolare i collaboratori a una nuova definizione della propria opera. Sono apparsi:

R. ROVERSI, *Il margine bianco della città*: N.° 1, pp. 9-16; F. LEONETTI, *La nuda primavera*: N.° 1, pp. 17-23; P. P. PASOLINI, *I campi del Friuli*: N.° 2, pp. 59-66; A. BERTOLUCCI, *Fogli di un diario delle vacanze*: N.° 3, pp. 92-95; F. FORTINI, *Versi - L'altezza della situazione, o perchè si scrivono poesie*: N.° 3, pp. 96-98 e 99-104; M. LUZI, *Conversazione durante il viaggio*: N.° 4, pp. 137-139; G. CAPRONI, *La piccola porta*: N.° 4, pp. 140-142; G. BASSANI, *Poesie del '46* (Con un allegato di C. GARBOLI): N.° 4, pp. 143-147.

LA CULTURA ITALIANA. In un attento e libero esame, cerca di chiarire in senso ideologico, o in sede polemica, ma con lo sforzo di un'incessante elaborazione, i problemi letterari. Finora comprende i seguenti paragrafi con gli scritti relativi:

Analisi critico-bibliografiche, di A. ROMANÒ: N.° 1, pp. 24-27; N.° 2, pp. 67-72; N.° 4, pp. 148-157.

Prospetto delle riviste: N.° 2, pp. 73-79 [Botteghe oscure, La Chimera, L'Esperienza poetica, Momenti, Nuova corrente]; N.° 3, pp. 105-119 [Galleria, Itinerari, Letteratura, Il Mulino, Nuovi argomenti, L'Ultima - « Correzioni e giunte »]; N.° 4, pp. 158-164 [Digressione per 'I Gettoni'].

Bozzetti e scherne: F. L. « Due versi sulle viole »: N.° 1, pp. 32-35. Inoltre: G. SCALIA, *Un paradigma: l'attualità di De Sanctis*, N.° 1, pp. 28-31.

APPENDICE. Ha dato tre puntate di:

C. E. GADDA, *Il libro delle Furie*: N.° 1, pp. 36-40; N.° 2, pp. 80-83; N.° 3, pp. 120-123. Inoltre: *Una lettera*, N.° 4, p. 165.

OFFICINA

La nostra storia	Pag.
P. P. PASOLINI. Il neo-sperimentalismo	169
Testi e allegati	
C. SBARBARO Scampoli	183
P. VOLPONI. La vita	186
C. VIVALDI. Partendo da Imperia	191
M. FERRETTI. Falloforia del principe	196
Appendice	
C. E. GADDA. Il libro delle Furie [IV]	202

NUMERO 5 FEBBRAIO 1956

REDATTORI

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

Ufficio : via Rizzoli 4, Bologna

Prezzo del fascicolo L. 300

Prezzo di abbonamento annuale L. 1500

L'amministrazione della rivista è affidata alla
LIBRERIA "PALMAVERDE", BOLOGNA

(conto corrente postale N. 8/3319)

Responsabile: **OTELLO MASETTI**

Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n. 2497

OFFICINE GRAFICHE CALDERINI - BOLOGNA

PIER PAOLO PASOLINI

IL NEO-SPERIMENTALISMO

Ecco qui — in questo che, alla « nostra storia », è poco più di un contributo bibliografico — una nuova definizione. Ma bisognava pure decidersi a organizzare in qualche modo una produzione, mettiamo quinquennale, che ora gravita, confusa, allo stato fluido, intorno alle formule — post-ermetismo, neo-realismo ecc. — già accettate, e magari supinamente accettate, dalla critica. Tale attrazione delle definizioni correnti permane, sì, nella massa che qui ci accingiamo a isolare, ma sotto forma di tendenze, di componenti. Ci conviene perciò suddividere subito questa nostra merce neo-battezzata nelle tre sezioni in cui circa si estende, ossia: 1) neo-sperimentalismo *tout court*, di origine psicologica, o patologica, concrezione di un « caso » solitario, marginale: in termini da manuale: neo-sperimentalismo espressionistico. 2) Neo-sperimentalismo influenzato dalla sopravvivenza ermetica o genericamente novecentesca. 3) Neo-sperimentalismo coincidente con la sindrome stilistica della nuova, appunto spuria, ricerca « impegnata », ma, nella fattispecie, non di partito.

Queste tre tendenze, nella descrizione puramente esterna di un testo neo-sperimentale (come tale « intuito », secondo l'operazione spitzeriana dello « Zirkel im Verstehen ») spesso si presentano mescolate. Sull'espressionismo così si depositano toni di rancore sociale; nel dandysmo post-ermetico dardeggiano punte espressionistiche; del maledettismo decadentistico iper-espressivo cova tra gli stilemi neo-realistici ecc. Ma appunto per questo la nuova definizione può portare una luce evidenziante, se angolata con disinteresse sulla massa informe e oscura: tanto che la produzione poetica di questi ultimi dieci anni finisce poi proprio col presentarsi dominata dal segno di una nuova sperimentazione, inclu-

dente i segni, lisi, delle poetiche novecentesche precedenti, in molti sensi svalutate. Un largo terreno franco, dunque, a fasce, in cui vengono a sovrapporsi, tingendosi a vicenda, l'area ermetica e l'area neo-realistica.

E ancora una cosa (prima di scendere agli esempi): col termine « sperimentalismo » non intendiamo preconstituire un giudizio di valore, se lo deriviamo piuttosto dalla terminologia filologica che da quella filosofica, in quanto graduabile da un massimo a un minimo di valore (dallo « sperimentalismo incessante » di cui parlava Contini a proposito di Dante, allo sperimentalismo del Seicento, per esempio); per scendere ai nostri anni, lo « sperimentare » sembrerebbe comprendere il vero e proprio innovare, o rinnovarsi, (e non per niente abbiamo potuto parlare di un recente sperimentalismo a proposito dello stesso Bertolucci ['Paragone', dicembre 1955] e potremmo farlo anche a proposito di un Luzi) e insieme, come fenomeno esterno, non l'innovazione, o la ricerca, ma una mera opposizione agli istituti immediatamente antecedenti: un appariscente avanguardismo: se un alto contingente dei nostri neo-sperimentali operano spesso da dilettanti, di seconda mano, sotto l'influenza delle traduzioni; con conseguente costante metrica caratterizzata dal verso libero, amorfo, gli *ictus* pericolosamente rampanti o sordidamente allineati, la punteggiatura abolita o abnorme, le trovate tipografiche ritrovate a *épater les bourgeois*, del resto da tempo vaccinati contro simili traumi.

Si veda, al proposito, la metrica di due poeti il cui sperimentalismo, assolutamente ancor ingenuo e velleitario, si riduce appunto ai soli — ma fiacchi, ma prefigurati — esperimenti metrici: nella loro inedia, però, paradigmatici: T. Gottarelli, « La pioggia in città » [Guanda, 1953] o D. Aumu, « Notte d'Ulisse » [ib. id.]. Quasi il vuoto: nelle audacie metriche novecentesche deraglianti, d'inedito non c'è che un inopinato « spazio » tipografico, talora a surrogare una virgola, talaltra a soddisfare un estro gratuito dell'autore. Allo stesso livello medio, e privo di sorprese (la parabola del pastore che gridava sempre « Al lupo »: ma noi, però, intendiamo crederci ogni volta), altri giovani (E. Configliacco, « Ti abbiamo cercato », Schwarz, 1953; U. P. Quintavalle, « La festa », Guanda, 1953, per esem-

pio) « sperimentano » mantenendosi fedeli ai recentissimi istituti di difformità metrica, e intenti piuttosto a scandali di dettato, di sintassi: trattandosi di biografie dalle orbite stravaganti, con effetti linguistici cosmopolitici e snob. Sfugge forse a un giovane come R. Leoni (« Tenerezza del mondo », Schwarz, 1954) la procedenza vociano-futuristica di espressioni come: « ... *esasperante mano che sale - per conquistare la f... - datemi un volto innocente - che parta per la Svizzera domani - col treno delle 6,25 - caramelle Golia ecc. ecc.* ». Forme di un maledettismo astorico, ritardatario rispetto a una possibile angoscia « *maudite* » dei giovani di questi anni. Una variante di estrosità, di sovversione anarchica e cromatica. E aggiungete su questa linea anche una giovane donna, G. Peroni (« Terra d'uomini », Pleion, 1955), purchè tra gli *épatements* tipografici non si dimentichi quanto di ragionevole e conformato implichi una vena religiosa d'area ungarettiana. Anche in N. Crimi toni quasi-modiani addolciti mettiamo in Sereni temperano gli espressionismi post-bellici (« Libero - dici - », Il Raccoglitore, 1954), di un libretto il cui più tipico processo consiste nel percepire con una certa rozzezza preletteraria sensazioni (di viaggio ecc.) squisitamente letterarie: di qui, appunto, il naturale espressionismo; che si fa riflesso nell'ultima composizione (notevole, peraltro) chiaramente sperimentale. Niente male, malgrado le copiose fasullaggini, è il chilometrico « Altopiano » di A. Peregalli [Guanda, 1955]: lasse-articles di sensato progressismo politico, dove si sperimenta la possibilità di tradurre in poesia qualsiasi forma di prosa (ricordi di guerra, dimostrazioni dell'esistenza di Dio, orazioni antifasciste), tra ingenuità quasi elementari e intuizioni quasi straordinarie.

Calligrammes apollinairiani, fogliettoni futuristi, girandole frammentistiche: l'asemanticità non dell'ingenuo, ma dell'intossicato, insomma. Questo è l'arsenale da cui si presenta armata fino ai denti Marta Vio in « Poesia I » [Schwarz, 1953]: per esprimere in definitiva le aspirazioni di una giovinezza rivoltosa per eccesso di energia: ottimistica, quindi, e non esente da banalità. L'esibizionismo della ragazza passa poi dallo sventagliare degli avanguardismi indigesti a un più placato *cursus* ermetico eliottiano nel secondo

volumentto (« Poesie », Schwarz, 1955), con risultati, stavolta, di *pastiches* niente affatto disprezzabili, come ad es. il componimento « *Essa mi chiede, onde volesse imprendere a cantare* ». Alla gazzarra inscenata con tanta energia dalla Vio, giustapponiamo il caso affine ma assai più grigio di Pagliarani, che del nostro neo-avanguardismo è forse il rappresentante più tipico e assoluto (a parte i ruoli, come vedremo, eccezionali del ventenne Ferretti e del trentenne Leonetti). « Cronache e altre poesie » [sempre Schwarz, 1954] di Pagliarani non ci risulta raccolta fortunata presso la critica militante: ma, per la verità, non ci sembra merce da buttar via senza almeno contrattare, questa del ventottenne laureato in lettere viserbese, residente a Milano a lottare contro le tentazioni carnali e lo stipendio. È vero, il gran lutto del Decadentismo subisce in lui riduzioni al problema finanziario e alla poetica del « casino » che sanno dei canoni più usati del neorealismo; e le autoironie, le autogogne del poeta maledetto, avanguardistico per rancore anarchico contro le istituzioni, qui calano spesso a protesta vagamente sociale. Ciononostante gli elementi in disgregazione, per definizione precari, agrammaticali, marcescenti, di questa tecnica, si nutrono in Pagliarani di una misteriosa linfa (misteriosa per chi, come noi ora, non compia la preventiva analisi stilistica, implicante fiducia nella sostanziale effabilità dell'individuo e dei suoi fenomeni) che conferisce a quegli elementi stabilità, grammaticalità e rigore.

Discorso non esteriormente diverso si potrebbe fare per Ferretti (« Deoso », Maia, 1954, e « Allergia », Jesi, 1955): solo che il caso di questo ragazzo ventenne, traumatizzato e quindi prematuramente rivelato a sé dal male, nella fattispecie un'endocardite reumatica, è veramente unico, preistorico meglio che pregrammaticale, malgrado la straordinaria maturità. E, malgrado la straordinaria maturità, è impossibile riferire che cosa esprima questo adolescente, capace di tradurre in concrezioni linguistiche « moderne », presupponenti almeno Rimbaud e Eliot, dei dati che sembrerebbero intraducibili, tanto sono dinamici, in vorticoso assestamento, giovanili. In attesa che la prima impressione, violenta, si depositi, o che nuovi testi del giovane poeta contribuiscano a fornirci uno « psicogramma » meno incande-

sciente di questo che ora intravediamo, va però subito osservato che il non-comunicare di Ferretti niente altro che la propria presenza evidenziata dal male, produce i versi più intimamente gioiosi e vitali degli ultimi anni. Ecco un caso in cui lo sperimentalismo si presenta come mezzo necessario. A nessuno verrebbe in mente di avere dei sospetti sulla sua purezza. Semmai ci si potrebbe chiedere di Ferretti che cosa egli farà quando uscirà dalla malattia, dall'adolescenza, da Jesi, dal puro e conclamato *dasein* di Deoso. E ha ragione Leonetti di temere sui suoi inediti (citiamo dalla corrispondenza redazionale di Officina) un « suono qualunque ». Effetto della solitudine, per chi vive in essa per definizione, incurante della propria integrità morale rispetto alla vita di relazione. Il suo sperimentare non è altro che il suo attaccarsi alla vita: un solo gesto, cioè, che per valere deve essere sempre diverso. Inoltre, appunto, perchè la vita lo esclude e lo isola, il « segnato » la ama di un amore più forte: e la ricerca di continuo, nella sua monotonia che si rinnova incessantemente. Assordato da questo concerto altissimo di angoscia e di gioia che è il suo rapporto con la vita in sé, egli non sente che deformato il linguaggio del rapporto storico, della cultura. Ecco perchè lo « sperimentale » corre insieme i pericoli dell'assenteismo e del misticismo: delle terribili indifferenze e dei terribili *engagements*.

Per puro caso, egli può vivere una vita da recluso o gettarsi in una vita tutta esterna, d'avventure. Si veda per es. un altro giovane, Beppino Goruppi (di cui B. Marin ha curato per le edizioni di « Universitas », Trieste, 1953, gli scritti postumi col titolo « *Rovo di biancospino* »). Egli nasce nel 1930, e ha perciò dodici anni e mezzo nel 1943, al crollo: e a neanche quattordici anni, fugge con un suo compagno per raggiungere i partigiani della divisione « Garibaldi ». I suoi lo ricercano, ma durante le ricerche nell'entroterra vengono uccisi. Il ragazzo ritorna e sa della morte dei suoi: sospettando che siano stati uccisi dai partigiani, fugge di nuovo dalla casa dei parenti, nel gennaio del '45 e va a Brescia a arruolarsi tra i paracadutisti della « Folgore ». Alla fine della guerra dopo una violenta resistenza, viene fatto prigioniero dagli americani a Borgomanero. Aveva quindici anni. Poi riprende gli studi due volte interrotti,

a Trieste: ma nel '47 è di nuovo all'« azione »: a Pola, ad aiutare i profughi. Nello stesso anno scappa di nuovo da casa: va a Roma, dove per vivere si esibisce in tuffi acrobatici sul Tevere. Poi si arruola nella Legione Straniera, arriva in Indocina, combatte, vien fatto prigioniero, vien liberato in circostanze romanzesche da una signora di Monfalcone sposata laggiù, torna in Italia. A Trieste finisce gli studi liceali, indi frequenta l'Università di Perugia (dove — insiste il biografo — è campione di nuoto), finchè nel '51 si ammazza presso il Trasimeno in un incidente motociclistico.

Risulta chiaro, ci sembra, dalla breve « razos » il rifiuto alla vita di un giovane fin troppo carico di vita, èslege, ribelle e le cui forze informi, mistiche sono state, nel suo caso, assimilate dal misticismo fascista. L'espressionistico estetizzare del « Rovo » — in tanto vortice di azioni esterne — è la spia di tale condizione.

Di una esperienza simile ha dato testimonianza Leonetti, in un'operetta (« Antiporta », Libr. Palmaverde, 1952) che è senza confronti il più bel libro di ricordi di guerra che sia uscito in questi dieci anni: guerra e immediato dopoguerra. Assolutamente fuori dall'aneddotico e dal cromatico, privo di qualsiasi qualità commerciale, e perciò sfortunato, accantonato, ignorato. È infatti il referto della partecipazione alla tormenta di un poeta, in quanto tale: visto da un angolo visuale interno, in certo modo specializzato e ormai distaccato, che riporta l'infuriare dell'azione e l'attuarsene delle scelte a un tono assoluto, benchè esagitato in un corrusco saggismo, in una prosa che è ancora « d'arte », ma violentissima, lucida, tragica. Il lealismo del giovanissimo scrittore vi risulta del tutto aprioristico e meccanico: un aspetto appunto del conformismo di chi, sepolto nel futuro stilistico, sa del mondo esterno e politico quello che sa un ragazzo. Un ragazzo nel '42, '43 educato nella GIL o nel GUF. E fa della propria scelta una scommessa morale: un atto assoluto dalla storia, concluso in se stesso, nella drammaticità che gli è insita e in cui il dramma oggettivo non è che un fenomeno visto sotto l'aspetto dell'eternità. Anarchismo, dunque, per « deformazione professionale » (malgrado l'acerbissima età), a risoluzione mistica: e — in quanto atto letterario — una specie di prova d'Er-

cole, da cui tornare — ricchi di un'esperienza preventivamente e quindi scetticamente scontata — alla letteratura. Naturalmente la solitudine dello sperimentale Leonetti andava necessariamente violentata in un rapporto frequente e per così dire auto-parenetico con gli altri, visti come esseri eterni, categorie etiche, oggetti di rispetto o pietà. La tremenda avventura di Cassino, coi fascisti, non è che questo. E che poi non sia avvenuta con gli antifascisti, ciò è il risultato di una pura incidenza delle circostanze, aiutate dalla naturale attitudine scettica di fronte ad esse, di fronte alla azione vista come pura pietra di paragone, misticamente cercata. Ma, a differenza degli espressionisti e degli avanguardisti ingenui, patologici, Leonetti era troppo ricco di cultura per non porsi in atteggiamento critico davanti a questa sua solo apparente, in realtà coatta, scelta giovanile. E il recupero fu immediato: il recupero della libertà a scegliere, a differenziare lo slancio affettivo, a distinguere il rapporto puramente e rigidamente moralistico con « gli altri » dal rapporto storico e culturale con la società. Tuttavia nella posizione laica e libera raggiunta da Leonetti, permane la rigidezza dell'imperativo categorico, il violento riverbero di una lucidità etica acquisita contro la propria natura: e quindi permangono in lui ancora le premesse per un incessante, eroico sperimentare, per un inesauribile amore verso una vita continuamente avversa e nuova.

Ma passiamo al secondo gruppo. L'area post-ermetica in cui questo si colloca, implica, stavolta, da parte dei suoi rappresentanti, una ideologia di sapore liberale (magari con estremismi di destra o azionistici) oppure cattolico, ma di quello speciale cattolicesimo che ci siamo abituati a collocare intorno al protoermetico Frontespizio. Per il primo caso, possiamo fare il nome, fuori dal nostro discorso, ma un po' come paradigma, di Luciano Erba, che sulla linea lombarda, sereniana, inocula, nei ben noti stilemi, acidi e veleni che ricordano un po' certo spirito francese della « religione del dandysmo », magari nei minori, ossessionati e eleganti. Il che, se l'esibizionismo sentimentale non può che produrre elementi linguistici iper-espressivi, implica nell'operazione di Erba lo scandalo linguistico, una sorta, nella fattispecie, di accademico avanguardismo (si veda « Il Bel Pae-

se », Ed. della Meridiana, 1955). Potremmo, per questo primo caso, citare anche Manfredi (« Poesie », Mondadori, 1955) se, pubblicando in volume i suoi versi, non li avesse così sfrondata, riducendo il suo abnorme *cursus* prosaico-delirante a un *cursus* poetico quasi di tipo ungarrettiano, affermando — anziché l'essere, il confuso essere — una propria presenza, neanche sentimentale, ma quasi unicamente e desolatamente fisica, un senso para-religioso di irripetibilità. Il che lo sospingerebbe piuttosto verso le sfere del secondo caso. Dove si colloca, esempio invece limpido ed esauriente, il bravissimo Zanzotto (« Elegia e altri versi », Ed. della Meridiana, 1954). Ma sullo stesso versante di Erba, anche se non necessariamente lombardo, potremmo allineare — quivi destinati dalla comune operazione del fuoruscire o del tendere a fuoruscire dalla stilizzazione ermetica attraverso incidenti espressionistici o elementi di *pastiche* — Orelli, che è l'esempio più chiaro, Modesti (« Due di briscola », Ed. Magenta, 1954), e ora, 1955, presso la stessa casa editrice, G. Guglielmi con « Essere & non avere » e A. Giuliani con « Il cuore zoppo » (quest'ultimo includente sette stupende, sebbene interessate, versioni da Dylan Thomas). Sia Guglielmi che Giuliani sembrano assumere, a contenuto della loro poesia rigorosamente circoscritta, una sorta di Angst esistenziale, di male allo stato puro: irriferribile — se lo stato puro è atrocemente complesso — se non attraverso una qualche complessità, che, in questo caso, è un gergo letterario, in parte adottato da un *milieu* stilistico abbastanza ben solidificato, in parte contaminato con linguaggi poetici leggermente diversi ma comunque finitimi, in parte infine strettamente privato. E tutta privata è l'allure interiettiva, passionale, dolorante, in cui siffatti stilemi vengono immessi. In questa oscurità patetica o ironica, la vita interiore stagna, marcisce. E ciò rientra nel gioco, nell'esibizione di una disperazione cosciente ma non razionale. Nessuna forza vi interviene, se non la convinzione che anche un'espressione irrazionale — e naturalmente squisita — sia sufficiente a eticizzare quella disperazione già prefigurata in sia pur recentissimi istituti espressivi. Il mondo esterno subisce quindi una specie di « fissazione »: corrispondente alla volontà d'immobilità del poeta: una disperazione su-

prema non può avere che varianti, e minime, possibilmente verso il tipo ironico. Lo spiegarla condurrebbe a ripiegare verso la storia, la definizione morale; l'abbandonarsi del tutto condurrebbe verso una asemantività dichiaratamente psicologica ed erotica. Ammesse le minime modulazioni, è dunque necessario restare dentro lo stesso tono: sicché una libertà espressiva che sembra sconfinata, valicante trionfalmente ogni pregiudizio, scandalizzante per estrosa e tetra inventiva, è in realtà rigorosamente delimitata. « *Pregherò te, Monotonia, di costruirmi un'arte?* » intuisce perfettamente il Giuliani. Quindi: stretta paratassi, giustapposizione periodi che sono in realtà monadi uguali e non comunicanti; quasi una palla iridescente, che, rigirata, mostra un colore per volta. E ognuna di queste monadi contiene un frammento in cui si specchia il mondo « fissato »: rigidamente tonale. Incapsulati ognuno in uno stilema — quasi sempre coincidente con la breve coordinata della paratassi — e variante leggermente dal tonalismo pittorico, all'espressionismo, al dandysmo, al manierismo di memoria, allo stilismo ermetico ecc. — gli « oggetti » di questa poesia « in re », si susseguono roteanti per asindeto o addirittura senza virgola: frantumi del mondo fattisi preziose pietruzze musive. La restaurazione raziocinante che Giuliani tenta (« Prologo », in « Nuova Corrente », Luglio-Settembre 1955), su modelli anglosassoni, non fa che rendere ancora più violento l'attrito tra « delirio » e « intelletto », la cui instabile contaminazione rende appunto immoto e monotono, fisso, il mondo. Il « gotico », insomma, in cui su tutti eccelle il Cacciatore (« La Restituzione », Vallecchi, 1955). Su questa direzione, ma con assai più flebili effati, possiamo collocare B. Calzolari con « 42 poesie » [Guanda, 1954] o M. Pulito con « Poesie » [Schwarz, 1954]; con prevalenza del tono ermetico G. C. Pozzi (« Due liriche », Ed. della Rotonda, 1954), e, con maggiore diletterismo quasi da volgarizzatori, freschi e pirotecnici, i meridionali B. Cattafi (« Partenza da Greenwich », Ed. della Meridiana, 1955) e, qualche linea più in basso, G. Avarna (« Il cavaliere gotico », Guanda, 1955). Il sia pur incolore liberalismo, dunque, e il sia pur idillico cattolicesimo, quali avevamo predicato in principio a questa ala del neo-sperimentalismo, tendono insistentemente a sfu-

mare in un ateismo misticizzante — o in una religiosità aconfessionale. L'indipendentismo che ne deriva, precostituito, predicato, si risolve spesso in una specie di religione letteraria, implicante anzitutto la fede in un privilegio sociale e politico del poeta (quello, insomma, degli omaggi a Pound: Scheiwiller, « Omaggio a Pound », 1956, « Stagione », A. II, n. 7, idem, e, annunciato, sullo stesso argomento, un numero doppio di « Nuova Corrente »).

Il terzo gruppo. Lo sperimentalismo, con l'inquietudine, l'instabilità, l'isolazione, ch'esso importa, non sembra esser visto con simpatia dai critici marxisti. Non vale che l'istituzione contro cui esso opera sia l'istituzione della cultura borghese. In fondo il linguaggio nazionale-popolare, così come in questi giorni lo si desume correntemente da Gramsci, è inteso soprattutto come linguaggio franco, di divulgazione, d'organizzazione: e, dato il « tatticismo » politico di questo periodo di lotta, non disturba i marxisti l'entrare in gara coi partiti borghesi nella diffusione ideologica, usando per comodità, e d'altra parte per necessità, la loro stessa arma: la lingua cioè elaborata strumentalmente e letterariamente dalla borghesia in questi ultimi decenni, centralismo fascista compreso. Si tratta per il critico marxista di scegliere tra tendenze linguistiche e stilistiche affini, accantonando per il momento qualsiasi tendenza a carattere violento e innovativo. Tra una tendenza classicistica d'area quasimodiana (cfr. « Il giorno sulla Vojussa » di M. Cerroni, Cappelli, 1955) — alquanto fiacca ed estetizzante, per la verità —, una tendenza realistico-pavesiana (ossia di tipo americano), quale si può delineare nel « Barbaresco » di G. Arpino [Ed. della Meridiana, 1954] e, infine, una tendenza neo-realistica o lirico-realista (Scotellaro, e sulla sua linea Fiore e altri meridionali), il critico marxista per il momento sembra simpatizzare per quest'ultima. Sparuto, così, si presenta il gruppo socialista « sperimentante », e ridotto da una interna intimidazione, quando si tratti di poeti iscritti al partito, compromessi pubblicamente. Per lo più la carica di violenza, l'eccesso psicologico, viene smaltito in una poesia epicizzante, le cui audacie « sperimentali » consistono in un'immissione di dati prosaici e politici nell'onda dei metri dilatati, informi: una specie anche questa di scandalo,

in barba al conformismo borghese, ma scandalo « protetto », spalleggiato da un altro tipo di conformismo, d'ideologia collettiva. Il *coté* messianico, insomma: in cui l'oscurità di provenienza variamente ermetica trova una lecita coincidenza con l'oscurità profetica, carbonara. Si veda come tipica di questa tendenza la poesia di Baglio; o, per es., in secondo ordine, « Poesia d'apertura ». [Quaderni dell'Arlecchino, 1953] di S. Salvi: tipico per la conclamazione di salute, di virilismo collettivo e primaverile (« *Così qualcuno di noi si è ridotto — a sostare sotto l'ombra dei fanali, — a rendersi per fame pederasta. — Ma domenica sempre correva — lungo i prati cavalcando felice — il ventre di giglio della sua ragazza* » in corsivo gli ultimi tre versi: il tutto risultando stranamente seppure fiocamente affine a certo Soffici 1912). Sicchè rientrano lecitamente nel nostro discorso i poeti apartitici e politici solo genericamente, per un impegno genericamente — come da un decennio usa dire — « umano »: poeti pensosi della sorte dei rapporti sociali, dell'Europa ecc. A rappresentare questa esplosione dell'io verso gli altri io, nell'atto, nel farsi ancora informe, nel proponimento raziocinante ed esaltato, ecco tre volumetti crudamente avanguardistici dovuti all'imperterrita Schwarz: « Centone », 1954, di H. Corbani e F. Tanza, « Principio di linea », 1955, di G. Corradini e « Le attrazioni », 1955, di E. De Miceli.

Va aggiunta tuttavia a questo gruppo la produzione in dialetto degli ultimi anni: in cui appunto sembra prevalere un'adozione del dialetto in quanto modo espressivo simpatetico. Si vedano i versi dialettali socialisti di T. Guerra e di C. Vivaldi, per esempio: in cui del resto permane, a proteggerli dall'espressività locale — eredità estetica marcescente del romanticismo calato dall'Europa nella regione o nel rione — il processo di « evasività » tipico della produzione dialettale della letteratura italiana, eccettuato appunto l'ottocento romantico, con Porta e Belli. Evasività che, nella specie novecentesca, è di origine pascoliana e decadente: passaggio cioè non da una lingua alta a una lingua bassa in quanto miticamente popolare (secondo il canone romantico), e nemmeno passaggio da una lingua maggiore a una lingua minore: se la cosiddetta « lingua maggiore » —

tradizionale e classicheggiante — era già stata ridotta essa stessa lentamente a minore dall'Ottocento di Manzoni, Verga, e, forse con più vasta azione abrasiva, dai secondari (si veda: « Poeti minori del secondo ottocento italiano » per A. Romanò, Guanda, 1956), e poi dal Pascoli, appunto, e dall'innovazionismo crepuscolare e vociano. Stabilita tale parità, o quasi, di livello, al dialetto restava la sua sostanziale e misteriosa fonicità, la sua qualità suggestiva di « lingua diversa » (quella dell'irrealizzata aspirazione pascoliana). Il che implicava, nell'adozione del dialetto, una poetica squisita. Il massimo dello sperimentalismo. Dato che permane anche nella più recente produzione, come s'è detto, in quanto non espressiva, non locale, non gergale, e sostanzialmente traducibile.

Mentre i giovani, i giovanissimi, sono a questo modo intenti all'eversione, esposti, provocanti, viene da ripensare a coloro il cui avanguardismo originario è passato di seconda e terza mano all'ultima generazione (che ne usufruisce, spesso ignorante e offensiva, le invecchiate innovazioni). Ma ecco qui, sia pure come tre ombre, tre deliziosi fascioletti scheiwilleriani, tutti del '55, a dimostrare una sopravvivenza almeno personale al Caporetto (l'anarchismo, l'anti-borghesismo letterario, il pragmatismo vociano; la resa e la restaurazione rondiana) di una generazione: dei risultati splendidi, benchè confinati in fondo alle diramazioni ormai più marginali e ritardatarie del corso dell'evoluzione stilistica. Il « Viaggio sentimentale » di Palazzeschi risente di tutte le intimidazioni, le violenze, le umiliazioni che può aver subito un poeta nel suo stile in questi ultimi trent'anni. Vi si avverte lo svuotamento di un'idea della poesia che si fondava, leggermente ma lecitamente, su una aprioristica anti-istituzionalità e su una libertà asemantica, interiettiva, anarchica. Svuotamento che porta ora Palazzeschi quasi sull'orlo del ridicolo, alla vanificazione dell'eloquio pseudo-ingenuo e pseudo-salottiero, che fu la sua scoperta e la sua fortuna, prima che egli si arrendesse alle richieste conformistiche; dalla coazione nazionalistica a quella confessionale. Lo sperimentalismo dei tempi eroici si è ridotto a scandali del tipo: « *acquaperlacquarosacquaverdacquablu, — acqua, acqua, acqua* », « *firenzeveneziaparigi* », « *fiesoletivoliassisi* »:

mossette che stringono il cuore. Eppure quanta grazia, ancora in « Prato », in « Bellagio » e passim, nelle allocuzioni furbescamente banali, squisitamente diletteantesche, in cui questo poeta dichiara, ammiccando, imprevedibile, la propria volontà di divertimento, proprio nell'atto in cui per leggerezza o per indifferenza si mostra ridotto a penitente, a utente delle istituzioni ideologiche e linguistiche più correnti. In realtà, l'unica parte effabile della poesia palazzeschiana è quella, per diverse ragioni, sbagliata: i suoi momenti aggraziati restano ineffabili: fuori dall'espressione, fuori dalla storia; in un lembo di anima pura.

Infinitamente più cara costa, questa salvezza fuori dalla storia, a un altro sopravvissuto, Rebora (« Il gran Grido », e si veda anche la breve lirica « Per Ezra Pound » nei citati omaggi poundiani). Poichè egli, nella storia, permane, con l'istituto secolare di quello spirito « ineffabile », o stavolta più precisamente metafisico, in cui egli, dalla storia, ripara: l'Ordine religioso, la Chiesa. E, anche attraverso l'irrigidimento della convenzione sia pur sacra, l'accettazione ossequiente e incondizionata di un credo, traspare, ancora di magma purissimo, la sua libertà sintattica dei tempi eroici, mondani, letterari. Da dove altro, se non da quella prima esperienza d'avanguardia, proviene a questo Rebora — tanto simile, così fatalmente simile a quello dei « Frammenti lirici » e dei « Canti anonimi » — l'audacia espressiva, scandalizzante per la potente incuria formale, per la goffaggine scolastica della sua ispirazione eteronoma? Basti guardare l'esempio più appariscente dell'inserzione, non a contaminazione, ma per così dire ad attrito, delle citazioni nel testo: da S. Agostino, S. Benedetto, S. Francesco d'Assisi ecc. fino a Rosmini, nel « Gran Grido », Dante (« l'Amor che muove il sole e l'altre stelle ») in « Per Ezra Pound ».

Ma la meraviglia vera, la commozione vera sono per il libriccino in cui Sbarbaro ha raccolto le sue poesie « escluse » dal 1913 al 1932. Forse la poesia di Sbarbaro è il prodotto più perfetto uscito dalla rivoluzione linguistica vociana o genericamente del primo novecento. No, non è paradigmatica, non servirebbe per il laboratorio: la sua forza di adattamento a quel clima innovativo è tutta interna, sfuggente. Marginale com'è questo poeta, poi: e tirato indietro

da una residua e tenace riserva mentale, da un timore contraddittorio del nuovo che lo fissa a un formale tradizionalismo (leopardiano, pascoliano, crepuscolare). Ma in realtà l'abrasione linguistica è interna, e l'istituto tradizionalistico che intonaca questa poesia si sfalda, si sbriciola a ogni parola. Il ridicolo (autopunitivo, autoumiliante), l'eccessivo sentimentalismo che l'odio — un grigio e tetro odio — contro la retorica incanala verso concrezioni linguistiche scandalizzanti per goffagine e eccesso di intimità, verso il più terreo parlato: sono dati bastanti a guastare ogni residuo apparente tradizionalismo. Il quale ultimo tende a prevalere, naturalmente, dopo « Pianissimo », e, in queste « Rimanenze », dalle prime alle ultime: l'ultima, « La bambina che va sotto gli alberi » [1932] è già in clima betocchiano o bertolucciano: sebbene anch'essa internamente abrasa, guasta, faticata nella sua splendida e spenta evidenza: un'intima e cieca tristezza impedisce qualsiasi empito musicale. Una forza che verrebbe voglia di chiamar colloidale lega le parole all'unico umore del poeta: alla loro funzione monotona e ossessiva a esprimerne l'intima sfiducia e quasi l'impotenza a vivere. Forza che permane anche nel rifacimento recente di « Pianissimo », malgrado le attenuazioni e le correzioni in senso anti-espressionistico e la pulizia esteriore e letteraria. Di sperimentale — all'aspetto tipografico o metrico — non c'è in « Rimanenze » che « Occhi nuovi »: il resto ha assorbito ogni forma di innovazionismo, con un accanimento che ha riscontro forse nel solo Pascoli, con la stessa furia pascoliana se non di pre-grammaticalità, di grammaticalità depressa, usata sordamente per giungere il più dentro possibile nei « particolari », negli oggetti o nei gesti quotidiani: determinati fino all'eccesso di evidenza, ma (come osserva il Contini per il Pascoli) contro un fondo sempre indeterminato. Forse, nello Sbarbaro, quel fondo indeterminato e indeterminante, non è che la sua indifferenza ideologica — ridotta appunto allo sperduto atto del poetare — in un momento storico in cui, d'altronde, nessuna ideologia praticamente valeva: non era che illusione per mistici o pretesto a difesa dei recenti privilegi borghesi. L'involuzione di una società non poteva produrre che buio nel fondo delle anime.

CAMILLO SBARBARO

S C A M P O L I

(Non è che mi illuda su quello che scrivo: mi sono disilluso su quello che ho scritto)

Corniglia è (nel ricordo), tra due gallerie ferroviarie vicinissime, il pigiarsi di poche case che puntano i piedi per non ruzzolare in mare. In mancanza di altro spazio, i suoi ragazzi giocano sul passaggio a livello, minacciati da ambe le parti dal subitaneo sbucare d'un diretto. Ma c'è chi li avverte. Giocando, han l'occhio al fico che cresce aereo sull'uscita di ciascuna galleria. Basta il merci che ne imbocchi una, perchè, all'aria che sposta, il fico dell'altra si metta a stormire e quelli si dileguino come passerelli alla schioppettata. Abbagliato, tra due bui, dalla apparizione del paesino nel sole, il viaggiatore non fa a tempo a vedere gli scalmanati: di là della sbarra, si protendono nel vento del treno, festanti di avergliela fatta.

*

Fu, se ricordo, che quel mattino in presenza della classe mio padre aveva ottenuto mi si cambiasse di posto: il vicino di banco m'aveva dato i pidocchi. Ma ad attirarmi l'antipatia dei compagni era stato dal primo giorno il colletto duro che per ingenua vanità Benedetta mi infliggeva. Fu lei quel mattino a passarci. Venendo come al solito a riprendermi, trovò all'ingresso della scuola la scolaresca schierata in attesa. Al mio comparire (uscivo quando la sapevo ad aspettarmi) mi accolse una salva di fischi. Non raccapezzandosi e credendomi minacciato, Benedetta volò a impadronirsi del mio braccio e mi scampò contro di sé. E cominciò la interminabile discesa, seguiti da presso dalla canéa. Ma mio padre era sordo e non avevo più madre; al pensiero, invano

Compendio descrittivo della rivista:

OFFICINA è divisa in quattro sezioni, che, mentre danno una struttura rigorosa a ciascun fascicolo, vogliono essere intese come temi continui e costanti del lavoro.

LA NOSTRA STORIA. In questa prima sezione, che dichiara nella nuova « letteratura militante » un ampio interesse storiografico, metodologico e critico, sono usciti fin qui i seguenti studi:

P. P. PASOLINI: *Pascoli*, N.° 1, pp. 1-8; F. LEONETTI: *Leopardi*, N.° 2, pp. 43-58; A. ROMANÒ: *Manzoni*, N.° 3, pp. 87-91; G. SCALIA, *Serra*, N.° 4, pp. 127-136; P. P. PASOLINI, *Il neo-sperimentalismo*, N.° 5, pp. 169-182.

TESTI E ALLEGATI. Questa sezione, che non si offre come antologia né semplice documento, è indicativa e aperta nelle sue scelte, e vorrebbe inoltre stimolare i collaboratori a una nuova definizione della propria opera. Sono apparsi:

R. ROVERSI, *Il margine bianco della città*: N.° 1, pp. 9-16; F. LEONETTI, *La nuda primavera*: N.° 1, pp. 17-23; P. P. PASOLINI, *I campi del Friuli*: N.° 2, pp. 59-66; A. BERTOLUCCI, *Fogli di un diario delle vacanze*: N.° 3, pp. 92-95; F. FORTINI, *Versi - L'altezza della situazione, o perchè si scrivono poesie*: N.° 3, pp. 96-98 e 99-104; M. LUZI, *Conversazione durante il viaggio*: N.° 4, pp. 137-139; G. CAPRONI, *La piccola porta*: N.° 4, pp. 140-142; G. BASSANI, *Poesie del '46* (Con un allegato di C. GARBOLI): N.° 4, pp. 143-147; C. SBARBARO, *Scampoli*: N.° 5, pp. 183-185; P. VOLPONI, *La vita*: N.° 5, pp. 186-190; C. VIVALDI, *Partendo da Imperia*: N.° 5, pp. 191-195; M. FERRETTI, *Falloforia del principe*: N.° 5, pp. 196-201.

LA CULTURA ITALIANA. In un attento e libero esame, cerca di chiarire in senso ideologico, o in sede polemica, ma con lo sforzo di un'incessante elaborazione, i problemi letterari. Finora comprende i seguenti paragrafi con gli scritti relativi:

Analisi critico-bibliografiche, di A. ROMANÒ: N.° 1, pp. 24-27; N.° 2, pp. 67-72; N.° 4, pp. 148-157.

Prospetto delle riviste: N.° 2, pp. 73-79 [Botteghe oscure, La Chimera, L'Esperienza poetica, Momenti, Nuova corrente]; N.° 3, pp. 105-119 [Galleria, Itinerari, Letteratura, Il Mulino, Nuovi argomenti, L'Ultima - « Correzioni e giunte »]; N.° 4, pp. 158-164 [Digressione per 'I Gettoni'].

Bozzetti e scherne: F. L. « Due versi sulle viole »: N.° 1, pp. 32-35. Inoltre: G. SCALIA, *Un paradigma: l'attualità di De Sanctis*, N.° 1, pp. 28-31.

APPENDICE. Ha dato quattro puntate di:

C. E. GADDA, *Il libro delle Furie*: N.° 1, pp. 36-40; N.° 2, pp. 80-83; N.° 3, pp. 120-123; N.° 5, pp. 202-207. Inoltre: *Una lettera*, N.° 4, p. 165.

OFFICINA

La nostra storia	Pag.
F. LEONETTI. Il decadentismo come problema contemporaneo	211
Testi e allegati	
R. ROVERSI. Il tedesco imperatore - Periferia	228
La cultura italiana	
A. ROMANÒ. Analisi critico-bibliografiche. IV	238
P. P. PASOLINI. La posizione . . .	244
Indice dell'anno primo	

NUMERO 6 APRILE 1956

REDATTORI

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

Ufficio: via Rizzoli 4, Bologna

Prezzo del fascicolo L. 300

Prezzo di abbonamento annuale L. 1500

L'amministrazione della rivista è affidata alla
LIBRERIA "PALMAVERDE", BOLOGNA

(conto corrente postale N. 3/3319)

Responsabile: OTELLO MASETTI

Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n. 2497

OFFICINE GRAFICHE CALDERINI - BOLOGNA

FRANCESCO LEONETTI

IL DECADENTISMO COME
PROBLEMA CONTEMPORANEO

Dal concetto storiografico di decadentismo si dovrebbe aver titolo e tesi, più correttamente. Se ho preferito richiamare al problema — spirituale prima che letterario — che esso presenta, ciò dipende dal fatto che dal decadentismo abbiamo una difficile eredità costituzionale; e le nostre considerazioni riescono o rimangono più problematiche che storiografiche.

Ci si impone anzitutto ricordare che il termine 'decadentismo' contiene un equivoco: in quanto, come indicazione stilistica, non può dare o comprendere giudizio di valore. La decadenza potrà essere invece per il decadentismo in quel sentimento di epoca non più colma, di tramonto, di cui parlava acutamente Ortega ('La ribellione delle masse', Roma, 1945; p. 24 e seguenti; osservando che proprio le epoche piene o alte « hanno avvertito sempre nel fondo di se stesse una particolarissima tristezza »). O in altre ragioni storiche più complesse, e non sentimentali.

C'è un fatto però che non intendiamo trascurare: come, con pervicacia, con voluta ottusità, nel nostro secolo Croce si sia tenuto a dire decadenza e imputridimento del gusto il decadentismo; lavorando, per i grandi, a tagliar via le loro parti decadentistiche compiaciute, o quasi trasfigurare l'opera loro: a esempio, per Baudelaire che egli si compiacque assumere ogni volta possibile tra gli spiriti con cui si svolgeva il suo ininterrotto colloquio: « Tra i moralisti annovererò il Baudelaire, che ha espresso questo pensiero (che l'amore sia passione che ha la sua profonda radice nella gioia del male) in versi di profonda ispirazione e di forte nerbo » e riferisce un luogo di *Delphine et Hyppolite* no-

tandola « una delle poesie soppresse per sentenza di tribunale ». Tal modo di procedere chiederebbe esame, al fine di intenderlo attentamente nell'uomo Croce e nel suo attivo pensiero; ma è solo per quasi darvi, come impuntatura ideologica, il valore di un'accusa, tanto ingiusta quanto ricca di pathos e di futuro, contro l'arte del Novecento, che l'abbiamo ricordato.

Già tutte codeste definizioni del Novecento, o meglio « de Baudelaire au surréalisme » e ancora postbelliche, irritano (insieme a un Croce con suoi motivi profondi) facilmente il benpensante in genere, il semplicista, colui che sostiene che gli *ismi* sono velleità piuttosto che ragioni dell'arte. E invero nel Novecento la fitta progressione di tali « movimenti » è avvenuta intanto che il rapporto dell'uomo e artista con la realtà esterna, dove essi dovrebbero aver l'origine, si andava vanificando (in uno sforzo orientato alla forma, piuttosto che a esprimere contenuti, cioè impressioni e sentimenti e giudizi). Eppure quelle definizioni toccano la coscienza che del suo « fare » ha l'artista (che è sempre uomo interiore), per chi le esamina in sede filosofica: e, integrando questa disciplina con l'altra, la filologia, riguardano insieme i testi, le varianti che svelano rigorosamente il loro sviluppo, la storia della lingua, la storia degli stili.

Certo si può sempre arrivare, volendo, a un'affermazione come quella crociana: che è romantico ogni artista nel suo lavoro di esperimento e di concezione, ed è classico nell'atto della sua opera compiuta (proposizione che taglia la testa a tutti i tori); ed è noto che qualunque *ismo* fu per Croce romanticismo e anticlassicità, con squilibrio verso « l'immediata espressione delle passioni e delle impressioni ». Ma in sede stilistica, o con più sollecita preoccupazione dei quesiti di storia letteraria, naturalmente si afferma invece la necessità di un'investigazione molto meno netta.

La nozione di decadentismo come intesa comunemente è connessa (anzitutto nella letteratura francese, dalla quale, come le maggiori idee letterarie del secolo, ci viene) con molte altre e specialmente con il massimo rigore antinaturalistico del simbolismo: volendo come è noto dar spazio e valore di verità (o « figura ») a ciò ch'è profondo e vicino all'inconscio. Col riferirci all'Italia, abbiamo elementi impor-

tantissimi che ritardano e poi modificano il processo della ricerca decadente. È avvenuto infatti nel novecento (dopo il breve ed intenso atto della prima *Voce* con i Boine, Slapaper, Jahier ecc. che per iniziale concretezza e moralità avversa agli atteggiamenti estetizzanti, rompeva il modulo abituale del letterato italiano, e dava l'audace impressione ci fosse da fare tutto di nuovo) che l'aulica e letteratissima linea fondamentale della nostra poesia, petrarchesca (mentre la linea realistica, e di allargamento linguistico, dantesca in origine, si può dir forse sommariamente che si continui solo in minori e nei minori modi satirici) finiva per riportare le cose in vecchie botti; e il decadentismo vi si è perciò configurato non quale innovatore, mordente sicuro ed europeo di un'abusata retorica, ma quale portatore di nostri « mali » ad estreme conseguenze: ancora, come nel secondo e terzo Ungaretti eccezionale esempio di questa fase, assumendo, insieme con il seicentismo gonfio, il classicismo petrarchesco, magari in quanto permâne (ma con ben altra sofferenza e con tono spirituale *toto coelo* diverso) in Leopardi.

Sul difficile innesto del decadentismo in Italia ha scritto il Flora con la sua singolare problematica che, accettando dal crocianesimo luce e vastità d'interessi, sente per tutti i lati « l'aura decadente » e s'illustra in un'avversione-amore che gli ha suggerito negazioni indaginose e spiegazioni (con il vistoso D'Annunzio nel cuore, invece che il segretamente tormentato e monotono Pascoli). Ma un sostanziale chiarimento su questo tema ci fu dato dal primo lavoro di Binni [« La poetica del decadentismo italiano », Firenze, 1936], che, recando anche con accento moderno il concetto di poetica — come discriminazione sempre viva fra esperienza umana e opera letteraria — fu decisamente fra i primi studi che con l'intelligenza del fenomeno del decadentismo procedettero a rinfrescare la cultura universitaria rimasta in larghe zone ancorata al carduccianesimo o timorosa di Croce. Accenneremo almeno alla tesi del Binni che le nostre prime origini del decadentismo, autonome in qualche modo, stanno nella spregiudicatezza europea degli scapigliati in tempo di provincialismo, sia pure per insofferenza verso la tradizione petrarchesca sotto cui era già mancato in Italia

un diffuso e sfrenato e potente romanticismo, e non per vera coscienza di una nuova sensibilità. Che poi doveva anche essere scarsa e in Pascoli e nello eloquente sfruttamento decadentistico dannunziano.

Senonchè (qui è la nostra differenza) in Binni ancora si trattò inevitabilmente di un problema letterario; e poteva egli concludere brevemente che « con i futuristi si chiude il primo decadentismo italiano, si esaurisce il periodo delle imitazioni », distinguendo un altro seguente, consapevole e maturo, periodo poetico. Non possiamo dedicarci qui all'esame della questione della nostra poesia che, in rapporto con la situazione stilistica italiana data in maggior parte dal Pascoli, ha netta ascendenza culturale nel decadentismo, e propriamente nel simbolismo francese che ne è la punta o, in seguito, nella meno bruciante e più larga esperienza inglese di esso (Montale), fino alla sommersione nell'ermetismo e alla notevole eco italiana della teorizzazione incominciata in Bremond della poesia pura. Perchè il fine precipuo per noi è intendere ora il decadentismo come un processo spirituale ed etico, e riconoscerlo come un periodo storico: è avvenuto infatti che nel suo svolgimento l'affermazione della intimità che esso portava (quasi il leopardiano ' esplorare il proprio petto ') si è lentamente ridotta in una *introversione* dove è esclusa la sfera mondana, nè esiste più una vita intellettuale e morale, e la loro realtà storica è per i « poeti » ingoiata dall'illusione falsamente felice di vivere nel cielo delle stelle fisse. Si finisce così per giustificare l'argomento marxista che la interiorità sia solo evasione (facilmente confinando addirittura il decadentismo in un fatto di « cattivo » costume). Si richiede invece secondo noi di risalire alle prime radici del decadentismo, perchè esso attinge qui a un fertilissimo humus intellettuale; e potremo poi intendere qualcosa del suo attuale momento di lisi.

* * *

Uno straordinario caso, che si può rovesciare a fatalità, della storia spirituale moderna, è la solidità nel seminario teologico di Tubinga, e poi a Francoforte in anni d'impiego d'entrambi come precettori in case di borghesi, fra Hegel e Hölderlin (e Schelling). Ci sia permesso cavarne, come da

una implicazione d'idee che ha anche luogo preciso e rapporto personale, alcune osservazioni non biografiche o strettamente storiografiche, se ciò vale a centrare la nostra tesi. (A dare poi svolta la influenza di Holderlin sul panteismo mistico-estetico di Hegel del periodo 1796-1798, e come in genere sia importante elemento della formazione di Hegel la poesia di lui — al quale dedicò egli una giovanile elegia *Eleusi* — rimandiamo allo « Hegel romantico e mistico » di Galvano Della Volpe, pp. 74-127).

Hegel era « il vecchio » per i compagni di università; e si potrebbe con un ritratto psicologico (così come faceva per Cecov in uno dei suoi ultimi studi Mann) mostrare il tono della sua personalità. « Con un impiego e con una cara donna si ha tutto in questo mondo »: ecco una frase di lui che scegliamo come rivelatrice: vi vorremo leggere forse l'uomo pacifico, conformista? Vi leggeremo meglio, considerando come certo fosse *disperata* la sua volontà (che lo teneva pago a fare il preside di ginnasio) nello sforzo di controllare, di farsi padrone lucidissimo e quieto del suo eroico furore — che gli dettava scritti filosofici ove sono scarsissimi i segni d'interpunzione —. Giovane fu pedantesco e quasi inceppato (e ne soffrì tutta la vita nell'esprimersi, che in lui, non solo per sistemare ciò che è vivente senza tradirlo con l'astrazione, ma anche per propria tensione interna, è com'è noto qualcosa di terribile). Era necessaria simile natura o genio, si vuol dire in questa scherzosa parentesi: « la conversazione con Hegel è molto benefica per me; io amo questi uomini tranquilli, ragionevoli » scrisse in una lettera del '96 Hölderlin, che dobbiamo credere dunque non avesse intuito il cuore dell'amico. Era necessario tale spirito a partorire un pensiero che scioglie, intese in un ritmo dialettico, le umane contraddizioni, e per sempre riporta l'uomo integro sulla terra; e un pensiero che continuamente ricorre nei nostri secoli e li pervade restando estraneo solo, si badi, alla meditazione dei poeti.

Intanto folgoreggiavano le meteore romantiche; e una decisiva crisi di gioventù di Hegel fu connessa con la visione della vicenda di quello Hölderlin, che, entusiasmandosi insieme della rivoluzione francese e insieme leggendo Platone e Spinoza, gli era stato caro e quasi maggiore, più

agile spirito. Quando anni poi nell'estate 1802, attraversata vagabondando la Francia, Hölderlin ricomparve nella casa infantile e materna, la forza di unità del suo animo era spezzata, e si iniziava il suo quarantennio di follia (interpretata come misteriosa « demenza poetica » da devoti amici ostinati e poi, sul finire, dalla pitonessa romantica e bambina terribile Bettina); ma un tacito contrasto tra loro era già accaduto a Francoforte, già Hegel aveva ben conosciuto Hölderlin: e come persuadere, si sarà domandato, codesti animi ingenui, fantastici, della necessità di dominio, della necessità di pazienza, e della giovinezza amara, e del faticoso rapporto col mondo ove non si può pretendere di vivere nella piena luce dell'ideale, senza evadere continuamente al di là della propria vita concreta? Poi ne ebbe una immagine, Hölderlin folle (di cui Schelling gli scriveva), che appare non solo un fatto pietoso e terribile, ma la rappresentazione prima di una parabola umana; che diventa ed è quella di una poesia cercata per mezzo di un « dérèglement des sens », con un esito tragico in cui hanno poi voluto giustamente i moderni vedere il nobile segno di una vera e senza compromessi rischiosa ricerca nello spirito del tempo: e però han riunito senz'altro la nozione di « decadentismo », per i suoi temi e modi essenziali e col suo distruttivo elemento, e il concetto o sentimento di « modernità » (il quale ha invece vigore per noi, come ce lo dà l'Auerbach intendendo ' stile ' nel senso più ampio e non meramente linguistico, in quella rottura della teoria classicista dei livelli di stile avvenuta, col rappresentare in tono serio e non umile la vita quotidiana nella sua continua drammaticità, compiutamente nel romanzo francese in principio del sec. XIX). — Naturalmente, se si ha da dire, teniamo qui dinanzi non l'Hegel che, più o meno frainteso, prevede o teorizza la dissoluzione dell'arte nella filosofia; ma il conoscitore dell'arte, e che di tale momento dello spirito afferma lo stretto e autentico nesso con la vita, la vita che è insieme delirio dionisiaco e limpida quiete. —

Hölderlin si potrebbe dire che è un anticipatore del decadentismo; e se fosse possibile nella definizione di esso escludere ogni ulteriore complicazione data dal conflitto col mondo e la società storica, potremmo assumere Hölderlin

come puro fenomeno dell'affermazione, o volontà, di una interiore armonia compiuta in se medesima. In lui fu determinante l'influsso della greicità, che allora era amata (e anche Hegel: « se fosse permesso avere una nostalgia, questa si volgerebbe a siffatto paese e alla sua civiltà », con un motivo profondo su cui torneremo); molto acuta, per giudizio del Dilthey, l'idea della greicità in Hölderlin: come coscienza della reciproca affinità della natura, degli uomini, degli eroi e degli dei: meravigliosamente al di qua di ogni scissione. L'Ellade è la nostra prima patria perduta; ma non come passato storico da contemplare o da ritrovare, ma invasato di quella in una esaltazione, si muove così Hölderlin nella sua brevissima vita; e si pone così fuori del tempo ed essenzialmente fuori dalla storia. È perciò che i moderni hanno sentito un fratello in lui. Come è noto, la provvidenza storica ha fatto sì che proprio tra i moderni, nel 1916, ricomparisse Hölderlin, per le incompiute cure dello Hellingrath, giovane filologo che trascinato dalla sua tesi di laurea sulle traduzioni sofoclee di lui ne scoperse e lesse gli sperduti inni e frammenti: una « esplosione », dopo le prime fasi — di delicatezza sensitiva entro schemi tradizionali e di schilleriano eroismo insieme impetuoso e idillico — per le quali solo Hölderlin era avanti noto.

Non possiamo — mirando a mostrare semplicemente, quasi in un apologo, il complicato simbolo di un'antica amicizia — indugiare su Hölderlin; ma è bene si accenni che par probabile egli fosse devoto non della Venere Pandemia, ma della Venere Urania: la quale, nei tempi cristiani (per il preconconcetto dell'amore come peccato che si riscatta solo nella generazione) è al bando dalla società; mentre i civilissimi Greci l'avevano dea, e femminile dea, e dunque illecito-lecito come ogni altro avevano questo amore. Nella biografia o nella « storia dell'anima » di Hölderlin si potrebbe spiegare in parte così la divinizzazione (col nome, desunto dal Simposio platonico, di Diotima) della sua amata, la madre dei fanciulli di cui era pedagogo roussoiano: ella un poco forse lo guarì, se si può dirlo in quanto amore per la donna (che induce o può indurre un processo sentimentale, dove l'istinto s'inserisce e rivaluta nella relazione) in luogo di erastia per i simili di sesso (più strettamente ses-

suale, e viziosa nel senso solo che si esce allora più difficilmente dalla propria solitudine come stato patologico). Tale punto però non è svolto o tenuto in conto, perchè non s'usa un'attenzione esatta alla dinamica degli istinti che è un buon segreto della personalità di ogni uomo e anche meglio d'un poeta. Dobbiamo poi badare che una « storia » o tanto meno la femminile figura di Suzette non esiste poeticamente, nè esiste la rottura nella passione, e l'ubbidienza al marito banchiere Gontard, o piuttosto la sua sofferenza avanti la prematura morte (abbiamo di lei elevate lettere). Vicina o lontana, esiste Diotima come forza della natura, e inerente ad Hölderlin, assunta in lui secondo quell'idea mitica della Grecia: aiutante a condurlo, nella pienezza che un amore dà, a scoprire la sua sostanza estatica.

Che si può dire interiorità assoluta, senza quasi che ammetta (cioè soffra) una esteriorità. E che produce la sua poesia ditirambica; con un progresso d'illuminazioni improvvise, dove per la prima volta e in modo eclatante mancano non solo gli svolgimenti logici per quanto vi è in essi di consequenziario — chè questo è della natura della poesia — ma la stessa esperienza umana col suo ritmo manca, e vi è un unico getto, una specie di magma. I singoli componimenti non s'intendono più come opere, ma fasi di un ininterrotto poetare. Talchè ovviamente l'abbiamo sott'occhio come un maximum anticipante tutto il corso della poesia, e della poetica, del secondo 800 e del 900; e come un'assoluta e totale identificazione del « poeta » col suo interiore demonio o dio, senza altra faccia. Naturalmente, se il nostro schema mira a segnare in lui anticipazioni del decadentismo, queste vanno intese spiritualmente, non come stilisticamente prefiguratrici. « Comprendevo il silenzio dell'etere, non compresi mai le parole umane » [Da ich ein Knabe war...]: il suo etere e il suo silenzio però attingono al divino della natura, non vengono dal nulla e dall'ineffabile annidato in profondità. Nè si svia dietro alle sottigliezze della propria sensibilità; e sentiamo, come in Leopardi, che la sua parola non dubita e non oscilla, è, come non voleva Baudelaire, positiva.

Con gran saggezza, appunto irritante, consigliava a Hölderlin, ascoltatore contrariato e ammutolito, di usare e non

smarrire il senso della realtà, Goethe; però in quel tempo della sua maestà (sconfinante in una utopia, fra i mortali di Weimar) Goethe aveva scarsa influenza: c'era solo la riverenza tremante ispirata nel suo cospetto (tale che uno Heine si sentì poter parlargli solo da monello, e disse delle more di una certa siepe accanto la sua casa). Quel consiglio, calmo in Goethe, sarebbe invece stato, od era stato in altri termini, drammatico e « duro » in Hegel, tutto dato a uscire dall'ambito spirituale di un Hölderlin (e, sul piano filosofico, del naturalismo schellinghiano — carissimo peraltro a Goethe — e degli stessi valori proromantici). Tutto dato a raggiungere la chiara fede che l'ideale si realizza tra gli uomini solo nella tenace e ferma accettazione della realtà; l'astratto idealismo, lo spiritualismo come fuga e rifugio, o il geniale soggettivismo, sono propri delle anime belle incapaci di comprendere e aderire alla seria e tragica dialettica della vita. Così per Hegel l'assoluto fu — come nei frammenti di Eraclito già era — il processo medesimo che percorre il reale: intendendo profondamente l'interna problematicità, e vitalità, che è la sua sola « legge ». E con la fisionomia di coscienza infelice poteva dare nella « Fenomenologia dello spirito » quella fase di autocoscienza immediata, interiorità, cui si oppone il mondo ostile, ed ella misticamente cerca o abbisogna al di là, in un ordine soprassensibile, la garanzia della sua libertà.

In altri termini: il problema giovanile di Hegel ben più chiaramente che in Hölderlin era (in esso tutta la storia dell'umanità): come liberarsi dal dolore introdotto nel mondo dalla civiltà giudaico-cristiana (riavendo, con altro valore, l'armonia dell'Ellade)? Si ha da aggiungere in inciso che fu anzitutto di Schiller, disposto a una drammatica accettazione morale, sentire un simile problema. La risposta filosofica di Hegel fu un'interpretazione costruttrice — realistica, dialettica, storicistica — del negativo e dell'infelicità, del pensiero della morte, che si fa positivo continuamente. Mentre la coscienza infelice è in sè scissa; anzi, nella rappresentazione della « Fenomenologia », è il modo estremo possibile della scissione.

Solo a tale modo non ci ha forse trascinati l'esperienza moderna della poesia, volendo restar sempre al di là d'ogni

colonna d'Ercole? Col ricordare come il suo slancio iniziale sia stato in Hölderlin e in Hegel, dopo un'amichevole comunione, inteso e svolto diversamente, ora sembra a noi di poterci richiamare a quest'ultimo — e alla tradizione spirituale che ne deriva — come a un diverso punto di appoggio. Certo l'evoluzione stilistica, ovunque e anche in Italia, è piuttosto nei suoni sempre più dispersi, o passivi o esaltati, della « coscienza infelice ». Se non si vuol pensare, tramite Croce, come abbiamo pensato o ci siamo illusi noi, che l'umanesimo storico invece abbia avuto una voce in Carducci, pur fra le sue tante ufficiali occasioni: e questo ce lo fece amare, non in contrapposizione ma insieme con l'eroico Leopardi, trascurando i giudizi negativi dell'avanguardia del Novecento oltre che i dati della filologia. Ma ora che, storicisti e gramsciani, ci sforziamo d'invenire gli elementi nuovi di sentimento e di cultura che possano esser accettabili per altri (inutile fatica verso i più, giovani uomini che il coraggio dell'entusiasmo delle idee non l'hanno, e preferiscono il *tour de force* privato per sollevarsi fuori dal catalogo magno esperito da alcuni critici) stiamo a quella tradizione, spirituale e non già letteraria; che sappiamo di proporre o richiamare in modo inusitato — per cui mi si perdonerà il procedimento sommario — nel giro delle discussioni contemporanee, a cui Croce, per non dir altro, è restato maestro avverso.

Nella nostra visuale, Hölderlin poeta si pone come vitalisticamente gioioso, quasi slancio puro, incorrotto, incontaminato, ossia al di qua della logorante vicenda reale: di cui non tentò espressione in quanto la rifiutò insieme con i suoi stati di abbattimento, dai quali usciva esaltato verso la poesia intesa (classicamente e romanticamente, e senza « decadenza ») come forza di redenzione non di sè stesso ma degli uomini, come nutrice degli ideali che dovrebbero trasformare gli uomini (facendo Greci i « tedeschi »). È tuttavia simile slancio che per il contrasto e per l'insoddisfatto rapporto col mondo, a cui è inadeguabile, si ripiega sopra sè e la poesia; esso diviene la infelicità romantica, passata e progredita quindi nel decadentismo come angoscia. Il fatto che sia possibile distinguere fra romanticismo e decaden-

tismo non nuoce alla nostra affermazione (gli interessi dei decadenti sono estetici e mistici, il romanticismo specialmente nella sua terra tedesca ha un impeto costruttivo, non è effusivo, ma è entusiastico, nè conosce con lucidità sottile il caos delle sensazioni, nè avverte quella differenza fra musica e ragione nella poesia, dove è il ripiegamento decadente, anzi il suo punto di strazio). E certo un siffatto diagramma sentimentale è complicato di sensi quasi infiniti, e storiograficamente scontati in gran parte; nè ci possiamo fermare.

Ricorderemo però che nella congiunzione delle scaturigini più potenti della nostra civiltà, l'esperienza « individuale » di Kierkegaard sta in raffronto rigoroso e anche astioso all'Hegel maturo e sicuro dopo la « Enciclopedia », diventato pontefice, laico ma non meno teologo. E ricorderemo come essa si è fatta, anch'essa, « centrale » nello spirito in pieno novecento.

In particolare nella cultura italiana, l'esistenzialismo raccolse poco avanti la guerra le insoddisfazioni per certo assolutismo, o astrattezza, dell'idealismo di Gentile e di Croce. E ci soccorse in anni drammatici a inverare le nostre perplessità intime, a dar freschezza di verità alla tragedia del singolo travolto da una storia incomprensibile. Come fu esaltante allora il contatto con i testi e l'idea dell'angoscia! e si potè riconoscerla come un'eterna disposizione umana: e più nessuna opera o idea parve si possa far forte senza fare i conti con essa, con l'autenticazione che essa dà, col suo rifiuto delle morali e degli schemi esterni; con la sua crisi intesa come natura specifica dell'anima.

Si sa tuttavia, e bisogna ribadirlo, qual'è il processo dell'angoscia: non solo scelta, e quindi attuazione consapevole di sè, progresso, ma continuo aut-aut ed esasperazione, che reca il bisogno di una « salvezza » (così in Kierkegaard). Contiene in sommo grado la mancanza atroce e il desiderio di un Dio trascendente; e agostiniano, riformistico, protestante, ritrovato in un abisso. Mentre un ragionevole Dio può rivolgere l'amarrezza, maturarla, tramite una certa rassegnazione, verso vita equilibrata e concreta (è tutta la forza buona dei cattolici, questa: che li fa essere — siano intese tali parole — uomini insieme che cristiani).

Sta sempre e solo in una identificazione con l'angoscia, muovendo magari da una gioiosa rottura dell'apparenza della vita, per poi tendere o pervenire ai limiti di quella, « l'esperienza poetica » del dopoguerra in Europa. E sia permessa un'affermazione risoluta: se non riuniamo poesia e storia spirituale di un tempo — convinti che per il contenuto non si richieda elaborazione mentale, o comunque possa darsi poesia — continueremo ora col formalismo, con la sensibilità, con l'estetismo, con la comunicazione difficile, e col gusto letterario e la grazia e il bel verso sul buio. Dobbiamo avere la forza di pensare: non ci piace più tutto ciò, cerchiamo di diseducare alla sirena il nostro orecchio. Se si ammette in chi scrive qui un simile tono esortativo. La virtù degli autentici scrittori crederei che abbia ad esser oggi non più ossessione, ma capacità di padroneggiare e capacità di far coincidere con la consapevolezza, del mondo e di sé, la vocazione che essi ascoltano. Del resto il « miracolo » che fa un poeta rispettabile o grande pensiamo che è sempre questo, non è la poesia come estro (intanto la esistente situazione stilistica, della quale ciascuno è succube in partenza, ci si proverà faticosamente a lacerarla per il proprio fine; cercando anzitutto averla presente con chiarezza — com'è data, a esempio nel nostro caso, segnatamente nel saggio che subito ci precede nel N.º 5 di questa rivista).

Non diremo che l'attuale decadentismo esprima il *milieu* tutto negativo della società borghese di oggi, come civiltà che tramonta e minaccia tenebre dopo lei; non diremo così semplicemente. Ma che il senso del decadentismo (se, certo, non si ripete o sottilizza, magari con l'innocenza che non sa, dagli ermetici o coi nuovi modelli anglosassoni, la tematica propria di quello, in una pregevole fattura) attinge l'angoscia ed è per se stesso chiuso o irreversibile.

In altri termini: il decadentismo al suo ultimo modo di essere ripropone, all'incirca come nel ventennio anteguerra, uno stato di « intimismo all'ombra del potere »; mentre a noi pare che, ampliando alla sua vera origine il suo valore, e insieme riconoscendolo storiograficamente, si possa liberarsi dalle sue negative soluzioni, e nutrirsi di quanto di ottimo — ben vagamente detto da noi per uso *classicità*, opposto a classicismo, aperto a interpretare la realtà, e

coincidente con il moderno realismo come svelato dall'Auerbach della « Mimesis » che stiamo ora leggendo nella edizione italiana — fu elaborato da « i grandi figli della borghesia, che da essa ascesero alla zona superborghese: prova che nell'ambito borghese sussistono infinite possibilità di autoliberazione » (parole di Mann, che nello stesso luogo, 'Goethe quale esponente dell'età borghese', dice del « nuovo mondo »: « allora l'umanità sarà liberata da sofferenze indegne e superflue, lesive al senso d'onore della ragione » e « avrà quella freddezza accettata ormai da tutti gli spiriti fecondi »). Certo in siffatto compito — cui abbiamo indirizzato il nostro lavoro — noi dobbiamo educarci con la necessaria lentezza a passare dal mondo interiore, personale, al mondo sociale e storico, dal piccolo mondo al grande mondo con le sue potenti forze-illusioni; che non sono affatto ingenue illusioni, come credono coloro che si dibattono, con sensibilità artistica magari, in un caos senza uscita. Effettivamente il neorealismo ci ha mostrato con la sua fretta che cosa accade quando il « piccolo mondo » non si esprime; è chiaro che occorre invece un continuo e utile trapasso: nel quale è poi la definizione classica di educazione o scuola (estesa alla intierezza di una vita, al suo stesso procedere).

In Mann appunto una simile problematica è vivacissima, sebbene lasciata inquieta: e abbiamo in lui — il maggior scrittore del novecento, se si può dirlo così — i temi di un grande decadente, con una saggezza o lucidità formidabile sopra di essi; un suo affaticarsi al senso di quella *classicità*, e un suo partecipare combattivo e amaro alla lotta contro il nazismo (e già, alquanto diversamente, alla Germania del primo dopoguerra); insieme tuttavia un riconoscere « maestri » spiriti come Dostoevski o addirittura Nietzsche, che non abusivamente fu poi nune nazista. Perciò su una illuminante pagina di lui, a dare in un'altra particella un punto focale al nostro discorso (e saltando così il gran fosso del decadentismo quale s'illustra di solito) ci fermiamo. Essa non solo ci mostra Tonio Kroger, proiezione autobiografica con leggero compiacimento del giovane Mann 1904 improvvisamente celebre; rappresenta qualunque artista — decadente — che guarda gli « uomini comuni ». È il delizioso

penultimo capitolo del breve libro, occupato da un ballo degli « esseri dalle guance colorite... con voce limpida e ridendo di cuore » al quale egli pure *partecipa* cioè: tutte le loro mosse osserva, e si strugge perchè vuol dire anch'egli qualcosa di simile a loro, ma deve trattenersi: « non lo avrebbero capito, avrebbero ascoltato con aria sorpresa le parole che gli uscivano di bocca. Perchè il loro linguaggio non era il suo ». E Tonio rivede come in un sogno due amici di gioventù e parlando fra sè dice allora: « i tuoi occhi luminosi non debbono velarsi della stupida aria trasognata che dà la lettura dei versi e delle malinconie... Essere come te! Ricominciare da capo, crescere simile a te, diritto, allegro e schietto, regolare, normale, d'accordo con Dio e col mondo, essere amato dai semplici e dai felici; prendere te in moglie, Ingeborg Holm... vivere e amare in letizia, libero dalla maledizione del conoscere e dal tormento creativo, nella beatitudine dell'ordinario! ».

È (insieme che un mito dell'uomo comune, il quale è nel suo sentire simile all'artista, perchè soffre ugualmente) un trauma poi compiaciuto di incomunicabilità che si è chiarito nel tempo come fondamentale del decadentismo. E lo esprime Mann quale ogni artista l'ha provato alla sua origine, in un precedente e famoso capitoletto dove Tonio si confessa con un'amica: « A un'epoca in cui si potrebbe ragionevolmente pretendere di vivere d'amore e d'accordo con Dio e con il mondo, uno comincia a sentirsi *segnato*, a rendersi conto d'essere in un incomprensibile contrasto cogli altri, coi normali, con la gente ordinaria; sempre più fondo si scava l'abisso d'ironia, d'incredulità, d'opposizione, di lucidità, di sensibilità, che lo separa dagli uomini... ».

In tale conversazione stessa l'amica intelligente, il personaggio manniano Lisaveta Ivanovna gli oppone allora il letterato come uomo compiuto, la letteratura come via alla comprensione, la forza liberatrice del linguaggio (ciò che gli vorremmo opporre anche noi); e giudica lui, Tonio, infine, lui definisce non un nichilista, ma: « un borghese, e un borghese su falsa strada, un borghese sviato » (così lucidamente e scherzosamente lo scrittore allora si autocongeda dicendo a lei: « e sono sistemato »).

Peraltro il concetto di malattia, spirituale e fisica, che

aprirebbe all'arte, è in Mann quasi ossessione, rispetto alla sana e limitata borghesia, e rispetto anche alla grande borghesia di cui dicemmo sopra; dunque con un particolare e doppio valore, secondo noi. E il suo Doctor Faustus musicista (in cui rivive l'immagine di Nietzsche) addirittura sceglie istintivamente, ad amare, una prostituta infetta per ammalarsi e accelerare col male il suo progresso artistico. E fa il patto con un diavolo che chiaramente è: non la sua « parte bassa », ma tutto il suo essere strettamente interiore. (Leggiamo Mann con accanto l'interpretazione, dallo stesso scrittore riconosciuta validissima, di Lukàcs). E però — rinunciando alle ricchissime osservazioni che quel testo suggerisce — le parole drammaticissime e ultime, in una straordinaria convocazione di amici, del Faust sono condanna: « l'uomo (l'artista) marina la scuola e s'abbandona all'ebbrezza infernale: laonde ci rimette l'anima e fa la fine delle carogne ». Intanto essendo il libro scritto da un immaginario biografo a noi contemporaneo, che introduce notizie dell'ultima guerra, ne nasce un'orribile rassomiglianza di motivi originari tra la musica di quell'artista decadente, e il nazismo, i suoi miti, la sua estetistica esaltazione del rischio — che da noi come emblema ebbe, presso i marinai d'assalto, una immagine della morte con in bocca una rosa.

Ma nell'alternativa sanità-malattia non vorremmo che restasse questo problema. La sanità non esiste, e dunque non esiste, in certo senso, la malattia: perchè nessun uomo s'identifica con l'Istituto; il rapporto tra vitalità e morale convenuta o contratto sociale (Istituto) è sempre drammatico. E la storia sta anche in questo: un trapassare e salvarsi di enormi cariche, irregolari rispetto alle istituzioni, non in una conformità con esse, ma in opere e azioni significative. È proprio l'indifferenza, con il passivo accettar le regole per la vita pratica al fine di « liberamente » poetare, è proprio l'indifferenza a un interesse per le istituzioni politiche e civili (che storicamente sono le norme ove è « fissato » il vivere di una civiltà e di un popolo) a produrre ciò che ci affligge. Quel distacco o iato tra l'*io* lirico (nè diverso è già l'*io* dell'impegno, di un cantore di massa, epico o solo unanime) e l'« uomo » che pensa; quella scissione fra struttura e poesia. A tal punto giunta che — è proprio del decadentismo —

si respinge ogni nuova esperienza o ricerca di altro piano di esistenza e di altro orizzonte, tendendo per sè fatalmente a impreziosimento e finezza. E a tal punto difficile a chi forte l'affronta, che, da una stupenda situazione poetica quale *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini [in « Nuovi argomenti », N.º 17-18] abbiamo a tratti distintamente l'una e l'altra, struttura e poesia, in una provocazione reciproca, ma implacate.

Tuttavia, non sarà piuttosto un decadente *refoulé* chi si agita, come noi, con questo voler essere, e voler essere nuovo? È possibile, e contro ciò fa forza non già la volontà antidecadente o tanto meno il timore dei pericoli che il decadentismo cela, ormai avvertitissimi, ma la buona convinzione piuttosto che esso è eterno; cioè che la scoperta della sua spirituale caratteristica in un tempo storico ha illuminato una eterna disposizione dell'uomo, e tipicamente dell'artista, a sfuggire i motivi stretti della sua difficile e contrastata giornata; e tutt'insieme lo ha volto — questo può essere positivo — a intendere se stesso fino all'inconscio. Abbiamo poco innanzi a noi, nell'improvvisa tragedia di Pavese, un limpido esempio di antidecadente per pura volontà: risucchiato dal decadentismo. Si può riuscire ad essere abbastanza forti, nonostante ogni amarezza, da rovesciare sempre il nulla, che è in noi, a una nuova azione ed opera concreta, invece che farsi tutt'uno con esso?

Nel senso del voler essere nuovi constatiamo che soprattutto i marxisti sono impegnati, nell'attuale momento italiano. Riguardo alla loro sensibilità per questo problema, osserviamo: che essi stanno, con la speranza di un'umanità totalmente nuova (e con le coraggiose crisi storiche della dottrina) in un certo sospetto verso gli intellettuali e artisti, irriducibilmente borghesi cioè decadenti in fondo, e di sì difficile palingenesi. Nè hanno tutti i torti, quando si assiste all'opera di parecchi di essi, consapevoli in altra sede, e come artisti sommersi in una vita che vedono inutile e confusa. Peraltro si è sgonfiata la soluzione — provvisoria di fronte ai problemi della spiritualità contemporanea — data dal neorealismo. I più acuti fra i critici marxisti (come Muscetta, e Gallo, e Cases) si adoperano con viva sapiente disponibilità a seguire e illuminare la congiuntura complessa

dello spirito; altri, proprio per un velleitario voler essere nuovi, facilmente fondato sul fatto che il marxismo non ammette come punto di partenza l'interiorità, si comportano poi nel giudizio della contemporanea poesia italiana con un conformismo stupefacente. (È forse anche nella dottrina del marxismo, non in esterne costrizioni, quella vera difficoltà o lungo pericolo d'inibizione in cui sono stati gli scrittori sovietici?). Un realismo in genere si propugna o vuole, ove sia molto chiaro il sole della realtà, tanto chiaro da essere piuttosto astronomico che spirituale; dimenticando per esempio (mentre si usa assolutamente politicizzare i suoi scritti) come la definizione di realismo sia da Lukàcs estesa a Mann pur osservando: « egli sceglie sempre i suoi personaggi e i suoi intrecci dal punto di vista di questa sua intima problematica, e non dalla vita di tutti i giorni immediatamente data »: in quanto il punto, e il grande mestiere o dovere dell'arte, sta proprio nel cimentarsi coi problemi del tempo (non già offrirsi agli esercizi solo formali a cui la critica stilistica spesso si circoscrive, e neppure adattarsi alla lettura degli operai invece di « conquistare » faticosamente essi come tutti i lettori si conquistano).

Dunque non ci si accorge che la vita di relazione rischia di essere sovrapposta a una psiche deformata ancora, se non si compie dall'interno un continuo movimento di rinascita realistica; ma dall'interno, continuamente, e con il riconoscere che anche il decadentismo è in noi, come intendeva per esempio Maiakowski. (Non si può trascurare la vera utilità del decadentismo, per quella parte che lo fa attivo a corrodere l'entusiasmo come ottimistica facilità, come sicurezza grossolana: portando a un « frangersi della coscienza », col quale un forte ingegno può rappresentare sublime la pienezza di attimi della vita, mentre, se è solo patito, disperde in vaneggiamento la poesia).

Intanto i cattolici più avanzati agiscono e pensano in modo bellissimo sconcertante per gli stolti; e altri tengon fede così salda al decadentismo e alle sue strette derivazioni culminate nell'ermetismo da far pensare che abbiano caro, ancor più che l'arte, il giuoco delle possibili conversioni.

Analisi critico-bibliografiche. IV

Il tema delle relazioni tra cultura e politica è stato certamente uno dei più dibattuti negli anni dopo la fine della guerra. Questo fatto è senza dubbio indicativo di per sé, ma può voler dire molte cose: il tentativo di prendere coscienza teoretica di un problema prospettato in ritardo nella cultura italiana, come l'insofferenza per le approssimative provvisorie soluzioni empiriche che si danno (né possono non darsi), come anche l'ingenua e un po' accademica presunzione di architettare sulla carta un sistema che andrebbe in primo luogo ed effettivamente articolato nella vita storica e morale. Come pure può voler dire: lo sforzo di trapiantare una questione nata da un certo tipo di elaborazione culturale e storica in una tradizione culturale che ne ignora i termini. La polivalenza delle interpretazioni possibili conferma la vitalità e l'attualità della questione, la quale infatti è assumibile come il sintomo primario del desiderio di rinnovamento che costituisce l'aspetto psicologico positivo della vita culturale del dopoguerra. Tant'è vero che essa agisce, per vie indirette, anche laddove mancano i mezzi specifici per porla, nelle manifestazioni letterarie apparentemente meno preoccupate di giustificazioni filosofiche, più sperimentali: nelle poesie, nei romanzi, nel divenire del linguaggio. L'esempio più specifico e tipico, il neo-realismo (formula tanto meno efficiente quanto più imprecisa e culturalmente incondita), vuol dire proposta di soluzione *in re* a un problema percepito con strumenti rudimentali: quelli dell'istinto, della sensibilità, dell'estro: le soluzioni sono perciò istintive, a volte sensibili, sempre estrose: non organiche né profonde. Ora, al porsi della realtà storica concorrono elementi molteplici che la fanno complessa: l'espressione poetica ne dà, come tale, una sintesi, che sarà tanto più ricca e significativa quanto più minuta e consapevole l'analisi che l'avrà preceduta. Tale analisi è un fatto di ragione, è un'operazione culturale. Tra la poesia e la realtà la mediazione della cultura è un momento ineliminabile. La realtà che sussiste nella poesia non è mero dato naturalistico, come non è combinazione arbitraria di immagini: bensì elaborata traduzione di un rapporto orga-

nico col contesto storico, sotto la quale è possibile sempre scoprire un ordito concettuale, una struttura: il frutto peculiare della cultura. Ciò sia detto per quanto concerne, nel quadro unitario della vita storica, il nesso tra cultura e poesia, oggetto esso pure di discussione fra teorici, critici e produttori di letteratura, qui richiamato in causa stante l'analogia che lo imparenta al nesso maggiore tra cultura e politica. Parentela si dà soprattutto in questo: che si suole sottintendere tra i termini delle diadi enunciate una relazione di contrasto, e quasi meccanicamente tradurle in alternative: cultura o poesia, cultura o politica. Ossia: laddove sussiste cultura non c'è poesia e viceversa: laddove sussiste politica non c'è cultura e viceversa. Questa estrema semplificazione è ovviamente assurda, e probabilmente nessuno si darebbe a sostenerla con discorsi teorici; ciò non toglie che nella pratica essa abbia agito e agisca di continuo, operando sull'unitaria vita concreta della realtà mediante classificazioni astratte che ne lasciano sfuggire il senso profondo. (« Qui non si fa politica; qui si lavora » diceva una *slogan* fascista.) D'altro canto, la determinazione dei rapporti implica una concezione sistematica che costituisce a sua volta un pericolo: quello della generalizzazione e della programmatica parentesi. Nel primo caso, si giunge a una forma di pragmatismo grossolano; nel secondo, a una forma di aristocratico dominio, che è di per sé distacco. Da un lato, l'identificazione costante di ideologia e cultura sopprime in pratica ogni distinzione tra atti politici e atti culturali; dall'altro, la distinzione teorica conduce ad affermazioni autonomistiche controproducenti e all'istituzione di una gerarchia. Come si vede, restano aperte diverse soluzioni e quindi pericoli diversi: è lecito quindi chiedersi quale dev'essere il comportamento dell'intellettuale nella società moderna. Escluso l'agnosticismo di tipo pseudoumanistico, quale forma di impegno gli consente di tenere salvaguardata la propria figura di intellettuale? Anche qui si danno due soluzioni: i marxisti parlano di legame organico con la classe operaia, i liberali di aderenza alla storia fondata sulla libertà (libertà di ricerca, libertà di giudizio, libertà di scelta politica). Per i marxisti, non esiste in teoria possibilità di contrasto tra politici e intellettuali, in quanto entrambi interpretano i bisogni peculiari di un'unica realtà storica, quella della classe cui aderiscono; per i liberali, il contrasto non solo è possibile ma è costante. Così la tesi che sostiene il diritto della ricerca disinteressata, il « diritto di sbagliare », è legittima solo nell'ambito liberale, laddove la cultura ha una priorità sulla politica. Diamo qui di seguito una breve illustrazione bibliografica, scegliendo tra gli scritti più importanti usciti sull'argomento dal '45 ad oggi. Non è una bibliografia ragionata, ma nella scelta è sottinteso un criterio che potrebbe costituire la base di un ragionamento.

Angelo Romano

Il Politecnico: n. 1, 29 sett. 1945: ELIO VITTORINI, *Una nuova cultura*: « Non più una cultura che consoli nelle sofferenze, ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini. » La cultura, di cui la guerra ha rappresentato l'estrema smentita, l'eclisse assoluta, deve trasformarsi e assumere nuovi compiti, diventare attiva e operante nella sorte dell'uomo. In quali forme? I successivi numeri del *Pol.*, con articoli vari del Vittorini, si avvicinano gradualmente al filone centrale del discorso. Il concetto di cultura che determina situazioni storiche apre la porta al tema dei suoi rapporti con la politica. n. 31-32: ELIO VITTORINI, *Politica e cultura*: da una nota critica di Mario Alicata intorno al *Pol.* uscita in *Rinascita*, il Vittorini prende lo spunto per chiarire i rapporti tra il proprio giornale e il Partito Comunista. « L'errore principale, scrive il Vitt., è di ritenere il *Politecnico* comunista per il fatto di essere diretto da un comunista... Col nostro invito a rinnovare la cultura italiana... noi non abbiamo espresso una esigenza di comunisti che fa politicamente comodo al Partito Comunista; ma abbiamo espresso un'esigenza storica della cultura italiana stessa che non importa se fa o non fa politicamente comodo a un partito o a un altro... Far passare il *Pol.* per una rivista di comunisti significa presentare la nostra esigenza culturale come un sottoprodotto dell'esigenza politica del P.C.I.... La libertà culturale è cosa implicita nelle attuali ragioni del mio Partito. Certo la politica è parte della cultura. E certo la cultura ha sempre un valore anche politico. L'una, certo, è cultura diventata azione. L'altra ha un valore anche politico nella misura in cui inclina a diventare azione. Ma l'una, la politica, agisce in genere sul piano della cronaca. La cultura, invece, non può non svolgersi all'infuori da ogni legge di tattica e di strategia, sul piano diretto della storia. Essa cerca la verità, e la politica, se volesse dirigerla, non farebbe che tentare di chiuderla nella parte già trovata della verità. Soprattutto non vorrebbe lasciarla sbagliare, e l'errore è necessario pungolo alla cultura perchè si rinnovi. » n. 33-34: PALMIRO TOGLIATTI, *Politica e cultura*. Con molta chiarezza, in pochi periodi, il Togliatti rimuove l'impostazione data dal Vitt. al problema, soprattutto per quanto concerne le equazioni politica-cronaca e cultura-storia. n. 35: ELIO VITTORINI, *Politica e cultura, lettera a Togliatti*: in risposta, il Vitt. cerca di chiarire i propri concetti, e in sostanza ribadisce la convinzione che sia necessaria alla vita della cultura la libertà ideologica e metodologica: « Non voglio dire che politica e cultura siano perfettamente distinte e che il terreno dell'una sia da considerarsi chiuso all'attività dell'altra, e viceversa... Ma certo sono due attività, non un'attività sola; e quando l'una di esse è ridotta (per ragioni interne o esterne) a non avere il dinamismo suo proprio, e a svolgersi, a divenire, nel senso dell'altra, sul terreno dell'altra, come sussidiaria o componente dell'altra, non si può non dire che lascia un vuoto nella sto-

ria. » La possibilità di divergere è quindi caratteristica della relazione. Uomini politici e uomini di cultura hanno funzioni che possono e non possono coincidere. A questo proposito, il Vitt. scrive: « Io non ho mai inteso dire che l'uomo politico non debba 'interferire' in questioni di cultura. Io ho inteso dire ch'egli deve guardarsi dall'interferirvi con criterio politico, per finalità di contingenza politica, attraverso argomenti o mezzi politici, e pressione politica, e intimidazione politica. Ma in quanto uomo anche di cultura, anche di ricerca, egli non può non partecipare alle battaglie culturali. Solo che deve farlo sul piano della cultura stessa e con criterio culturale. Vedi l'esempio della reazione marxista a Croce. Si è svolta naturalmente, e ha finito per culminare nell'opera di Antonio Gramsci che ristabilisce la piena attualità del marxismo, non senza aver accolto talune delle obiezioni crociane, e non senza essersene giovato, non senza averle scontate, non senza averne tratto occasione di sviluppo o almeno chiarimento per il marxismo stesso. Metti invece che si fosse svolta 'politicamente'. Non dico proprio con l'eliminazione fisica del Croce, o con una imposizione di silenzio alla sua vecchia bocca, con la pressione di uno sciopero generale, con la forza di un'azione o un decreto. Dico con un rigetto formale e sprezzante; con un 'no' categorico e cieco; o con ragioni politiche mascherate da culturali; con menzogne. Il marxismo italiano sarebbe magari rimasto al punto in cui era nel 1908, legato mani e piedi al positivismo, e la politica stessa del nostro Partito sarebbe oggi tanto più povera, non sarebbe la politica del Partito Nuovo. Così, per *Politecnico*, s'io accetto le tue critiche, e anche buona parte di quelle di Alicata, non accetto però il criterio puramente politico con il quale Alicata, ad un certo punto, ha falsificato la propria voce, falsificando le stesse possibilità di discussione, quando, nell'esemplificare un aspetto dei nostri interessi, ha parlato di Hemingway come di uno scrittore impressionista che si può fare a meno di conoscere. È a questo ch'io mi sono opposto e mi oppongo: questa inclinazione a portare sul campo culturale, travestite da giudizi culturali, delle ostilità politiche e delle considerazioni d'uso politico, col lodevole intento, evidentemente, di rendere più spiccio il compito della politica, ma col risultato di alterare i rapporti tra cultura e politica a danno, in definitiva, di entrambe. Servirsi di una menzogna culturale equivale a servirsi d'un atto di forza, e si traduce in oscurantismo. Non è partecipare alla battaglia culturale e portare più avanti, con le proprie ragioni, la cultura, e portarsi più avanti nella cultura: trasformare e trasformarsi. È voler raggiungere dentro la cultura un effetto o un altro restando al di fuori dei suoi problemi. È agire sulla cultura; non già agire in essa. Oscurantismo, ho detto. E produce quello che l'oscurantismo produce: insincerità, aridità, mancanza di vita, abbassamento di livello, arcadia, infine arresto assoluto. »

Queste tesi del Vittorini chiarivano in modo decisivo la posizione del *Pol.* e contemporaneamente ne segnavano la fine virtuale (ne uscivano altri quattro numeri soltanto). Erano tesi di ascen-

denza liberale: è ovvio che sulla loro base il dialogo coi marxisti era destinato a cadere.

Società, X, n. 1, febbraio 1954: GASTONE MANACORDA, CARLO MUSCETTA, *Gramsci e l'unità della cultura*. Per quanto il *Pol.* fosse la prima rivista di cultura italiana a presentare pagine inedite del Gramsci, nelle sue impostazioni e nel suo tono l'influenza gramsciana è ancora lungi dall'essere avvertita. Il *Pol.* rimane una rivista strettamente connessa alle esperienze letterarie dell'*entre-deux-guerres*, con una robusta carica psicologica ma con limitate implicazioni culturali. Ciò spiega come, nello sviluppo marxista del tema, la diade politica-cultura venga sostituita dall'altra intellettuali tradizionali-intellettuali organici. Il Manacorda e il Muscetta, nel saggio in oggetto, citano il Gramsci: « Per Gramsci... ogni classe... ' nascendo sul terreno originario di una funzione essenziale nel mondo della produzione economica, si crea insieme, organicamente, uno o più ceti di intellettuali che gli danno omogeneità e consapevolezza della propria funzione non solo nel campo economico, ma anche in quello sociale e politico ': ciò è avvenuto anche quando con la borghesia si creavano i suoi ceti di intellettuali... Ma perchè gli intellettuali tradizionali nel loro complesso riluttano a riconoscere una funzione di classe dirigente al proletariato? In realtà, perchè essi stessi si considerano gruppo sociale autonomo e dirigente... Ora, se un ceto di intellettuali ha smarrito la consapevolezza della sua funzione di tessuto connettivo di un blocco sociale, e si pone come autosufficiente, se smarrisce ' la coscienza di essere parte di una determinata forza egemonica (cioè la coscienza politica) ', esso si vota implicitamente a vivere ai margini della storia reale per esserne prima o poi travolto e superato... Il proletariato, per fondare la sua egemonia, per conquistare, cioè, quel consenso che i gruppi dominanti hanno perduto, ha bisogno di avere con sé la forza degli intellettuali tradizionali, e viceversa questi ultimi, solo attraverso la coscienza politica, solo operando ' la scelta tra il vecchio e il nuovo ' e ritrovando quindi la smarrita unità di teoria e pratica, possono, alla loro volta, superare la loro crisi di cultura, la loro ' irrequietezza '. Non dunque da una pura coscienza teorica ma dalla coscienza politica del presente, da una autocoscienza raggiunta non ' con la contemplazione ' ma ' con l'azione ', si può raggiungere il rinnovamento della cultura, che l'intellettuale tradizionale pur sente necessario e urgente in una situazione di crisi. » Le modificazioni culturali non nascono che da un innesto della cultura nella storia. « La precedenza passa alla pratica, alla storia reale dei mutamenti dei rapporti sociali, dai quali quindi... sorgono... i problemi che il filosofo si propone ed elabora. E analogamente: ' La letteratura non genera letteratura, ecc., cioè le ideologie non creano ideologie, le superstrutture non generano superstrutture, altro che come eredità di inerzia e di passività: esse sono generate, non per ' partenogenesi ' ma per l'intervento dell'elemento ' maschile ', la storia... ' » Queste affermazioni teoriche trovano immediate conferme nella particolare situa-

zione italiana. « La critica al concetto astratto di cultura fa tutt'uno non solo con la critica del corporativismo degli intellettuali, ma con la critica alla storia d'Italia. All'origine della debolezza nazionale della classe dirigente italiana, Gramsci pone infatti il distacco degli intellettuali dal popolo e dai suoi problemi, la cultura con carattere di casta, e, conseguentemente, il cosmopolitismo degli intellettuali, la funzione internazionale europea da essi esplicata dal Rinascimento in poi, non come rappresentanti dell'influenza organizzata di un blocco sociale e nazionale, ma come singoli, esportatori soltanto delle proprie individuali capacità tecnico-culturali, sia pure di una cultura altamente specializzata e raffinata nei campi più vari. » Questo cosmopolitismo, questa cristallizzazione astratta di determinate prerogative, questa autonomia della cultura rispetto alla realtà pratica e storica costituiscono i caratteri tipici della situazione italiana, sulla quale è chiamata ad agire la nuova cultura. In queste prospettive, il Gramsci ha indicato una serie di problemi: « carattere non nazionale e popolare della letteratura italiana, problema di un ' teatro nazionale ', dell'unità della lingua, del rapporto tra arte e vita, di una scuola per il popolo e per i fini della società nazionale, della popolarità del Risorgimento, del carattere progressivo dell'Umanesimo e del Rinascimento, dell'apoliticismo degli italiani: tutti problemi, non *inventati* da Gramsci, ma da lui riassunti per la prima volta nel loro nesso unitario, cioè ricondotti fondamentalmente alla separazione fra intellettuali e popolo, fra cultura e realtà sociale, fra cultura e politica: ' Nessuno di tali problemi — scrive Gramsci — può essere risolto isolatamente ', e potrebbe dirsi che, singolarmente presi, più che una serie di problemi essi vengano a costituire una serie di sintomi che denunciano un'unica carenza fondamentale: la carenza di una ' riforma intellettuale e morale, cioè di una rivoluzione popolare che abbia la stessa funzione della Riforma protestante nei paesi germanici e della Rivoluzione francese. ' »

Come si vede, il problema dell'autonomia della cultura non è neppure preso in considerazione come tale: esiste bensì un autonomismo culturale, ma come vizio storico da combattere. È implicito in questa impostazione il principio della partitarietà della cultura.

Norberto Bobbio, *Politica e cultura*, Torino, Einaudi, 1955. I noti saggi del Bobbio riprendono la questione da un punto di vista liberale, ma tenendo costantemente presenti le ragioni dei marxisti. Il Bobbio è il primo che tenti una soluzione conciliativa che non sia nello stesso tempo un compromesso. Il volume del B. meriterebbe un lungo discorso, ma noi ci limiteremo ad alcune citazioni. Dal capitolo *Intellettuali e vita politica in Italia*: « Quanto più si viene delineando la situazione d'isolamento degli intellettuali dalle masse e vien riconosciuta come una situazione tipica, tanto più si forma la convinzione che agli intellettuali spetti, nella società, un compito straordinario, inconfondibile con quello degli altri gruppi costituiti. » Di qui vari atteggiamenti: quello di Romain Rolland: *al di sopra della mischia*; quello di Erasmo: *né di qua né di là*; infine quello della *sintesi*. Il

Bobbio ne propone un quarto: *e di qua e di là*. « In base a questo ideale, l'intellettuale non deve ritirarsi né attendere, ma deve essere presente dovunque vi siano valori positivi. E questi non sono soltanto da una parte. Anzi egli ha lo scopo, questi valori positivi, di liberarli dalla materia passionale in cui sono impastati, di metterli in evidenza, di farsene portatore e persuasore. Egli non riesce a vedere il mondo, come lo dipingono i propagandisti delle due parti, spaccato in buoni e malvagi. Se gli si chiedesse dove sta la verità, dove sta il bene, dove sta il giusto, risponderebbe che non sta né da una parte né dall'altra, ma è mescolato con la menzogna, con il male, con l'iniquità tanto di qua che di là. Onde il compito, nobilissimo, di rompere i blocchi, d'impedire le chiusure e le fratture, d'invocare la tolleranza, di perseguire il dialogo. È un atteggiamento non passivo, ma attivo; bisogna correre instancabilmente da una parte e dall'altra per combattere la menzogna, per sventare insensate propagande, per ristabilire i fatti nella loro nuda verità, per difendere la libertà dovunque sia minacciata anche se, nella protesta, ci si trovi a fianco di facce poco rassicuranti. In questo atteggiamento contano in primo luogo i valori in quanto tali; e i valori supremi da difendere sono quelli senza i quali ogni progresso della cultura sarebbe impossibile: la libertà e la verità... Si è parlato, a proposito di questo atteggiamento, in contrapposto alla politica ordinaria, di una *politica della cultura*, considerata come l'unica azione politica concessa all'uomo di cultura in tempo di crisi. » Il compito dell'intellettuale, quale si può ricavare sinteticamente dal volume del Bobbio, lungi dal fondarsi su posizioni autonomistiche, è strettamente in rapporto con la realtà storica e pratica. Esso consiste essenzialmente in una specificazione sempre più intensa e precisa della propria professione. L'abbandono degli elementi sentimentali e mistici aggregati al concetto di « intellettuale » e il superamento dell'ideologia che vi è connessa lo svincolerà dalla sua condizione attuale di « politico in vacanza o di ideologo inascoltato »: membro di una minoranza « estraniata » o « radicata » dalla società. Non si dà per l'intellettuale altro modo di partecipare alla vita storica che quello di una qualificazione professionale e tecnica capace di precisare decisamente la sua funzione nel tempo. Il rapporto più realistico e concreto che egli possa istituire con quanto lo circonda è quello ottenuto con le armi che gli sono proprie: che non sono soltanto le idee, ma i fatti, specifici e funzionali, derivanti dalle idee: buone analisi, opere scientificamente impostate e svolte, buoni libri.

giunte: voci recentissime: una bibliografia su *Politica e cultura 1945-1955*, in *Ragionamenti*, anno I, numero 2, novembre-dicembre 1955, pp. 17-18 [a cura di s. (ergio) c. (aprioglio)]. Nello stesso numero, pp. 18-21, una recensione di r. (oberto) g. (uiducci) al volume del Bobbio. ROBERTO GUIDUCCI, *Sulla dialettica politica-cultura*, in *Nuovi Argomenti*, n. 15-16, agosto-ottobre 1955, pp. 85-106. ROBERTO GUIDUCCI, *Pamphlet sul disgelo e sulla cultura di sinistra*, in *Nuovi Argomenti*, n. 17-18, novembre 1955-febbraio 1956, pp. 83-108. BRON-

DI-FABRIS, *A proposito della dialettica politica-cultura*, in *Nuovi Argomenti*, n. 19, marzo-aprile 1956, pp. 115-120. Va notato però che gli intellettuali del gruppo di « Ragionamenti » (F. Fortini, G. Scaglia, e altri fra cui quelli sopra citati) hanno elaborato tesi che nei termini del nostro schema preliminare potrebbero definirsi liberali o borghesi: e invece sono poste da essi, in modo coraggioso o rischioso, come marxiste, con la caratteristica problematica marxista (di organizzazione della cultura), contemporaneamente alla svolta della dottrina e della politica sovietica.

Bozzetti e scherne. La posizione

Circa dal '40 al '42, a Bologna, ci eravamo riuniti in un gruppo di ragazzi, tra il Liceo e l'Università (Leonetti e Roversi del '24, L. Serra del '20, io del '22) e, ambiziosamente, avevamo finito col proporci di fondare una rivista. Ben lontani dall'esercene procurati i fondi necessari, ne avevamo già trovato il titolo, programmatico, di « Eredi ». Dire cosa significasse in quegli anni per dei giovani, fare una rivista, potrebbe costituire un intero paragrafo di storia letteraria e psicologica: ma si noti, per quanto qui interessa, come la troppo immatura età comportasse, nel fatto, un irrazionalismo (inutilmente coperto dalla furia raziocinante e sistemante) che solo oggi — da oggi — può essere spiegato. In realtà, non solo per l'inesperienza sentimentale, ma proprio per le circostanze esterne, ambientali, noi non avevamo altro da dire che la nostra passione letteraria. Contrariamente ai giovanissimi di oggi, infatti, per noi allora non esistevano alternative: ci trovavamo dentro un mondo unico e completo, almeno nella nostra coscienza. Coatti insieme dalla ferrea politica del regime fascista e dalla istituzione stilistica del gusto ermetico.

La libertà, nel senso politico, andava per noi — inconsciamente — ricercata in varianti più originarie e impegnanti di quella moralità obbligata e ormai ufficiale: non sapevamo ancora che cosa fosse l'antifascismo (era questione di pochi mesi: ed eravamo degli adolescenti), e l'avversione al fascismo che era in noi implicita si manifestava così in assurde e ideali esigenze moralistiche. La storia era una storia plutarchiana, e l'io, nella passione in cui voleva darsi, restava al centro del mondo: conciliandosi in ciò l'intimismo decadente e il virilismo fascista...

Quanto alla letteratura, la posizione era analoga: adesione

a un novecentismo che ci determinava — in qualità di iniziati ingenui e fiduciosi —: sì che anche qui il latente anti-novecentismo consisteva, analogamente, in una ricerca di « varianti più originarie e impegnanti » di quella convenzione stilistica (ermetica), con immissioni, ancora, di istanze moralistiche e vagamente religiose, e di nostalgie per le presumibilmente più pure fasi originarie (specie, naturalmente, vociane).

Avevamo buttato giù lo schema del primo numero di « Eredi »: l'articolo centrale doveva essere dedicato a Falqui, di cui in quei mesi avevamo letto il « Novecento » parentiano. Perché proprio Falqui? Per noi, allora, era chiaro: nella nostra mania di « rigore » forse non rientrava molto, ma rientrava in pieno nella nostra eroica iniziazione a un movimento polemico che aveva per oggetto la cultura universitaria e ufficiale, e, per noi, la borghesia in quanto categoria psicologica.

A distanza di quasi quindici anni, il fenomeno si articola e si storicizza: quella nostra simpatia per Falqui assume aspetti paradigmatici.

Schematicamente: l'Estetica del Croce (letta, come l'aneddoto vuole, col libro sulle ginocchia durante le ore di chimica) in effetti fuorusciva dal nostro mondo estetico, operando sulla nostra intelligenza, non sulla nostra coscienza: ed era letta in funzione dell'autonomia dell'Arte e della poesia pura (è un fatto che più dell'Estetica ha contato allora per noi l'anceschiano « Autonomia ed eteronomia dell'arte »!). Sicché per quella strada, l'antifascismo e l'antinovecentismo, data la concreta situazione, per così dire, di una « psicologia determinata dalla storia », non potevano venire alla luce. Di altri mondi, fuori da quel nostro mondo fittiziamente assoluto, si affacciavano indirettamente talune suggestioni, che si coloravano immediatamente delle tinte linguistiche dell'ermetismo. Così Eliot e la cultura anglosassone via Montale, il Cattolicesimo via Bo e Betocchi (il « Frontespizio » finiva in quei mesi): l'unica via dritta, insomma, era quella anzitutto ungarettiana, di cui coglievamo i puri dati stilistici, guidando essa direttamente al centro della nostra formazione provinciale: la Francia di Mallarmé e Valéry (molto meno, per quegli anni, di Apollinaire). Insomma il mondo culturale era stato ridotto e omologato dalla reazione rondiana del dopoguerra fascista: e su quella linea — la linea della « Storia della Parola » — noi eravamo fissi, ma non inattivi, essendo essa per noi motivo di entusiasmo e d'ingenua polemica. Falqui rappresentava a meraviglia quella « riduzione e omologazione » del mondo culturale: ne era la vita concreta se impegnata a definirsi per difendersi, a farsi cosciente anche nei dati esteriori, nei frangenti cronologici, nelle polemiche circostanziate.

Leggevamo anche gli altri critici militanti del Novecento: tuttavia, come dicevamo, il loro giudizio presupponeva una moralità proveniente da altri mondi culturali. Ci sfuggiva quasi

del tutto, appunto, la problematica cattolica, o, se non la problematica, la passione cattolica di un Bo; o l'indirizzo idealistico e laico di un Gargiulo: ogni forma, insomma, di concezione etica o conoscitiva che non fosse l'irrazionalismo in cui vivevamo.

Anche in Falqui, naturalmente, interveniva, ad arricchire e a dare una direzione ai giudizi e alle polemiche, un impulso morale: anzi, spessissimo, la pagina di Falqui, aveva, ed ha, una intonazione « moralistica »: ma si tratta di una morale, per così dire, ontologica. Essa ritrova, agendo in sede letteraria, nella sede letteraria i propri presupposti e i propri fini: genera i motivi di partecipazione o di risentimento dentro la sfera stessa in cui quei motivi trovano nascita e sviluppo. Nè si tratta di quella posizione imparzialmente « filologica » che tutto può assumere a oggetto entro il proprio orizzonte d'osservazione: se, nell'opera di Falqui, le gerarchie esistono, invece, esistono le graduazioni di valore, le adesioni e i rifiuti. Si può insomma avanzare l'ipotesi che per Falqui la moralità di uno scrittore coincida con la necessità della sua posizione nella ufficiale geografia letteraria; che uno scrittore sia, via via, sempre più moralmente attendibile man mano che si affranca da una esistenza di mera inerzia, d'imitazione, di plagio, giunge a una sua originalità almeno modesta e infine presenta i caratteri documentati dell'inventore. È questa sua possibile graduazione che Falqui segue, col suo puntiglio filologico di facitore di « Pezze d'appoggio »: e il suo fine di « moralista » è esaurito quando egli giunga a mettere un po' d'ordine tra i valori, spesso, come succede in ogni mondo letterario, confusi per malafede o ignoranza. Ma la misura costante per questo falquiano moralismo ontologico si può dire consista soprattutto e programmaticamente nella *constatazione dell'appartenenza o no di un autore al novecentismo*: della sua iscrizione agli atteggiamenti psicologici e quindi stilistici delle avanguardie letterarie: Voce, Ronda, Ermetismo, con un occhio tenuto costantemente vigile su certi extravaganti (in qualche modo però rientranti, come Campana o Barilli).

Quasi, insomma, che prima, oppure contemporaneamente, alla produzione del « Novecento », non esistessero altri prodotti. Oppure che questi prodotti fossero puramente negativi: rappresentassero cioè l'opposizione, reazionaria in pura sede di letteratura, della borghesia retriva e ufficiale.

S'intende, certo, che al di là di questa ontologia si può ricostruire in Falqui un'etica, una concezione del mondo più vasta e totale: i cui tratti coinciderebbero con quelli, all'incirca, della borghesia conservatrice (rappresentata, ora, dal quotidiano « Il Tempo », di cui appunto Falqui cura la « terza pagina »), e presupponenti la fede nell'assolutezza e nella stabilità di tale base sociale, condizione necessaria per poter mettere in pratica — in polemica con la parte inerte e retriva di

essa — le più sottili esperienze psicologiche e il più eletto rigore stilistico. Una società a piramide, insomma, non classista: messa magari sulla strada di un paternalistico progresso, per cui a ogni nuovo passo verso la squisitezza nelle *élites* corrispondesse un passo nelle masse verso un più alto livello di civiltà media... Si capisce che, perchè tale mondo potesse stare in piedi e assumere la figura dell'immutabilità e della pienezza, non doveva presentare la minima incrinatura: il solo minimo sospetto di un mondo socialmente e ideologicamente diverso avrebbe fatto crollare tutto.

E infatti tutto è crollato. E ringraziamo tale crollo se, imponendo delle scelte, ha dato in concreto quella libertà che vive solo in quanto è vissuta drammaticamente.

Ora per Falqui la nuova poesia, e tutta la nuova poesia, si definisce confusione delle lingue, Babele: quella felice costante che faceva di ogni letterato borghese un rivoluzionario — la storia novecentesca della Parola, in poesia, il capitolo e la prosa d'arte, in prosa — non è più un termine di paragone assoluto, valevole in ogni occasione, una legale e storica apodissi critica. Il mondo si è scisso in due: e se lo storicismo crociano (cfr. il caso Flora) comporta accettazione dell'opposizione, del possibile termine dialettico anche se non ancora in atto, una posizione in fondo irrazionalistica come quella di Falqui, e di altri, non poteva che apportare irrigidimento: di qui la sua indefessa difesa del novecentismo, non più contro il solito Galletti, che in fondo non esiste, ma contro i nuovi, optanti o no per nuove concezioni della società e quindi della letteratura.

Non vogliamo pregiudizialmente denegare questa posizione, come farebbero forse molti nostri coetanei. Dopo il crollo di quel mondo assoluto ch'era il mondo borghese nel cui cuore eravamo nati, avevamo passato l'infanzia, e in cui il nostro io si era effuso senza soluzione di continuità; dopo il crollo, intendiamo meglio dire, di quell'involucro conservativo ch'era stato il regime centralistico — con la conseguente acquisizione, da parte dei più giovani, della esistenza di concezioni diverse di vita, ed una quasi religiosa reinvenzione del mondo sociale oggettivo — ci è parso chiaro come il Novecento non sia per nulla esaurito dal novecentismo. Che anzi sono infiniti, anche nello stretto campo letterario, per non dire culturale, gli errori di metodo, in esso impliciti. E che, curioso a dirsi, oltre alla cultura universitaria, il Croce e il Gramsci erano perfettamente d'accordo nel condannarlo. Al novecentismo dunque si opponevano, in diversi modi e per diverse, anzi divergenti, ragioni, la cultura tradizionalistica dei benpensanti, la cultura idealistica crociana e la nascente cultura marxista. Nel mondo pubblico — per noi adolescenti, ripetiamo, nel mondo *tout court* — i « novecentisti » portavano alle estreme conseguenze, in una smania di rigore stilistico, le esperienze della cultura decadente europea, mentre nel mondo clandestino e ignoto c'era gente

che moriva in carcere per una ideologia diversa, o per altre ideologie diverse. È facile, parlando uno stesso linguaggio ideologico, in fondo, debellare Galletti: ma è altrettanto facile controbattere, nel profondo, i giudizi negativi del Croce, e soprattutto alcuni passi di « Letteratura e vita nazionale » di Gramsci?

Noi, a somiglianza di certi nostri avventati coetanei, non vorremmo peccare di scarso storicismo e dogmatizzare certe nuove nozioni ideologiche dando loro valore retroattivo: quanto del mondo di Falqui non permane ancora, assimilato o alla deriva, in noi? Una formazione letteraria ipoteca un'intera esistenza letteraria: e chi meno se ne vuole ricordare più ne è determinato, come infatti i dati e i testi dimostrano. Discutere con Falqui è discutere con una parte di noi stessi: viva, sia pure in quanto sopravvivate, attuale, sia pure in quanto qualificata.

In che senso poi il lavoro critico di Falqui, specialmente ora, può essere accettabile o comunque storicizzabile?

Nel senso che è il prodotto di una « posizione ». Onde si spiegano la monotonia e l'insistenza di cui parlavamo: ogni operazione mentale di Falqui magari svolgendosi su una superficie quantitativamente vasta, va sempre ridotta all'operazione tipo, limitata non solo attualmente ma cronologicamente: se per definizione non sembra poter avere sviluppi ulteriori. La « posizione » di Falqui è la posizione di un gruppo letterario, puramente letterario, in apparenza, sopravvivate da un periodo in cui erano possibili le sole distinzioni di superficie, tecniche: ma di cui abbiamo cercato di mostrare la sostanziale politicità (e una implicita morale irrazionalistica e conservatrice). In Falqui tale sentimento della politicità della propria posizione è rimosso, o almeno privo di valore cosciente; ma in altri appartenenti alla sua stessa posizione letteraria, meglio nei più giovani, può essere, al contrario, molto più presente e determinante.

Specie se s'identifica solo in apparenza con la faziosità di un ambiente letterario, con lo spirito di clan, col narcisismo redazionale, come direbbe Gadda. Il che è ormai inattuale o illusorio. È infatti una tendenza tipica della nostra epoca, caratterizzata dalla partecipazione delle masse alla cultura, quello speciale apriorismo che in America (come Paolo Milano ci riferisce) vien detto *posizionalismo*. Di tale fedeltà alla « posizione » usufruisce chi in qualche modo si è impegnato con le masse intervenute quali depositarie d'opinione pubblica: secondo una gradazione che va dal lavoro di partito all'impegno genericamente politico, alla professione giornalistica o d'informazione, e infine ai campi specializzati — come quello letterario.

Quanto al posizionalismo, per così dire, « tattico » dei comunisti, o nella fattispecie della 'Unità' o del 'Contemporaneo', sarebbe atto da Maramaldo, in questo momento, infierire. La crudezza e la durezza ideologico-tattica di Salinari e

di altri era viziata da quello che Lukàcs — in una intervista concessa a un inviato appunto dell' 'Unità' durante i lavori del Congresso del PCUS — chiama prospettivismo. L'ingenua e quasi illetterata (e anche burocratica) coazione teorica derivava dalla convinzione che una letteratura realistica dovesse fondarsi su quel « prospettivismo »: mentre in una società come la nostra non può venire semplicemente rimosso, in nome di una salute vista in prospettiva, anticipata, coatta, lo stato di crisi, di dolore, di divisione.

Ma certi giovani non rappresentanti così ufficialmente tale « posizione » (ora evidentemente in crisi), sembrano esservi pericolosamente implicati. Si tratta di una testimonianza orale — che noi ammettiamo qui come valida, data la sede aneddotica in cui scriviamo — donde risulta che in un gruppetto di universitari romani, lettori di *Officina*, c'è stata delusione e scontentezza perchè in *Officina* sono usciti dei versi di Luzi: quasi che con questo si fosse perpetrato un tradimento, un ritorno, appunto, a vecchie « posizioni ». C'è bisogno di dire che l'esperienza religiosa e stilistica di Luzi è vissuta autenticamente, e che quindi è un'esperienza anche nostra?

Siamo tornati, così, a noi, ai redattori mancati, e ventenni, di 'Eredi', ai redattori operanti di *Officina* — di questa « curiosa rivistina bolognese », come la vuole chiamare Bo. — E, almeno rispetto alla nozione di « posizione » su cui abbiamo qui escursionato, il lettore si aspetterà qualche effato conclusorio, di tipica fattura militantistica. Demandiamo invece allo sviluppo della *rivistina* tale incombenza. Qui ci limitiamo a negare qualunque posizione semplificante e cristallizzante, in chi non cerca di adattare l'orizzonte al periscopio, ma il periscopio all'orizzonte: all'immenso orizzonte dei fenomeni. Che non è agnosticismo, non è la pura inquietudine del problematismo. E non è indipendenza intesa come l'intendono molti « novecentisti » (fra i quali ancora tanti nostri coetanei), quale prerogativa di un individuo post-romantico, che si considera anzitutto artista.

Pier Paolo Pasolini

INDICE DELL'ANNO PRIMO

Elenco degli scritti:

- BASSANI, GIORGIO. « Poesie del '46 » (p. 143).
- BERTOLUCCI, ATTILIO. « Fogli di un diario delle vacanze » (p. 92).
- CAPRONI, GIORGIO. « La piccola porta » (p. 140).
- FERRETTI, MASSIMO. « Falloforia del principe » (p. 196).
- FORTINI, FRANCO. « Versi » (p. 96); L'altezza della situazione, o perchè si scrivono poesie (p. 99).
- GADDA, CARLO EMILIO. « Il libro delle Furie » (pp. 36, 80, 120, 202); [Una lettera] (p. 165).
- GARBOLI, CESARE. [Allegato alle poesie di Bassani] (p. 145).
- LEONETTI, FRANCESCO. « La nuda primavera » (p. 17); Due versi sulle viole (p. 32); Leopardi (p. 43); ' Botteghe oscure ' (p. 73); ' Letteratura ' (p. 108); ' L'ultima ' (p. 116); Digressione per ' I Gettoni ' (p. 158); Il decadentismo come problema contemporaneo (p. 211).
- LUZI, MARIO. « Conversazione durante il viaggio » (p. 137); [Cfr. Correzioni e giunte, p. 118].
- PASOLINI PIER PAOLO. Pascoli (p. 1); « I campi del Friuli » (p. 59); Il neo-sperimentalismo (p. 169); La posizione (p. 245).
- ROMANÒ, ANGELO. Analisi critico-bibliografiche: I (p. 24), II (p. 67), III (p. 148), IV (p. 238); Manzoni (p. 87).
- ROVERSI, ROBERTO. « Il margine bianco della città » (p. 9); ' Momenti ' (p. 77); ' Galleria ' (p. 105); ' Il Mulino ' (p. 111); Digressione per ' I Gettoni ' (p. 158); « Il tedesco imperatore », « Periferia » (p. 228).
- SBARBARO, CAMILLO. « Scampoli » (p. 183).
- SCALIA, GIANNI. Un paradigma: l'attualità di De Sanctis (p. 28); ' La Chimera ' (p. 74); ' L'Esperienza poetica ' (p. 76); ' Nuova corrente ' (p. 78); ' Itinerari ' (p. 106); ' Nuovi argomenti ' (p. 113); Serra (p. 127).
- VIVALDI, CESARE. « Partendo da Imperia » (p. 191).
- VOLPONI, PAOLO. « La vita » (p. 186).

Indice dei nomi:

[Non è compresa nello spoglio l'Appendice gaddiana]

Agostino (S.) 152, 181 - Alicata, M. 240, 241 - Amendola, 67 - Anceschi, L. 27, 32-5, 108, 246 - Antonielli, S. 111 - Apollinaire, 7, 246 - Apollonio, M. 157 - Ariosto, 136 - Arpino, G. 178 - Assunto, R. 28 - Auerbach, 216, 223 - Aumu, D. 170 - Avarna, G. 177 - Bacchelli, 51, 57 - Bacchetti, G. 108 - Baglio, G. 77, 179 - Barberi Squarrotti, G. 106 - Bargellini, P. 55 - Barilli, B. 247 - Barsotti, D. 117 - Bassani, G. 73, 74, 145-7 - Baudelaire, 2, 211, 212, 218 - Beethoven, 53 - Belli, 179 - Bellorini, E. 27 - Benedetto (S.) 181 - Bertolucci, A. 6, 170 - Betocchi, C. 5, 55, 75, 246 - Bigli, E. 73 - Bigongiari, P. 54 - Binmi, W. 31, 50, 110, 213, 214 - Blasucci, L. 31 - Bo, C. 33, 55, 73, 111, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 159, 246, 250 - Bobbio, N. 243, 244 - Bodini, V. 76 105 - Boine, G. 71, 132, 213 - Bonora, E. 28, 31 - Bonsanti, A. 108, 109 - Bontempelli, 69 - Borges, J. 158 - Borsieri, P. 26, 27 - Bosco, U. 73 - Boselli, M., 78 - Bremond, H. 214 - Brentano, B. 216 - Briganti, G. 1 - Brondi-Fabbris, 244 - Cabella, A. 106 - Cacciatore, E. 177 - Caetani, M. 73 - Cagnetta, F. 34 - Cajumi, A. 43 - Calvino, I. 157, 163, 164 - Calzolari, B. 177 - Campana, 71, 247 - Candeloro, G. 31 - Caprioglio, S. 244 - Cardarelli, V. 49, 50, 51, 57 - Carducci, 3, 4, 29, 43, 44, 47, 56, 130, 131, 134, 149, 220 - Caretti, L. 110 - Carocci, G. 113 - Carocci, A., 113, 115 - Cartasegna, M. 78 - Cases, C. 226 - Casnati F., 149 - Cassola C., 163 - Catalano, F. 31 - Cattafi, B. 177 - Cecchi, 1, 52, 161 - Cecov, 215 - Cerroni, M. 178 - Chabod, 107, 112 - Citanna, G. 50 - Citati, P. 157 - Coleridge, 25 - Compagna, F. 111 - Comparetti, 3 - Configliacco, E. 170 - Contessi, P. L. 111 - Contini, 1, 32, 47, 54, 110, 128, 156, 170, 182 - Cora, M. 50 - Corbani, H. 179 - Corradini, E. 8 - Corradini, G. 179 - Costa, N. 4 - Costanzo, M. 71 - Crimi, N. 171 - Crispolti, F. 89 - Croce, L. 3, 27, 28, 29, 43, 44, 48, 49, 50, 52, 53, 67, 69, 73, 88, 90, 111, 118, 129, 131, 133, 149, 151, 152, 211, 212, 213, 220, 221, 241, 248 - D'Ancona, 3 - D'Annunzio, 53, 149, 213, 214 - Dante, 52, 170, 181, 213 - Debenedetti, G. 72, 73, 154, 155, 157 - Degli Esposti, G. L. 111 - Della Volpe, G. 215 - De Miceli, E. 179 - De Robertis, 48, 52, 53, 71, 90, 132, 159 - De Rosa, G. 72 - De Rosa, V. 77 - De Sanctis, 3, 28, 29, 30, 31, 47, 48, 58, 69, 89, 151 - De Titta, G. 4 - De Vigny, 50 - Devoto, G. 4 - Diana, A. 77 - Diez, 2 - Dilthey, W. 217 - Dolci, D. 34 - D'Ors, 149 - Dostojewski, 223 - Dumontel, A. 77 - Edison, 100 - Einaudi, 67 - Eliot, 33, 100, 172, 246 - Eracito, 219 - Erasmo, 243 - Erba, L. 106, 175, 176 - Falqui, E. 27, 245-50 - Fenu, E. 149 - Ferrara, M. 1 - Ferrari, S. 4 - Ferretti, M. 172, 173 - Fiore, V. 77, 178 - Fiore, T. 117 - Flaubert, 153 - Flora, 44, 48, 161, 213, 248 - Fogazzaro, 47 - Ford, 100 - Fortini, F. 34, 244 - Foscolo, 54, 103 - Francesco (S.) 181 - Fubini, 27, 54 - Gadda, 249 - Galilei, 24 - Galletti, A. 50, 248 - Gallo, N. 31, 226 - Garboli, C. 27 - Gargiulo, A. 246 - Garin, E. 71, 107 - Garosci, A. 72 - Gatto, A. 5 - Gentile, 3, 48, 58, 67, 68, 221 - Getto, G. 27 - Giacheri, R. 77 - Giordano, R. 111 - Giordani, 47 - Giugni, G. 111 - Giuliani, A. 176, 177 - Gobetti, 73, 107 - Goethe, 50, 53, 57, 104, 219, 223 - Gollner, C. 106 - Goruppi, B. 173 - Gottarelli, T. 170 - Gozzini, M. 116, 117 - Gramsci, 2, 7, 8, 24, 27, 29, 57, 58, 68, 72, 89, 111, 226, 241, 242, 243, 248 - Guerra, T. 179 - Guglielmi, G. 176 - Guiducci, R. 244 - Guillen, J. 139 - Hegel, 29, 100, 104, 119, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221 - Heine, 219 - Hellingrath, H. 217 - Hemingway, 241 - Hölderlin, 50, 53, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220 - Jahier, P. 213 - James, 146 - Jeanroy, 2 - Kant, 130 - Kafka, 162 - Kierkegaard, 221 - Kipling, 133 - Lautreaumont, 109 - Leonetti, F. 172, 173, 174, 175, 245 - Leoni, R. 171 - Leopardi, 31, 43-58, 213, 218, 220 - Leopardi, M. 49 - Lipparini, G. 44 - Longobardi, F. 28 - Lorenzoni, A. 4 - Lucertini, F. 158 - Lukacs, 104, 225, 227, 249 - Luporini, C. 58 - Luti, G. 106 - Luzzi, M. 55, 73, 75, 108, 118, 119, 170, 250 - Macchia, G. 108 - Maclè, O. 152, 156, 157 - Maiakowski, 227 - Malaparte, C. 109 - Mallarmè, 28, 33, 55, 153, 156, 246 - Manacorda, G. 27, 241, 242 - Mancini, F. 111 - Manfredi, A. 176 - Mann, 100, 215, 223, 224, 227 - Manzoni, 6, 8, 31, 69, 87, 91, 103, 180 - Marin, B. 173 - Martini, C. 71 - Marx, 29, 70, 97, 100 - Masciotta, M. 108 - Matteucci, N. 111 - Mauriac, 118 - Mazzoni, G. 44 - Milano, P. 249 - Modesti, R. 176 - Momigliano, A. 43, 47 - Montale, 5, 26, 57, 111, 214, 246 - Monti, 90 - Moravia, 113, 115 - Mörike, 52 - Muscetta, C. 27, 31, 226, 241, 242 - Nannetti, V. 117 - Nardini, B. 117 - Nietzsche, 7, 51, 52, 223, 225 - Nigra, C. 3 - Nitti, F. 67 - Ognibene, G. 77 - Onofri, A. 5 - Orelli, G. 176 - Ortega y Gasset, 211 - Oxilia, A. 116 - Pagliarani, E. 172 - Palazzeschi, 180 - Pampaloni, G. 159 - Papi, E. 108, 109 - Papini, 44, 55, 67, 72 - Paris, G. 2 - Parronchi, A. 75 - Pascal, 152 - Pascoli, 1-8, 49, 53, 180, 182, 213, 214 - Pasolini, P. P. 200-1, 226, 245 - Pavese, 108, 164, 226 - Pedrazzi, L. 111 - Peregalli, A. 171 - Peroni, G. 171 - Petrarca, I. 7, 51, 54, 73, 213 - Petrini, M. 31 - Picardi, G. 77 - Serra, L. 245 - Pindaro, 52 - Pinfor, 25, 26, 27 - Pitrè, 3 - Platone, 215, 217 - Poe, 2 - Porta, 179 - Portinari, F. 108 - Pound, 178, 181 - Pozzi, G. C. 177 - Pratolini, V. 74, 161 - Prezzolini, G. 72 - Pulito, M. 177 - Quasimodo, S. 157 - Quintavalle, U. P. 170 - Quintiliano, 130 - Racine, 102 - Raimondi, E. 111 - Rajna, 3 - Rebora, C. 71, 181 - Rimbaud, 25, 45, 156, 172 - Rio, M. 77 - Rizzardi, A. 105 - Rolland, R. 134, 243 - Romagnoli, S. 31 - Romano, A. 180 - Rosmini, 181 - Rossi, F. C. 106, 108 - Rovesti, R. 245 - Russo, 31 - Saba, 4, 57 - Saccenti, M. 111 - Salinari, C. 249 - Salvi, S. 179 - Santucci, A. 111 - Sapegno, 31, 50, 73, 89 - Savinio, A. 50 - Sbarbaro, C. 4, 71, 181, 182 - Scalia, G. 118, 119, 244 - Scalvini, G. 88 - Schelling, 214, 218, 219 - Schiller, 217, 219 - Schiaffini, A. 28 - Sciascia, L. 105 - Schopenhauer, 58 - Scottellaro, R. - 178 - Sechi, G. 78, 79 - Sereni, V. 171 - Serra, 29, 44, 57, 127-136 - Stappeler, S. 213 - Soffici, A. 45, 179 - Soldati, M. 74 - Solmi, S. 34, 108, 110, 152, 157 - Spinoza, 215 - Spitzer, 24, 28, 169 - Stendhal, 87 - Tanza, F. 179 - Tasso, 24 - Thomas, D. 178 - Thoreau, 97 - Thovez, E. 43, 44 - Tirinnanzi, F. 117 - Togliatti, 240 - Tommaseo, 3 - Trotsky, 3 - Tumminelli, E. 77 - Ulivi, F. 108 - Ungaretti, 5, 56, 57, 111, 213, 246 - Valery, 46, 246 - Vasoli, C. 106 - Verga, 8, 69, 161, 180 - Verlaine, 46 - Vigorelli, G. 6, 71, 72, 157 - Vio, M. 171, 172 - Vittorini, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 239, 240, 241 - Vivaldi, C. 179 - Vossler, 67 - Weil, 102 - Wordsworth, 2 - Zampa, G. 109 - Zanella, G. 77 - Zanzotto, A. 176 - Zigaina, G. 68 - Zottoli, A. 89.

OFFICINA

	La nostra storia	Pag.
A. ROMANÒ. La scapigliatura		255
	Testi e allegati	
C. M. REBORA. I canti dell' infermità		264
F. LEONETTI. da «Le miserie» e «La vita comune»		268
P. P. PASOLINI. Una polemica in versi		283
	La cultura italiana	
L. SCIASCIA. La sesta giornata		291

NOVEMBRE 1956 NUMERO 7

REDATTORI

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

Ufficio : via Rizzoli 4, Bologna

Prezzo del fascicolo L. 300

Prezzo di abbonamento annuale L. 1500

L'amministrazione della rivista è affidata alla
LIBRERIA "PALMAVERDE,, BOLOGNA
(conto corrente postale N. 8/3319)

Responsabile : **OTELLO MASETTI.**

Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n.º 2497.

OFFICINE GRAFICHE CALDERINI - BOLOGNA

ANGELO ROMANÒ

LA SCAPIGLIATURA

Fino a una ventina d'anni fa, la scapigliatura appariva un tema capace di svegliare solo interessi di livello modesto: press'a poco nella gamma registrabile tra i due estremi dell'erudizione di vaga ascendenza positivista e del patetico memorialismo municipale. Tra Piero Nardi, cioè, autore di composte ricostruzioni monografiche, e Pietro Madini, giulivo spigolatore di aneddoti da far defluire nella costante scapigliata: dolce e anomalo hobby della famiglia « meneghina »; ideale filo d'oro nel tessuto grigio della storia etico-politica di Milano. Oggetti di una considerazione distaccata, priva di passione critica, sulla qualità letteraria degli scrittori del gruppo, dal Rovani al Dossi, dal Praga al Tarchetti, dal Boito al Camerana testimoniavano i giudizi, compendiosi e limitativi a un tempo, del Croce: severo, com'è noto, con tutti i « minori » che non facessero vibrare in lui corde autobiografiche e si affidassero quindi indifesi alle risorse del suo gusto di lettore. (Erudizione e gusto: anche il caso della scapigliatura comprova che la grave limitazione della critica postdesanctisiana consistè nell'applicare schemi derivati, implicando ciò la rinuncia allo strumento che il De Sanctis aveva reso, con la sua coscienza storica dei fenomeni letterari, così vitale: il metodo della reversibilità della storia delle forme nella storia della cultura: sia detto in parentesi, come induzione nel campo della caratterologia generale di considerazioni pertinenti a un fatto specifico). Si aggiunga soltanto che il Carducci, di cui sono note le animose glosse in margine ad alcuni libri di scapigliati, maschera l'incomprensione di « gusto » con la vivacità moralistica del discorso: ma la sua diffidenza di contemporaneo verso l'ambiente morale e

l'ideologia di fondo degli scapigliati non trova riscontro alcuno nel nostro giudizio di posterità sulla loro statura e sulla loro capacità di trasformare in valori poetici l'inquietudine esistenziale, le perplessità etiche, le polemiche intuizioni letterarie. « Ci voleva quell'ambiente, o meglio quella mancanza di ossigeno, per proclamare la grandezza » dei Praga e dei Tarchetti, scriveva il Carducci: ed è vero; ma la traduzione in termini critici dell'intemerata comporterebbe una chiamata di correo per il Carducci stesso, colpevole di opporre un'insostenibile alternativa di specie « pedante » e mitografica alle due fondamentali indicazioni del romanticismo europeo, che avevano avuto in Italia i più mediocri sviluppi: quella realistica e quella fantastica.

Uno sguardo alla situazione della poesia italiana negli anni intorno all'Unità può dar conto di alcune tra le principali ragioni generiche della scapigliatura; altre vanno ricercate nelle peculiari connotazioni dell'ambiente lombardo e milanese, sotto l'aspetto sia culturale che etico e sociologico. Basso romanticismo nel Prati e nell'Alardi; sviluppo a fondo chiuso della tematica religiosa nel Tommaseo; estenuazione degli schemi manzoniani in narrativa, da un lato; e, dall'altro, un ambiente morale estroverso, tutto teso a prendere possesso di una nuova realtà storica, di nuovi tipi di organizzazione economica, di un nuovo sistema di relazioni sociali: con ciò portato necessariamente a semplificare, a rimuovere problemi e perplessità, ad esaltare al massimo l'azione in quanto tale. La generale tonalità ottimistica effusa dalle testate dell'epoca, una superficiale sicurezza psicologica, la rettorica della industrializzazione si corrispondono da un punto all'altro del quadro. Tra le elegiache dissolvenze romantiche, fedelmente esemplificate dalla tipologia del Prati, e la pressione del progresso economico e sociale, che crea una pesante psicologia dell'organizzazione, si apre lo spazio per un processo critico, di specie individualistica, fondato sull'analisi della realtà sociale ed interiore da un lato e sulla denuncia dell'ideologia letteraria romantica dall'altro. A emblema di quest'ultima vengono eletti il Manzoni, ancora vivente (ritirato e sobrio in un silenzio quasi agnostico) in quella stessa città dove gli scapigliati imponevano la loro rumorosa protesta; e il Verdi, non ancora giunto alle estreme creazioni dell'*Otello* e del

Falstaff, autore di una musica fortemente nazionale, impegnata su temi civili, dominata dal clima del Risorgimento.

Il Praga e il Boito disdegnano l'uno e l'altro e controppongono come esemplari che diano la misura delle loro intenzioni Baudelaire da un lato e dall'altro Wagner. I due nomi contengono implicanze prossime e remote. Spostano in primo luogo, per una sorta di sottintesa compensazione antirisorgimentale, i confini dell'orizzonte letterario oltre le specifiche caratteristiche della cultura italiana; e poi indicano due tra le più audaci soluzioni del processo di rivolgimento all'interno delle strutture della tradizione occidentale. Nella loro particolare sperimentazione dell'antitesi romantica ragione-vita, l'opzione è pacifica per il secondo termine: entrambi tendono e giungono ad una rimozione degli schemi formali che la cultura dell'occidente aveva, con sublime pazienza, predisposto e rifinito nel corso di alcuni secoli al fine di riportare nel dominio della ragione le oscure insorgenze dell'istinto. L'identità con la vita e col suo insondabile mistero è la regola fondamentale del misticismo decadentistico, e tutta la strumentazione espressiva elaborata nel corso dell'ottocento in Francia e in Germania tende infatti a costituire in realtà poetica quella, libera e impregiudicabile, della vita subrazionale, dei profondi mostri del sangue, del sesso, del dolore.

Non è questo evidentemente il luogo per analizzare la poetica del decadentismo in Europa, fenomeno complesso sul quale abbiamo studi soddisfacenti per quanto riguarda le cause e gli effetti letterari, meno per quanto riguarda le cause e gli effetti dal punto di vista della cultura e della storia in generale. Dovendo parlare della poetica della scapigliatura, bastano i pochi riferimenti sommari suaccennati, e una osservazione di fondo: che cioè il decadentismo come corpus culturale e tecnico unitario rappresenta per la scapigliatura una risorsa metaforica, una suggestione di riserva da immettere nella disputa, dall'esterno, quando venissero meno altri argomenti possibili. I nominati Praga e Boito, cui sono da aggiungere il Rovani e il Tarchetti, nell'atto di giustificare ideologicamente le proprie posizioni tradiscono questo affrettato rapporto. Comunicano cioè la sensazione di un artificioso ricorso ad argomenti sostanzialmente estranei ai termini reali

della questione che la particolare congiuntura culturale li chiamava a comporre. Ricevuta la notizia, poi risultata falsa, della morte di Baudelaire, il Praga scriveva ad Arrigo Boito: « Povera grand'anima. È morto. Dove saranno i suoi *souvenirs*? L'amavo come una amante. Prepariamoci a seguirlo. Per me, avrò poche miglia da fare; dalla prepotenza delle emozioni che va aumentando in me ogni giorno, ogni giorno capisco che va avvicinandosi la meta a grande velocità. Egli aveva detto: *Comme un beau ciel d'automne clair et rose*. Io ho detto quel verso: *tranquillo oceano, soave plenilunio sereno*; tu hai detto il *taedium vitae*. Lui ha guardato, specchiandosi, il sole, e ha detto: *Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige*. Anneghiamoci, ma almeno prepariamoci al tonfo insieme ». La mistificazione facilmente percepibile in questo brano non è di tipo morale, quando si pensa all'infelice esistenza del Praga che cercava irraggiungibili paradisi artificiali in quella tranquilla provincia borghese che era la Milano tra il '60 e il '70, ma di tipo intellettuale e propriamente critico: Baudelaire conta sì come poeta, ma solo in quanto dal concetto di poeta non è escluso un mitico riferimento. Il rilievo può dar conto della costante sproporzione, in atto nella letteratura degli scapigliati, tra ambizioni morali e possibilità critiche, intendendo comprendere tra queste seconde sia le possibilità di valutazione culturale che quelle di strumentazione espressiva di una scelta che ha luogo in prima analisi, e in qualche modo consapevolmente, fuori dell'ambito culturale. È noto che tra gli scapigliati normalmente inclusi nel gruppo (Rovani, Praga, Boito, Tarchetti, Dossi, Camerana, Sacchetti ecc.) esistono differenze notevolissime di conformazione e di qualità, però non c'è dubbio che questa sproporzione li accomuna in un'esperienza omogenea, non solo; ma in un certo senso li destina a prefigurare alcuni dei caratteri che si trasmetteranno pressochè inalterati da movimento a movimento, forse fino ad oggi, nella vicenda della cultura letteraria italiana tra il decimono e il ventesimo secolo.

Nei suoi « Saggi sulla forma poetica italiana dell'ottocento », il De Lollis, parlando del Berchet, definisce una costante stilistica della poesia del secolo: « stile e lingua, egli scrive (a pag. 38, ediz. Croce), rispondono al medesimo criterio — se di criterio è lecito parlare — di una sprezzante

immediatezza... La lingua poetica del Berchet è il più strano mostro che si possa immaginare in mezzo a una letteratura poetica, che, senza essere perfettamente livellata e levigata come la francese da Racine a Chateaubriand, non sa in ogni modo fare a meno della *distinzione*, ch'è anche, naturalmente, uguaglianza di tono. Nella lingua poetica, quasi non ci fossero stati Parini e Monti — poeta civile e sociale anche lui — e il Manzoni, poeta della religione, i quali avevano ben mostrato come innovare si potesse e dovesse, gli elementi vecchi e nuovi tornano ad agitarsi incompastamente, e occorrono — altro che i capponi di Renzo! — le attiguità e le convivenze le più forzate ». La tesi del De Lollis, che la poesia ottocentesca offra una riprova pressochè definitiva « della ripugnanza che la poesia italiana mostra invincibile per le parole e pel tono realistico o familiare », non va interpretata giusta il primo e letterale significato di specie rettorica, ma giusta il suo contenuto dinamico e storico, felicemente espresso dal Croce (nell'*Avvertenza*, p. VI): « È la restaurazione del valore che spetta alla tradizione nella storia della poesia, l'impossibilità di spezzarla o di saltarvi sopra, la necessità di conservarla sempre, innovando sempre ». Ora, rispetto a questa tradizione, di cui sono ben noti i caratteri illustri e la fedeltà al principio della « distinzione degli stili » (ultimo e altissimo esempio il Leopardi), lo sperimentalismo linguistico che lungo il secolo costituisce una sorta di peculiare ossessione da dove trae la propria esigenza e a quali risultati approda?

Facile rispondere alla prima domanda: la pressione della cultura moderna e delle nuove forme di convivenza sociale sulla nostra letteratura, rimasta estranea al loro svolgimento, nel momento in cui giunge a farsi sentire non può non provocare una crisi nei suoi strumenti, e in primo luogo nella lingua. Meno facile rispondere alla seconda. Uno spoglio, a prima vista, del lessico del Praga può lasciare alquanto perplessi: accanto a una serie di voci plebee o familiari (« puzzo, letamaio, gilet, soprabito, imbroglio, aceto, il sentimento e la salute, i corni, tanghero » ecc.), troviamo abbondanti residui della lingua illustre (« melodi, compra femmina, sprigionati petti » ecc.). Siamo in piena, direbbe l'Auerbach, « mescolanza degli stili », il che non può stupire considerato che il ro-

manticismo è caratterizzato appunto, in tutta Europa, dall'abbandono del criterio classico della « distinzione ». Ma nel Praga questa contaminazione di livelli linguistici differenti si attua essenzialmente entro un piano polemico e sotto la spinta di dichiarati fattori moralistici (l'idea che la lingua tradizionale perpetui un inammissibile tradimento della realtà storica e psicologica) o ideologici (la convinzione che certi contenuti siano esausti, che il sostanziale cattolicesimo della poesia italiana abbia finito per renderla esangue e priva di efficacia). Da cui deriva la sua fondamentale operazione: una sostituzione meccanica di certi temi con altri opposti, e l'istituzione di un rapporto immediato e grezzo con la materia della realtà, le sue figure più modeste, i suoi luoghi più desueti. Fino a che punto questa operazione concordasse col generale movimento della cultura e della tecnica letteraria e cioè con una naturale evoluzione organica del rapporto con la realtà non è problema che lo riguardi. Egli ne ammette in partenza, sulla base dell'equazione poesia-vita, la legittimità. Avremo quindi, ovviamente, una discrepanza profonda tra la sua esperienza sociale ed esistenziale, esemplata sui più aggiornati moduli e sulle più vistose anomalie del decadentismo, carica di concreti scandali e di circostanziati disagi; e la sua esperienza letteraria, che si mantiene in arretrato, che non approfondisce i motivi attraverso i quali quegli scandali e quei disagi hanno potuto maturare e che quindi non riesce a individuare i mezzi idonei per esprimerli. L'equivoco che per fare poesia basti viverla genera un linguaggio di ibridazioni improvvisate, capace tutt'al più di illustrare i caratteri temporanei e tipici del decennio milanese dopo l'unità, ma in nessun momento di attuare la sintesi dei suoi caratteri profondi.

Analoga ricognizione può essere compiuta nelle poesie del Boito: il Boito giovanile, del *Libro dei versi*, di *Re Orso*, della polemica antiverdiana. La lingua del Boito obbedisce a un gusto più complesso, più saputo, lo stesso che lo spingeva a sviluppare l'indicazione fantastica del romanticismo. I suoi moventi sono meno ingenui. Boito tende all'astrazione e alla deformazione, così come il Praga a una forma polemica e fortemente contrastata di realismo: il suo lessico sarà perciò carico di bizzarria, di tensione allusiva, di divertimento

erudito (« catadupe, tremuoti, palombe, chironomonti, arfatto, ciato, conopeo » e così via). La mescolanza del Boito avviene in un ideale laboratorio cui presiede una versione intellettualizzata della realtà, la realtà nelle combinazioni imprevedibili, nelle più varie avventure aritmetiche.

I due casi convergono nella comune distanza da una realtà culturale in cui le rispettive intuizioni potessero effettivamente incarnarsi. A vocaboli plebei o a vocaboli arcaici si affida, nei due casi, il compito di rinnovare *in toto* significati e funzioni della poesia. L'operazione rimane allo stato linguistico, nella misura in cui la lingua può derivare o da una incondita e statica riproduzione del reale o da eccentrici sondaggi nella materia letteraria. In entrambi i poeti, la sintesi espressiva, l'intuizione di una verità storica in movimento, la visione rappresentativa di una situazione cui concorrono componenti molteplici ed eterogenee non viene neppure sfiorata.

Una conferma all'analisi così condotta può venire dall'esame dei temi. Tra il Rovani e il Tarchetti, tra gli stessi Praga e Boito, tra il Dossi, il Camerana, il Sacchetti, il Gualdo, la tematica propria del romanticismo in quel punto di saturazione che lo induce verso il decadentismo trova una serie di applicazioni notevolmente indicativa. Ma, anche in questa prospettiva, l'inesistenza di una relazione vitale con l'ambiente, con la cultura, con la società invalida l'esperimento. I disagi dell'individuo di fronte alle convenzioni da cui è regolata la convivenza civile sono rappresentati con ricchezza di variazioni dal Tarchetti; il Praga e il Boito provocano il pubblico borghese nei suoi gusti mediani; il Dossi e il Faldella tentano una più sottile e fine descrittiva psicologica, dissolvendo il tessuto linguistico, puntando essenzialmente su risorse musicali ed alogiche. Il problema è questo: se operi o no nell'impiego di questi temi qualcosa di più che una semplice opzione di gusto, una consapevolezza della loro funzione pedagogica nell'ambiente e nella psicologia del tempo. È chiaro che l'antimilitarismo che forma la tesi di *Una nobile follia* del Tarchetti è una reazione naturale e verosimile al Risorgimento e alla sua retorica guerriera; ma il protagonista del racconto diventa per antimilitarismo un imprecisato misantropo che si riduce a vivere tra cani, gatti, conigli, api e formiche; soluzione ovviamente più poetica che altro. L'esem-

pio vale per tutti, e può essere usato come un apologo. Partiti da problemi storicamente concreti, gli scapigliati sono travolti dalla loro stessa volontà di fare di tutto poesia: e approdano a un limbo di solitudine astratta; non più in compagnia di uomini, ma di pure immagini.

Noi siamo abituati a non prendere in considerazione come criteri di giudizio fatti del genere: ma è un errore. In realtà, la vita della poesia è complessa, partecipa dei più remoti fenomeni e « tutto ciò che è umano » vi ha una sua ripercussione. Gli scapigliati inaugurano l'equivoco decadente di una poesia autonoma, che si attua per sue proprie leggi in una sfera superiore. La grazia della parola può tutto. In questo senso essi ci inducono a fare due osservazioni, una di carattere particolare e una di carattere generale. La prima concerne direttamente la loro implicita convinzione che bastasse un'intuizione morale, la loro insofferenza d'individui alla società contemporanea e alla sua mediocrità per rinnovare una letteratura poetica e le sue tradizionali istituzioni. Essi pensarono che bastasse porsi degli esempi, leggere dei libri moderni per impostare rettamente problemi che invece affondavano le loro radici in una realtà precisa e fortemente caratterizzata con la quale quei libri e quegli esempi non avevano relazione alcuna. Perciò inaugurarono una convulsa esplorazione della poesia europea, da cui traevano suggestioni epidermiche e brillanti.

Questa frettolosa e bramosa, e quasi mai correlata ad esigenze critiche, istituzione di nuovi rapporti con la letteratura europea imparenta (seconda osservazione) la scapigliatura ai movimenti di cultura letteraria che si succedettero tra l'ottocento e il novecento (e che forse non si sono ancora esauriti): e ne fa il primo episodio della nostra letteratura di crisi. La crisi italiana va infatti riferita all'impotenza di assorbire situazioni culturali altrove pacifiche, all'aspirazione mai abbandonata di assorbirle e al disinteresse rivolto sia alla tradizione sia alla realtà nostre: da accostare, comprendere e rappresentare con concreta e paziente attenzione. Il mito dell'aggiornamento, l'aristocratica febbre morale, l'aspirazione a superare i limiti nazionali in vista di una superiore koiné, hanno impedito che si costituisse una strumentazione propria ed efficiente: alcune riviste tra le due guerre, e qualcuna an-

che del dopoguerra, non fanno che ripresentare, in termini sostanzialmente identici, gli stessi problemi ed esemplificare gli stessi atteggiamenti degli scapigliati. Si vagheggia una letteratura europea omogenea, generata dall'incrocio di varie letterature nazionali, incrocio da provocare al livello della letteratura e non delle singole realtà nazionali. Ancora e sempre, quindi, il mito della partenogenesi di cui Gramsci: che fu comune, per tornare al Carducci, e agli scapigliati e al Carducci e ai vociani e agli ermetici; che anche oggi è tutt'altro che spento.

Tutto questo spiega come, nella piena fioritura ermetica, sia stata impostata e svolta, con abbondanza di studi, ristampe, antologie, una rivalutazione degli scapigliati. Criticamente parlando, l'operazione presupponeva l'accantonamento metodico di troppi e troppo massicci problemi storiografici per avere un peso intrinseco; e infatti il suo significato fu essenzialmente psicologico e, per quanto allusivamente, parnetico. Una storia di consanguineo antinazionalismo, di comune propensione anarchica attirava a quel momento ingenuo della nostra cultura gli esegeti, d'altronde molto più scaltri e raffinati, degli anni '40. Gli scapigliati apparvero come gli eroi di un ideale disordine; poeti senza filologia, scrittori che nutrivano le proprie pagine dei propri morbi.

Tantochè, rimosse certe condizioni, figura di una facilità quasi irrisoria vedere imporsi, sulla loro problematica posticcia, l'autentica problematica della cultura italiana nell'atto di tentare nuovi rapporti con la cultura europea; e assistere alla vittoria di colui che essi consideravano il loro antagonista, il casto, cattolico e non abbastanza romantico Alessandro Manzoni.

Della quale è piuttosto oggetto, se l'ispira pure un'indignazione morale, la risposta diversa degli animi alla miseria: il coraggio, l'evasione, la bestemmia, la rassegnazione, la preghiera, la disperazione, la viltà, la coscienza politica.

A una poesia oggettiva o realistica — parole incerte se non s'intendono in qualche fertile contrasto con la letteratura fra le due guerre, occorrendo, a mio avviso, restituire ora i sentimenti in una sintassi — mi provo con questo gruppo di dodici componimenti [Le MISERIE]: in uno stile misto — io intendo dire molteplice di sentimenti, senza già che ne sia strumento linguistico il dialetto — con situazioni drammatiche e narrative (esso è diffuso inoltre in tutta l'opera).

Potrebbe essere questo un pieno passaggio, io penso, fuori dal puro tono lirico col suo sentimento essenziale, d'infelice o scissa intimità, ove il reale in quanto estraniato è solo occasione di sensazioni o appare come un simbolo; passaggio a un mischiarsi ed essere, con i moti dell'animo attivo, dentro il reale. I toni minori, come il satirico, il leggero, il triviale, il caratteristico (piuttosto ampio essendo desiderabile che sia il registro della voce, dello spirito) non dovrebbero però valere per sè quanto sottometersi a un tono serio fondamentale.

L'ultima rappresentazione, della vita in una Natura indifferente nel suo ciclo, insieme ho cercato che fosse intima e costruita: usando il recitativo: così, in particolare, per dire i pensieri di una donna incinta, come un avvenimento di esterna evidenza qual'è un'alluvione; e nelle altre scene. (Non parlo, naturalmente, come in tutto questo discorso, dei risultati ma dei propositi).

Mi sembra di calare qui, nella redazione definitiva di tale poemetto [LA PRIMAVERA], e in tutta l'opera io spero che valga, un concetto dell'arte come quella che conosce e intanto vivifica la vita (non m'arrischio a pensarci senza incertezza): contenendo, e dunque dominando, la negatrice o struggente malinconia, che si annida in noi e sente un bene solo in ciò che è perduto.

F. L.

PIER PAOLO PASOLINI

UNA POLEMICA IN VERSI⁽¹⁾

Buio è quasi il meriggio nel luore
del terreo cotto coppedè
e del marmo fascista, già incolore
quasi disusata divisa d'orbace, fez
di cinici antemarcia non più di primo pelo
in una sporca fotografia; è

schermato il sole come da un velo
di grassi, di carta carbone,
di polvere alzata dagli urti sul nero

fondo dei tricicli, dalle gomme
dei filobus che ansando ai semafori
scendono soffici in una pressione

avara, pazzi per mafia
o nevrastenia: e svoltano verdi
per via IV Novembre piatta nell'afa...

È la sera che scende, ancor lontana:
come una tempesta, quando addensa
d'improvviso le nubi, ma le dipana

poi lentamente — della sua violenza
abbandonando in cielo la minaccia.
Scolorato il sole fa più intensa

la sua luce, e ogni strada, ogni piazza
quasi in silenzio brulica al frastuono
d'una gente ch'è solo folla, razza.

«L'ora è confusa, e noi come perduti
la viviamo», mi mormoravi, amaro,
disilluso di ciò che hai avuto

per dieci anni dentro, così chiaro
che tra mondo e mente quasi era un idillio:
e ha la tua stanchezza — un po' volgare —

una smorfia di vecchio figlio
di immigrati meridionali
affamati e vili dietro il cipiglio

di poveri arrivati, d'ingenui dottrinari.
Hai voluto che la tua vita fosse
una lotta. Ed eccola ora sui binari

morti, ecco cascare le rosse
bandiere, senza vento. Hai
quarant'anni, con sorriso e mosse

— come quelle di chi non spegne mai
il vecchio fuoco — giovanili.
E, spento, regredito ai padri, ti dai

a me, con la confidenza dei febbrili
moti dell'amicizia, e con il calcolo
di chi, inconscio, invano non si umili.

E io... io cedo: posso soltanto
appassionarmi, come sempre: pazzo,
chè dovrei tacere, non offrire il fianco,

non confessare che sono un ragazzo,
ancora, eternamente indifeso;
che non sempre la passione è grazia.

Lo so, spesso ciò che ho avuto ho reso
con un atto che non è diverso
dall'arsione del lampo al magnesio.

Ho fissato col mio occhio inesperto
diventato atrocemente esperto — umile
fotografo che la notte inerte

batte dietro l'immoto miraggio del costume —
gli inutili angoli sperduti
del mondo, con qualche grido, qualche lume,

qualche parola di uomini venduti
nei più scuri mercati della vita.
Ne ho riportato attestati muti

d'allegria in cuore a una città nemica.
Grande, di questa città, è la notte,
e misera: mille fiati di scheletrita

luce getta il flash su file dirotte
di gioventù, torrenti di motori,
laghi d'angoli bui tra brulicanti grotte

e inanimati grattacieli. Ma, in cuore,
ognuno dei mille atti è lo stesso.
Uno, delle mille allegrie, il dolore.

Muti attestati di un popolo oppresso
e non conscio, diviso in scantinati,
tuguri, lotti — proletariato che il sesso

e il terrore tengono attaccato
alle sue strade di fango: ma, per strade
nuove — ancora ignote — a lui segnato

da avidità e cinismo, l'anima invade
la fame della storia^[2]. È già vecchio
il piano di lotta di icri, cade

a pezzi sui muri il più fresco manifesto.
Muta, in una qualunque notte, il congegno
che fa la conoscenza luce dell'oggetto.

E la vita riappare più viva: segno
che qualcosa, in chi la viveva, muore.
Essa è proceduta nel disegno

che non ha fine: ma il vostro dolore
di non esserne più sul primo fronte,
sarebbe più puro, se nell'ora

in cui l'errore, anche se puro, si sconta,
aveste la forza di dirvi colpevoli.

Ma troppo fonda è, in voi, l'impronta

della lotta compiuta, nel grande e breve
decennio: vi siete assuefatti,
voi, servi della giustizia, leve

della speranza, ai necessari atti
che umiliano il cuore e la coscienza.
Al voluto tacere, al calcolato

parlare, al denigrare senza
odio, all'esaltare senza amore;
alla brutalità della prudenza

e all'ipocrisia del clamore.
Avete, accecati dal fare, servito
il popolo non nel suo cuore

ma nella sua bandiera: dimentichi
che deve in ogni istituzione
sanguinare, perchè non torni mito,

continuo il dolore della creazione.
Come altri compagni di strada,
il mistico rigore d'un'azione

sempre pari all'idea, non vi chiedo: si paga,
anche questo, con l'aridità. Chi è ossesso
dal timore di essere ciò che fu nei gradi

del suo cammino, ciò che espresse
in ingenui ritorni al popolo, in amori
d'inerte umanitario, in regressi

alla carità — non è^[3]. È all'errore
che io vi spingo, al religioso
errore... Si riapre, nel rosso sole

del meriggio di autunno ancora afoso,
in un'aria di morte, la vostra
festa. Misero e fazioso

è il brusio. Sparge in una chiostra
fra i tronchi freddi, falsamente vivace,
le superfici candide la mostra

dei dieci anni d'ingiallite audacie.
Cento baracchette — dove quanto più
ciò che al popolo umilmente piace

cinicamente appare inattuale virtù
di plebe, tanto più è esaltato,
con ingenua ipocrisia, — su

per le misere gobbe, i bagnati
pendii di Villa Glori, empiono l'aria
primaverile della morente estate

di antichi frastuoni di sagra
alla deriva... A migliaia gli iscritti,
piovendo dai rioni dei paria,

vengono all'assalto, si accampano, fitti,
animosi. Snodati i ragazzi
dentro i panni festivi, ricchi

di nastri, fazzoletti, sono come pazzi
di pregustata gioia sotto i cappelli
messicani, rossi come sangue, e tra spiazzati

e albereti, si muovono in drappelli
disordinati, in branchi, soli,
masticando gomma americana, nella

loro generosità senza pudore.
Gli uomini, già perduti in un'abbietta
ubriachezza, nascosta come un dolore,

si portano dietro la famiglia, stretta
intorno alla sporta della merenda,
quasi guide verso la povera vetta...

E là in cima, sotto una tenda
investita dall'incendio senza calore
di cui metà del cielo risplende,

il palco, vuoto. Nulla ancora
più di questa innaturale festa.
Tra i gridi più alti, affiora

fondo il silenzio. Nulla resta
di vivo: neanche i colpi acerbi
dei giovincelli pugili, in questa

arena tra i pini, improvvisata, superbi
sopra il piccolo ring, ai gridi
del pubblico accecato da diverbi

ironici e cattivi, allegri e infidi.
Eppure all'appressarsi del momento
più acceso della sera, ha un brivido

umano questo irretimento
di morte: ma non sai ancora
se a più intenso dolore o a più intenso

amore. D'improvviso, nell'aria ormai viola,
la folla nel parco sfigurato
è perduta in silenzi ed in clamori

d'altra vita, di sterminato
esercito, acclamante o in disfatta,
nell'ombra di un vespro dimenticato.

Come un tremito o una cieca risacca
passa sulla folla disordinata tra i clivi,
i prati senza erba, le baracche,

una musica intonata dalle bande
sparse qua e là, luccicando l'ottone
tra magliette e coccarde rosse,

nell'ingorgo del fiume senza nome.
Ed ecco, incerto, un vecchio si leva
dalla testa bianca il berretto,

afferra nella nuova ventata di passione
una bandiera retta sulle spalle
da uno che gli è davanti, al petto

se la stringe, e poi mentre cantano
tutti, affratellati intorno alle gialle
trombe paesane, si pianta

sulle vacillanti gambe, e scuote
al tempo la bandiera a lui santa
sopra le teste, cantando con voce

rauca, di povero manovale ubriaco.
Poi il canto, che s'era levato
gioioso, disperato, cessa, e il vecchio

lascia cadere la bandiera, e lento,
con le lacrime agli occhi,
si ricalca in capo il suo berretto.

Su questa baraonda della Villa, il buio
che sommerge la disperata allegria,
è, forse, più l'ombra del dubbio

che la precoce notte. È la nostalgia
dei vecchi tempi, la paura, pur bandita,
dell'errore, che spira tanta malinconia

— non l'aria d'autunno, o una sopita
pioggia — sulla sfiorita festa.
Ma in questa malinconia è la vita.

[1] Sul n.° 6 di 'Officina' usciva un mio scritto intitolato « La posizione », dove, quasi a concludere, si leggeva: « Quanto al posizionalismo, per così dire, tattico dei comunisti, o nella fattispecie dell'« Unità », o del « Contemporaneo », sarebbe atto da Maramaldo, in questo momento, infierire. La crudezza e la durezza ideologico-tattica di Salinari e altri era viziata da quello che Lukàcs — in una sua intervista concessa a un inviato appunto dell'« Unità » durante i lavori del Congresso del PCUS — chiama *prospettivismo*. L'ingenua e quasi illetterata (e anche burocratica) coazione teorica derivava dalla convinzione che una letteratura realistica dovesse fondarsi su quel *prospettivismo*: mentre in una società come la nostra non può venire semplicemente rimosso, in nome di una salute vista in prospettiva, anticipata, coatta, lo stato di crisi, di dolore, di divisione ». Questo passo ha suscitato una reazione sproporzionata presso la redazione del « Contemporaneo », che con illazioni poco generose (a cui generosamente, poi, si è assunto l'incarico di rispondere Calvino, sul « Contemporaneo » stesso) mi ha attaccato in una sua rubrica polemica (« Il Contemporaneo », 9 giugno 1956). Insisto a dire che quanto al *prospettivismo*, credo di non avere torto. L'integrazione figurale — per adoperare i termini della critica stilistica — richiesta dai comunisti, prima del Congresso, nei testi letterari, anziché attuarsi per un reale valore del mondo come oggetto di conoscenza, si attua per una velleitaria — o romantica o scettica — anticipazione di quel valore. È quindi fideismo, apriorismo. Quanto poi al tatticismo letterario di Salinari, sono stato evidentemente, e pessimisticamente, frainteso: la mia accusa (come risulta da questi versi) era molto meno offensiva di quanto egli abbia creduto: implicava la sua buona fede e non era affatto circoscritta alle operazioni letterarie.

[2] « Fame di storia » è il titolo della nota introduttiva di R. G. (Roberto Guiducci) a una « Inchiesta nel cremonese » condotta da O. Montaldi (nella interessantissima rivista « Opinione », n. 2, giugno-luglio 1956) dove risulta chiara una diacronia tra la base bracciantile del cremonese e i dirigenti del partito. Il fenomeno è sicuramente riconoscibile in tutta l'Italia, compreso, a suo modo, il sottoproletariato della capitale.

[3] Mi riferisco, per es., alla redazione della rivista « Ragionamenti », di cui è uscito in questi giorni un « Supplemento » di grande interesse, dal titolo « Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana ». Vi si scrive fra l'altro (trascogliamo secondo una sola direzione): « Non abbiamo da vergognarci dell'accusa di essere degli *estremisti culturali*; accusa che giudica, più che noi, chi ce l'ha rivolta. Non si dà cultura, cioè ricerca scienza verità, se non estremista, se non persuasa della propria decisività. L'opportunismo e la diplomazia non sono né storicismo né dialettica ». « Concludendo pensiamo che oggi la *partecipazione politica*... dovrà essere *scientifica*, attraverso una complessa rete d'indagini e di elaborazioni a tutti i livelli che consentano alla classe operaia e contadina di tendere all'autogoverno e di liberarsi dalla alienazione burocratica ». « ... per tacere poi delle numerose galline che, passata la tempesta, sono tornate sulla via a ripetere il loro verso. Si può dire che oggi, alla vigilia di congressi e di decisioni molto importanti per l'avvenire socialista italiano non si levino dalla confusione, dalla genericità e dall'assenza di autentiche autocritiche, se non poche voci, armate più di onestà che di autorità, mentre paiono trionfare le procedure autoritative e grossolanamente intimidatorie, di chi non ammette nessuna discussione di fondo su di una linea politica, che è stata anche una linea ideologica e culturale; o le operazioni diplomatiche d'un sempre risorgente mandarino socialista. Coloro stessi che negli anni passati erano pronti a tacitare in nome dell'unità del movimento operaio e della classe ogni istanza di discussione e di ripensamento, rischiano oggi di approfondire i solchi esistenti o di scavarne di nuovi, giocando con la memoria propria e altrui, per difendere, se non posizioni personali e di fazione, almeno diritti feudali e cosmogonie di partito ». Tuttavia nella concezione che Fortini e gli altri di « Ragionamenti » hanno della cultura e del lavoro culturale, sentiamo il pericolo, no, non dell'estremismo, ma di una certa forma di misticismo, data appunto la mitizzazione della base e la sospetta volontà di annullare la propria persona in un rigido, moralistico anonimato.

La sesta giornata

Il 18 luglio del 1936 i generali Franco e Goded si *pronunciarono* contro il legittimo Governo della Repubblica Spagnola. Era, tecnicamente, uno di quei 'pronunciamientos' frequenti nella storia della Spagna: Goded relegato dal Governo alle Baleari e Franco alle Canarie, raggiungono rispettivamente Barcellona e il Marocco; i generali e i preti sono con loro, con loro la Guardia Civile; le guarnigioni si *pronunciano* o, come quella dell'Alcazar di Toledo, fingono fedeltà al Governo per ricevere nuove armi e munizioni, da impiegare poi contro la Repubblica. Niente di più di un classico, e se si vuole perfetto, esempio di 'pronunciamento'. Ma proprio in quanto 'pronunciamento' il movimento, di tecnica così esemplare, fallisce: diventa guerra civile lunga e sanguinosa; e i preti e i generali chiuderanno a loro vantaggio la lotta solo per l'intervento massiccio di forze regolari tedesche e italiane. « Il colpo di Stato fallisce nel senso che l'esercito non riorganizza i suoi poteri che su una parte limitata del territorio; altrove la popolazione lo disarmo, e il Governo non si confessa vinto nonostante la distruzione dello strumento militare ». Questo è l'elemento che i generali Franco, Goded e Sanjurjo non avevano previsto: la *resistenza* del popolo spagnolo.

Il 16 febbraio di quell'anno, attraverso libere elezioni, il popolo spagnolo aveva dato alle sinistre una maggioranza sorprendente: al punto che governatori di provincia abbandonarono il loro posto senza aspettare i provvedimenti di destituzione. Ora, contro la sollevazione militare, contro la « Spagna nera », quel risultato elettorale il popolo scendeva a difendere: come in una nuova guerra d'indipendenza, come nel 1808 contro i francesi. Giuseppe Bonaparte disse allora che in Spagna le persone oneste non gli erano più fedeli della canaglia: *ché è appunto caratteristica della vera rivoluzione il fatto che le persone oneste e la canaglia si trovino dalla stessa parte della barricata*. Il generale Franco dalla sua parte non ebbe né le persone oneste né la canaglia: e tra le persone oneste ci furono i poeti, quelli della generazione del '98 e quelli della generazione del '25. A parte la canaglia, che nelle rivoluzioni assurge, alla Victor Hugo, ad eroiche sublimazioni, Giuseppe Bonaparte

ci suggerisce l'elogio più vero e concreto di coloro che per l'indipendenza, la libertà e la giustizia *resistono*: persone oneste. Quali che siano stati gli errori, le necessarie o gratuite atrocità dei repubblicani spagnoli, noi sappiamo che la parte onesta della Spagna era per la Repubblica e che con sofferenza e sangue fino all'estremo la difese.

Personalmente, alla guerra civile spagnola dobbiamo la rivelazione di un mondo, la rivelazione *del* mondo (diciamo del mondo umano). E, adolescenti, la rivelazione non ci venne dalla capacità e possibilità di valutare i fatti, la storia: ché questa capacità ovviamente non avevamo. La prima rivelazione ci venne dal fatto che Garcia Lorca era stato fucilato dai franchisti, che Dos Passos, Hemingway, Chaplin stavano dalla parte della Repubblica. « Torri di Dio! Poeti » — dice Rubén Darío. — Per noi, allora, il poeta era veramente « torre di Dio »: e « quando il popolo si desta Dio si mette alla sua testa », Dio e i poeti. Non che l'Italia, in quegli anni, offrì « torri di Dio » alla nostra ammirazione; tutt'altro. Ma Dante, Alfieri e Foscolo, e il Carducci giacobino soprattutto, ci bastavano. Questo diciamo perché la nostra personale storia (non priva di sbandamenti e sentimentalismi, di sterili furori e di delusioni) ci pare a questo punto coincidere con la storia del nostro tempo. La guerra civile spagnola è nella nostra formazione un avvenimento nodale; e resta come un avvenimento chiave nella recente storia del mondo. Il non aver capito il valore della resistenza al fascismo del popolo spagnolo, l'aver creato la vile e sciocca formula del « non intervento », portò le democrazie occidentali sull'orlo del disastro; come oggi, salvando Franco dallo sfacelo cui era destinato, gli Stati Uniti, oltre che mancare alla grande promessa di Roosevelt, provocano diffidenza e reazione nell'antifascismo europeo, mostrando che la diagnosi marxista (vorremmo dire stalinista) del fenomeno fascista rimane sostanzialmente esatta.

La fucilazione di Lorca non fu, come oggi l'ufficialità falangista vuol far credere, uno sciagurato errore dovuto all'intemperanza di un cretino (secondo i falangisti: il deputato cattolico Ruiz Alonso). La « Spagna nera » aveva con sé, per dirla con Bernanos, « la collera degli imbecilli ». Ogni forma di fascismo si realizza attraverso la collera degli imbecilli. L'assassinio dei poeti era, per il movimento della Falange, nell'ordine delle cose. Sei anni dopo la fucilazione di Lorca il poeta Miguel Hernandez, a trentadue anni, moriva nel carcere di Alicante; e nella diaspora dell'esilio si salvarono dalla fucilazione o dalla galera Antonio Machado, Juan Ramon Jiménez, Pedro

Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, José Bergamín — per nominare solo alcuni —. Lorca non aveva ancora fatto un gesto di adesione alla Repubblica, e i falangisti lo fucilarono; perché i falangisti almeno questo sapevano: *che la poesia era con la Repubblica*. Quando pensiamo alla Resistenza europea contro il fascismo, e alla poesia che foscolianamente sorge da quella sofferenza e da quel sangue, la prima e commovente immagine di essa è per noi quel vecchio poeta spagnolo che esce dalla sua solitudine, dalle sue intime pene, dalla sua poetica « pura »: e scrive versi per la Repubblica, e segue con bruciante ansia le sorti della guerra. Lorca è stato il primo poeta ucciso dalla collera degli imbecilli; ma Antonio Machado è il primo poeta della resistenza europea. Ecco un sonetto di Machado indirizzato a quel Lister, spaccapietre della Galizia diventato generale dell'esercito repubblicano, che valorosamente tenne il fronte dell'Ebro e fino all'estremo duramente contese ai fascisti ogni palmo della terra di Spagna [lo leggiamo nella traduzione di D. Puccini]:

La tua lettera — animo nobile in pena,
spagnolo indomito, pugno di forte —
la tua lettera, Lister, rasserena
questa che pesa in me carne di morte.
Fragori nella lettera ho trovato
di lotta santa tra gli iberi mari:
persino il mio cuore si è destato
nell'odore di rosmarino e spari.
Dove in conchiglia la foce si sente
dell'Ebro, rosso simbolo di Spagna,
ed in gelido sasso la sorgente,
là proclamò dal mare alla montagna:
« Se alla tua arma fosse equivalente
la mia penna, contento morirei! »

Che pone, si può dire, la poetica della Resistenza: l'offerta della poesia come arma contro il nemico; la malinconica coscienza che gli spari, ora, valgono più della voce del poeta, e al tempo stesso l'antica *classica* coscienza che alla poesia spettò di proclamare ed eternare l'eroe. E chi conosce la poesia di Machado sa qual particolare valore assume il suo intervento: un poeta che per l'essenza stessa del suo mondo e non per opportuno alibi poteva ritenersi, come si suol dire, al di sopra della mischia; e invece ha voluto *compromettersi*, bruciare gli ultimi anni della sua vita nella lotta contro il fascismo e, con

tutta la sua pena degli anni e il dolore della vita, affrontare la sofferenza della guerra in comunione col suo popolo. E quando la disfatta è definitiva, ogni speranza consumata, Machado passa il confine francese, oscuro profugo nella massa di profughi.

Ci furono anche in Spagna i poeti che non si compromisero, e oggi hanno lo scanno accademico. Tuttavia serbarono il ricordo degli amici poeti morti o esiliati, anzi con un certo coraggio in quel ricordo ammaestrano le giovani leve. Come ci furono i poeti che, giovanissimi, in nome della fede cattolica o della conservazione illuminata, furono nella Falange (ma sono usciti dall'equivoco per trovarsi in carcere: il caso di Dionisio Ridruejo). Ma è notevole il fatto che in maggioranza i poeti spagnoli scesero nella lotta, disposti a pagare di persona; sicché oggi lo storico può dire che «da Antonio Machado ad Alberti, Altolaguirre, Hernandez i poeti offrirono al popolo in guerra romanze, satire, canzoni... la Spagna fu celebrata nella sua terra, nella sua arte, nella sua storia»: ed è, questa dello storico Pierre Vilar, una definizione della poesia della Resistenza quale si svolgerà poi nei popoli oppressi dal nazifascismo e in Francia soprattutto.

Ma cantare per il popolo, per la guerra del popolo, riusciva congeniale ai poeti spagnoli; non ugualmente ai francesi. La poesia spagnola delle due generazioni è radicata, più di quanto si può credere, nell'humus della storia delle tradizioni e della poesia del popolo: anche una esperienza come quella surrealista in Spagna assume profonda connaturazione con la cultura popolare (in Spagna come in Sicilia, nelle terre dove gli arabi fiorirono, la poesia popolare sembra obbedire ad una *filosofia della composizione* tra Poe e il surrealismo).

Nel 1946 Gargiulo scriveva: «Un fatto quasi inverosimile. I poeti francesi che prima della guerra stavano all'avanguardia, sotto l'oppressione tedesca ripiegarono d'un tratto sulla letteratura per la massa, credendo così di riconoscersi innanzi tutto uomini fra gli uomini. Dunque elevarono canti alla libertà e alla patria, buoni un po' per tutti. E ciò vollero che fosse, — anche, naturalmente, attraverso pericoli, — il loro specifico apporto alla resistenza. Nulla di più alto e nobile, in sede umana. Senonché le *novità* da essi introdotte, convien chiamarle senza attenuazioni coi loro nomi. Troviamo riammesso in pieno lo sfogo immediato del sentimento; anzi, ancora un passo, e la parola vuole addirittura farsi azione, comprometersi nella realtà dell'ora. Ecco la polemica, l'enfasi, il fraseggio retorico, la magniloquenza, il fitto giuoco delle antitesi, il raziocinante,

il prosastico: tutto bellamente insieme. Tutto versato, inoltre, con sorprendente oblio, nelle forme più aliene da qualsiasi ragione ritmica interiore: qui il discorso più largo e solenne, li stretti moti di danza o di canzonetta, o cantilene, ritornelli, balbettamenti. E allora diciamolo subito: è molto consolante che in Italia non sia accaduto nulla di simile... » [in «La fiera letteraria», 23 maggio 1946].

Francamente non troviamo niente di consolante nel fatto che l'Italia non abbia avuto una poesia della Resistenza come quella francese. Ma la pagina di Gargiulo è molto istruttiva, soprattutto per l'incauta consequenzialità che condanna «lo sfogo immediato del sentimento» e «la parola che vuol farsi azione» alle forme deteriori dell'enfasi, della retorica, della magniloquenza. Ed è la stessa posizione del Croce, citato dal Gargiulo, che ammirava la *verità* di un testo di Eluard, senza però riconoscerne la poesia. Noi non diciamo che nella poesia della Resistenza francese non manchino testi in cui magniloquenza ed enfasi pericolosamente affiorino: ma non crediamo che ciò avvenga in conseguenza dello «sfogo immediato del sentimento» e della «parola che vuol farsi azione»; nè riusciamo a vedere come un testo possa splendere di verità e mancare di poesia. E se un poeta non scrive «parole che vogliono farsi azione», non sappiamo davvero che cosa e perchè scriva.

Crediamo dunque che le insidie della retorica in certi testi della poesia francese della Resistenza siano non dovute al fatto che il tentativo dei poeti di «riconoscersi innanzi tutto uomini fra gli uomini» importi siffatte insidie; ma piuttosto a quella *alienazione* dai poeti francesi consumata nel perseguire una sempre più strenua fedeltà all'essenza della poesia, alle pure ragioni di essa. Perciò quel che a Gargiulo pare «un fatto quasi inverosimile» a noi pare un fatto del tutto ovvio: che di fronte alla guerra e alla oppressione il poeta sia uscito da un cerchio di esperienza esclusivo e si sia ritrovato uomo tra gli uomini, e la sua parola sia tornata ad essere azione; e si capisce benissimo che, in qualche caso, la frattura tra le esperienze di ieri e le necessità in atto sia stata, come pare al Gargiulo, enorme. Non ricordiamo chi della democrazia abbia dato questa definizione: «la democrazia non è io sono uguale a te, ma tu sei uguale a me»; e considerando la Resistenza movimento, nel senso più proprio, democratico, è certo che non fecero poesia coloro che, come il marchese manzoniano, ebbero tanta umiltà da mettersi a servire il popolo invece di convitarlo, più semplicemente, alla loro tavola; coloro che ritennero, per dirla con linguaggio commerciale, di dover adeguare la loro offerta di poesia ad una immaginata richiesta popolare. E vorremmo qui

confrontare un canto anonimo della Resistenza francese, forse dovuto a un uomo che in tutta la sua vita avrà scritto solo quei versi, o dovuto a un gruppo di uomini, o comunque nella tradizione da un partigiano all'altro, da un gruppo ad un altro gruppo, modificato e ricreato [*Les partisans*, in « Poesia » quaderno primo, pag. 126]; confrontarlo a certe poesie di poeti: e risulterebbe evidente come la volontà di far poesia per il popolo secondo un modulo astratto e arretrato nasca dalla stessa pregiudiziale aristocratica da cui prima scaturiva la poesia per i poeti, esclusiva ed iniziatica; mentre è vero il contrario, che cioè il popolo non è e non può essere arretrato relativamente al cammino della poesia (non delle mode), a patto che la poesia dica il mondo umano, di tutti gli uomini.

Ma enfasi, retorica e magniloquenza sono dovute a questo errore psicologico in ogni caso? Certo, a rileggere oggi alcuni testi, dopo dieci anni, siamo disposti a riconoscere che questi vizi ci sono: ma la retorica era nel poeta o non piuttosto nelle cose? O, per dir meglio, questa che ci appare retorica era retorica nel momento del suo farsi? Viste da una condizione di serenità e di distacco certe forme del dolore umano — nel corpo, nel pianto, nelle parole dell'uomo — sono *enfatiche*. È enfatico anche l'eroismo; e l'amore. Il cardinale Federigo è enfatico, magniloquente; ma nel sistema di don Abbondio non c'è possibilità che questi vizi, propri ad una morale eroica, minimamente si infiltrino. Saremmo tentati di dire che ogni condizione di lotta comporta e giustifica posizioni retoriche. Una poesia come quella di Paul Eluard che s'intitola *Une seule pensée* [in « Poesia », quaderno primo, pag. 111], un giro di ottantaquattro versi, in quartine che nei primi tre versi enumerano tutto un universo, la meraviglia delle notti e le armi dei guerrieri, gli oggetti familiari e le fronti degli amici, e al quarto dicono che sulle cose tutte nominate il poeta ha scritto un nome: e quel nome, Libertà, vien fuori all'ottantacinquesimo verso; senza dubbio un *tour* di eloquenza: ma era poesia per il partigiano cui quei versi giungevano clandestinamente, nell'opuscolo stampato alla macchia. Si moriva davvero, allora, come Eluard dice, solo « pour te nommer — Liberté »; e si consideri che il fatto stesso di stampare quella poesia, di distribuirla, di conservarla, poteva costare la vita: niente di più *retorico* di questo azzardo di morte per far circolare dei versi.

In Italia (e, ripetiamo, non è il caso di rallegrarcene) non è accaduto niente di simile. Abbiamo avuto una poesia *sulla* Resistenza ma non *della* Resistenza. Senza voler fare dell'ironia

(ché finiremmo, con Gogol, a fare dell'ironia davanti allo specchio), possiamo dire di aver avuto *una poesia da sesta giornata*. A Milano chiamarono « eroi della sesta giornata » coloro che passata la tempesta delle cinque giornate uscirono di casa armati e incoccardati. Noi siamo un popolo che in buona maggioranza ha il genio della sesta giornata, un istinto acquisito attraverso una dolorosa esperienza di secoli. Si aggiunga che il movimento di Resistenza ha in Italia caratteristiche proprie, da non consentire confronti con la Resistenza spagnola e francese. Il fascismo governava l'Italia da vent'anni: c'erano gli interessi creati, i compromessi, le abulie, per le generazioni che il fascismo avevano accettato; per le giovani generazioni, c'era l'identificazione del fascismo con la Patria (per i giovani l'unico esempio vivente e tollerato di antifascismo era Croce: ma, in guerra, nemmeno Croce riusciva a distinguere tra fascismo e Patria; e alla patria fascista impegnata nella guerra d'Etiopia egli offriva l'oro della sua medaglietta); e a complicare le cose venne quella congiura di palazzo che liquidò il fascismo, dando luogo, fin oltre l'otto settembre, ad una situazione giuridicamente chiara ma moralmente torbida e irresoluta.

Tranne i comunisti e i pochi di « Giustizia e Libertà », gli italiani nei fatti del 25 luglio e dell'8 settembre 1943 non videro che la pace, la fine del razionamento e dei bombardamenti. Ancor oggi due italiani su tre giudicano che « se Mussolini si fosse fermato dopo la conquista dell'Etiopia, saremmo stati a posto »: felice e contento lui, felici e contenti noi. Una simile valutazione è indicativa: serve a farci capire perchè il più grosso partito politico italiano abbia abbandonato ai comunisti il patrimonio della Resistenza: quei due italiani su tre, *uomini d'ordine*, rappresentano la forza di quel partito; e anche se alla Resistenza hanno partecipato sono portati a considerarla priva di istanze rivoluzionarie nonchè vera e propria rivoluzione. C'è però una minoranza di cattolici, politici e uomini di cultura, che non è disposta ad abiurare i valori della Resistenza, ma comunque tenta sottrarre il fenomeno alla valutazione classista dei marxisti. Angelo Paoluzzi, nel suo saggio « La letteratura della Resistenza » [Edizioni 5 lune, s.l. e d.], dice: « per la prima volta nella storia d'Italia un fenomeno politico è sentito allo stesso modo da tutte le classi o, meglio, da tutti i ceti sociali ». E potremmo ammettere che i resistenti provenissero da tutte le classi e da tutti i ceti, ma che tutti sentissero allo stesso modo non pare preciso. Tra formazioni Garibaldine e di « Giustizia e Libertà » e formazioni cosiddette Badoglioiane c'era persino questa differenza: che le prime combattevano per un mondo nuovo e le seconde per una forma di idealismo e di obbedienza al re. In un certo senso

sono stati più vicini allo spirito della Resistenza molti giovani dell'esercito di Salò (nell'illusione di una rivoluzione sociale per vent'anni ritardata dalla collusione di gerarchi fascisti « traditori » con le forze del capitalismo, della monarchia e del Vaticano) che certi combattenti delle formazioni partigiane.

Ma questo è un discorso che ci porterebbe, oggi, un po' fuori strada. Abbiamo solo voluto dire che da noi il popolo, nella sua guerra, non è stato accompagnato dalla voce dei poeti; e che ciò non è avvenuto per contingente viltà. « E come potevamo noi cantare » — dice Quasimodo — « con il piede straniero sopra il cuore...? »: che è una dichiarazione di poetica, una poetica che tiene un po' del Diderot del « Paradosso »: tanto più i sentimenti premono ed urgono tanto meno riescono nella *finzione* dell'arte. Ed è, in questo paradosso, il senso di tutta la poesia italiana (con le sue grandi eccezioni, s'intende). La sesta giornata, sia detto senza il proposito di una battuta, assume significazione di poetica.

In quanto poi alla tesi che la poesia italiana abbia vissuto una forma di Resistenza al di fuori dei fatti specifici di lotta politica e di rivoluzione armata, sarebbe un arzigogolo l'insistere o il confutarla. Poesia della Resistenza è quella che dice la lotta del popolo contro il fascismo, gli eroi di questa lotta, le sofferenze e le aspirazioni; e poeti della Resistenza sono coloro che hanno sentito come *impegno d'onore* « il gesto di solidarietà fra lettere e storia » (queste ultime parole tra virgolette sono della prefazione alla « Antologia poetica della Resistenza italiana » di Elio Filippo Accrocca e Valerio Volpini). I poeti italiani hanno sentito il dovere di questo gesto di solidarietà: ma com'è nella natura, nella tradizione, nella storia delle nostre lettere, questo gesto hanno compiuto non nelle vicissitudini della lotta ma nella *contemplazione* di essa. Perciò, a leggere la raccolta di Accrocca e Volpini, noi vediamo l'elegia brumare il paesaggio storico della Resistenza italiana.

Ma, per la particolare situazione, è dopo la guerra che nella nostra letteratura si compie uno schieramento di resistenza; e avviene poi che non avendo rinnovato o suscitato i poeti di allora, la Resistenza tuttavia opera vivamente: svelate e indebolite le false strutture d'ordine, nazionalistiche e clericali (dove, per dare un solo esempio, aveva finito per attestarsi la rivoluzione letteraria di un Papini) dà a giovani uomini e artisti, ora, una visione chiara della società italiana, e della realtà nei suoi contrasti.

Leonardo Sciascia

OFFICINA

La nostra storia		Pag.
G. SCALIA. I crepuscolari		301
Testi e allegati		
S. PENNA. Solfeggio - La lezione di estetica		312
A. ROMANÒ. Il fiume		314
P. VOLPONI. Le catene d'oro		316
F. FORTINI. Al di là della speranza		319
La cultura italiana		
A. ROMANÒ. Analisi critico-bibliografiche [V]		324
Appendice		
I. CALVINO. I giovani del Po [I]		331

GENNAIO 1957 NUMERO 8

REDATTORI

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

Ufficio: via Rizzoli 4, Bologna

Prezzo del fascicolo L. 300

Prezzo di abbonamento annuale L. 1500

L'amministrazione della rivista è affidata alla
LIBRERIA "PALMAVERDE", BOLOGNA

(conto corrente postale N. 8/3319)

Responsabile: **OTELLO MASETTI.**

Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n.º 2497.

OFFICINE GRAFICHE CALDERINI - BOLOGNA

GIANNI SCALIA

I CREPUSCOLARI

L'etimologia del « crepuscolarismo » è trasparente. Si allude al crepuscolo, al tramonto, all'ora meteorologicamente e sentimentalmente più adatta alle tenerezze, ai lirici abbandoni, ai sofferti fantasmi.

E quest'allusione di natura sentimentale è servita a connotare un « periodo » della nostra storia letteraria contemporanea, e precisamente un periodo di inizio e di avvio della poesia del Novecento. Il battesimo onomastico — come è noto — si deve al Borgese. « Si direbbe che dopo le *Laudi* e i *Poemetti* la poesia italiana si è spenta... in un mite e lunghissimo crepuscolo cui forse seguirà la notte. È una voce crepuscolare, la voce di una gloriosa poesia che si spegne ». Queste proposizioni da cui data l'onomastica di quel periodo del primo novecento, cui toccò e tocca, per fatalità cronologica, di segnare lo spartiacque tra Otto e Novecento, di far da frontiera tra due secoli, definiscono subito il contegno polemico e critico del fondatore di simile asserzione. La poesia crepuscolare — e gli altri predicati impiegati per stabilire un'area di gusto, una linea di comuni adesioni, come prosaico « prosastico » ecc. — è veduta come una voce di crepuscolo, una voce calante, un'ultima nota o battuta di un discorso che annuncia la morte, e sia pure una dolce morte, non un futuro. Il tramonto della « grande poesia », l'ordine postumo di tale voce, è il contrario di un annuncio, di uno slancio mattutino; di un canto del gallo. Borgese certo non esauriva il suo interesse — diviso e dubbioso interesse — con questa definizione temporale di deficienza o decadenza, e tuttavia a lui, orgoglioso sostenitore di una poesia non retorica, ma alta, certo drammatica e inquieta, non sfuggì il tono originalmente umile, semplice e quotidiano, della poesia del « crepuscolo ». E anzi — connotato riconoscibile anche per l'accento propedeutico borgesiano — faceva emergere da quel piccolo repertorio lirico-prosaico dei crepuscolari (attorno a Corazzini e agli altri minori in cui anche Saba era ingruppato, anche se con scandalo del titolare) colori di freddo egoismo, di intima desolazione, di aridità disperata e insieme ras-

segnatamente cinica; quell'amarezza di soffrire e godere a un tempo, di odiare e amare a un tempo, che portava il materiale patetico e la trama psicologica dei sentimenti alla malinconia sterile, rassegnata e torbida, persino clinica, carica di un umore estremistico, umiliato fino alla drammaticità che a Borgese ricordava «alcuni scrittori russi». Paragone del tutto ellittico e arbitrario, ovviamente, e di chi caricava di un pre-stito di altissima responsabilità le piccole prove di nostalgici e accidiosi poeti su cui calava l'ombra di una tristezza di costume, piccolo-borghese, passiva, si direbbe sociologica, piuttosto che l'ombra grande di una tragedia di «umiliati e offesi». E del resto nessun crudele *desengaño* procurava a tali poeti la loro domenicale noia, la malinconica e inerziale pigrizia. E tuttavia qualcosa di nuovo era nato, invisibilmente e segretamente, di fronte alla più grande poesia fine ottocentesca. Non si possono reperire a rigore le origini del crepuscolarismo, nè datarle; uno stato d'animo, un contegno sentimentale, tra il resto così invischiato nella cronaca, un gusto nato e diffuso oltre che nel sicuro deposito della parola poetica anche nel color locale e temporale, non può essere sorpreso in un dato luogo o tempo. Le origini del crepuscolarismo, romane, attorno alla vena malinconica e fanciullesca di Corazzini, ai suoi versi pubblicati su alcune riviste, sono databili come un fenomeno di depressione, di congedo da una più alta poesia, di prolungamento estenuato di altre voci, di eco, insomma, perseguita con variazioni sempre più inavvertite e meno percepibili, fino al silenzio, alla «notte» di cui diceva immaginosamente Borgese?

In un tal senso il crepuscolarismo sarebbe un'appendice stanca e malata, una variazione funebre o crepuscolarmente moritura della più grande poesia di Carducci, Pascoli e D'Annunzio. E infatti se si vuole ricorrere ad una definizione da manuale del crepuscolarismo — di questo fenomeno che apre simbolicamente il tempio del Novecento — non si potrà rifiutarsi alle ascendenze e provenienze ormai consacrate: il prosasticismo della poesia del tardo ottocento, Betteloni o Stecchetti; il «tenerismo» dell'estenuazione tardo-romantica: e più propriamente, le grandi cadenze delle malinconie d'eccezione del patetico illustre o povero del D'Annunzio «paradisiaco»; o la umiltà oggettiva delle piccole cose, del poeta puer, e sempre meno poeta e più puer, del pascolismo tardo e tardivo. Tali antecedenti sono indubbi, ma non soddisfacenti. Di fronte ad essi si fanno ora richieste di modernità. E sono da col-

locare le fonti della poesia post-simbolista francese, la materia patetica fiamminga e franco-belga, la poesia insomma dei Jammes, Samain, Rodenbach. E soprattutto, al di fuori di tali derivazioni, è da sottolineare il carattere di nuovo del crepuscolarismo.

La piccola *quérelle* cronografica, che consiste nel collocare i crepuscolari nella fine Ottocento o nel primo Novecento, non è soltanto una questione di cifre o di tempo, è questione di giudizio, di interpretazione, e fa pesare sulle spalle dello storico una responsabilità più grave, quella della periodizzazione storiografica della letteratura del novecento.

Insomma, ci si chiede se con i crepuscolari si chiude il secolo o se ne apre un altro, il nuovo secolo, il novecento, con i suoi caratteri e il suo peso di insorgenza, di dinamica originalità. Perciò anche recentemente — sia in una precisazione dei rapporti tra Pascoli e il novecento, problema di importanza proprio per segnare certe caratteristiche della poesia pascoliana così carica di futuro, sia in una prefazione e conclusione critica ad una antologia del novecento [Anceschi-Antonielli, *Lirica del Novecento*. Firenze, 1953] — si è dichiarato che i crepuscolari iniziano il nuovo secolo per novità di forme e di contenuti, per il nuovo atteggiamento psicologico e concettuale.

Del resto, i migliori lettori dei crepuscolari (e di Gozzano) hanno fatto iniziare con essi, i crepuscolari, il nuovo secolo, per la novità della loro «prosa» («atto di critica militante, di consapevole rifiuto del passato»); per il loro rifiuto del classicismo, per i caratteri di «corrosione critica dell'esistenza», per il loro dubbio su certi valori ideali propriamente ottocenteschi, per le loro richieste di ulteriore interrogazione morale.

E si è anche sottolineato la nuova simbologia degli oggetti contemporanei, e l'intensa modulazione cronistica; il nuovo vocabolario sentimentale e logico, che porta nuove parole e nuovi sentimenti: indifferenza, aridità, desolazione; il senso dell'instabilità e del «vuoto esistenziale». Bisogna restituire il luogo comune, del resto confortato dalla cronologia, secondo cui i crepuscolari aprono di diritto «il nostro secolo nella poesia» [L. Anceschi: in «Aut-aut», N. 19]. Questo far penetrare il crepuscolarismo e Gozzano fino nell'interno del novecento è ormai un dato acquisito. I crepuscolari sono i primi novecentisti, non gli ultimi ottocentisti.

E qual'è allora il quid novi di tale poesia? Un excursus cri-

tico-bibliografico per quanto frettoloso potrebbe subito far riconoscere tale novità, al di fuori dei luoghi comuni. Il crepuscolarismo è uno stato d'animo e di conoscenza nuovo, perché non si può collocare dentro il quadro delle fiducie e delle certezze della poesia e della cultura ottocentesca. Vissuto a stretto contatto con la cultura ufficiale, con il positivismo carducciano, con l'estetismo decadentistico dannunziano, con le innovazioni pascoliane, il crepuscolarismo non prescinde da alcune di queste attinenze e circostanze, ma rappresenta un atteggiamento nuovo.

E per non procedere più oltre in un equivoco di solidario anonimo, aggiungeremo che del crepuscolarismo non si può parlare come di scuola o di sodalizio psicologico-letterario. Si deve parlare di crepuscolarismo come di uno stato d'animo, di un paesaggio spirituale che nasce da nuove condizioni di vita, di costume, di sensibilità poetica e culturale. Dei crepuscolari (da Corazzini a Moretti, a Govoni, a Palazzeschi etc.) con i loro diversi itinerari e vicende, non si potrà che dare una visione monografica, se si vogliono definire le note interiori di ciascun patrimonio poetico; si potrà dare una definizione d'assieme se ci si riferisce non tanto al loro repertorio tematico, all'arsenale pallido di invenzioni e calchi, ma al loro atteggiamento critico, al loro riflesso di fronte alla realtà. Non crediamo che il « crepuscolo » sia stato solo un atteggiamento letterario, con quel tanto di artificioso o voluto che questo comporta e sopporta; il crepuscolo è stato una situazione psicologica e sociologica, una condizione di crisi e di denuncia sia pure flebile e pallida, di cui noi dobbiamo oggi misurare e valutare la portata, con una operazione negativa, che si direbbe di « viraggio ».

Il crepuscolarismo è un riflesso dunque di una situazione di crisi, è la protesta pietistica e debole ma organicamente coerente di una tenera severità, di una languida austerità, di fronte all'eroismo oratorio, al classicismo verbale o vitalistico, all'eccezionalità della poesia coeva. Si è voluto misurare il crepuscolarismo nell'arco della poetica decadentistica. E vero solo in parte. Dal decadentismo, il crepuscolarismo è lontano, perché non conosce le « fonti » straniere, trascura tutto il lato spurio, avventizio, provinciale accolto nei domini letterari italiani.

La protesta anti-dannunziana è insieme una protesta anti-decadentistica; protesta contro il maledetto, il morboso, l'eccezionalmente sperimentale, lo « scapigliato » (per impiegare un termine di decadentismo nostrano).

Fuori dalla tradizione classicistico-ottocentesca (ai crepuscolari è ignoto il carduccianesimo, la poesia fondata sull'alto esercizio estetico-retorico del maestro di cui semmai sentono certi accordi di familiarità o di sentimentale paesaggio); fuori dalle impostazioni decadentistiche o dalle elaborazioni decadentistiche indigene, di un tardo romanticismo languido e morbido: fuori cioè dalla scapigliatura e dalle esperienze che essa aveva portate in Italia (e fuori naturalmente dai benefici della scapigliatura, come conoscenza di una apertura europea, anche se incalcolata e grezza, e come ricerca di una « verità » dei dati sentimentali resi frusti e logori dalle esercitazioni del tenero romanticismo ottocentesco): ai crepuscolari toccò di essere il riflesso di una situazione di crisi, di deficienza di sostegni culturali e intellettuali, ripiegata e introversa in sé fino alla richiesta di un estremo rifugio nel dato sentimentale.

I crepuscolari hanno opposto la loro negatività, la loro inazione, la loro inerzia all'eccezionale « crisi superumanistica dannunziana ». Hanno risposto con una crisi « vissuta », con una crisi di minoranza, di severità languida e di passiva sincerità, alla « crisi per eccesso », per iperbole retorica, del dannunzianesimo. Hanno preferito esprimere una crisi soggettiva piuttosto che costringere in una crisi oggettiva le velleità di un europeismo, di una avventura cosmopolita del tutto esterna. Il « provincialismo » crepuscolare ha questa virtù di restringimento volontario dell'angolo visuale: i crepuscolari vogliono essere e sono poeti non solo e non tanto di rinuncia ma anche di denuncia, di denuncia quietistica con quel tanto di fatalmente meccanico che essa comporta.

Del resto la critica migliore oggi riconosce questo carattere. L'anti-dannunzianesimo, l'anti-romanticismo, il velo sentimentale o l'ironia, come distacco voluto, come non arbitrario e incalcolato pudore di fronte ad ogni eccezionalità oratoria. A costo della confusione di poesia e vita, di retorica dal basso, di fronte alla retorica dall'alto; di « parlato » di fronte a « canto »; di diminuzione e di crisi dei sentimenti, di fronte a ogni eccesso e iperbolizzazione dei sentimenti; il crepuscolarismo ha contrapposto la propria ironia, il proprio distacco apatico, la propria « pietà », e anche la propria miseria.

Su tre piani dunque il crepuscolarismo ha accettato il « proprio tempo » di crisi; sul piano sociologico, cioè di testimonianza di un tempo fino a cadere a documento di costume, a dissoluzione o diminuzione della personalità; sul piano intellettuale fino ad accettare un pietismo intellettuale, un sacrificio della razionalità per una affermazione di umiltà dei propri

sentimenti; su quello linguistico, per opporre alla « lingua poetica », alla lingua del paradiso (del paradiso artificiale della lingua illustre), il parlato quotidiano, la cadenza familiare, la rima facile, la clausola povera.

Si pensi soprattutto a questa « pulitura » del vocabolario dannunziano e classicistico ottocentesco, all'inserimento delle parole familiari e conservative, della *Umgangssprache* più prosastica. E si pensi a Gozzano in cui tale operazione di « riduzione » è fatta proprio in forza di una volontà formale, di una consapevolezza artistica e letteraria che tocca, come notò Serra, la stessa virtuosità, l'artificio.

Dai crepuscolari, soprattutto per questo interesse alla parola, che non è soltanto « assaporamento prezioso », ma la stessa coscienza linguistica, si stacca Guido Gozzano. Secondo alcuni, tale distacco avviene perchè la poesia gozzaniana dà forma e linea e consistenza oggettiva al comune stato d'animo [Petro- nio]; secondo altri perchè essa si allontana da ogni complicità di scuola (secondo i crociani « monografici » che credono solo alle virtù individuali del « soggetto poetico »); secondo altri infine perchè Gozzano sarebbe poeta non crepuscolare, « senza i crepuscolari » [Pancrazi].

Gozzano si stacca dai crepuscolari minori perchè ha una virtù propria di definirne il comune atteggiamento, perchè vive, patisce e tenta di superare l'esaltazione e la crisi dannunziana. Anzi è notevole la porzione di consapevolezza di se stesso e della crisi del suo tempo in un poeta così proverbialmente acritico. Il Calcaterra, i cui studi sono validi soprattutto per la fedeltà interpretativa della vicenda letteraria-stilistica e biografica-sentimentale, ha fatto notare la lenta ma sicura emersione di Gozzano dal dannunzianesimo, dal superumanismo, dall'eccezionalismo oratorio. Gozzano è critico di se stesso, come ha riconosciuto chiaramente lo stesso Croce, proprio perchè la sua « chiaroveggenza », la sua « aridità » non è solo negativo riflesso della crisi della retorica dannunziana, prodotto cioè di una dissoluzione, ma anche e soprattutto di una opposizione sentimentale ed etico-psicologica.

Non si dirà che così si risolve la poesia di Gozzano nella « poetica », nella programmazione (come ha pensato il Binni, per cui i crepuscolari vivono più che una vita reale un programma di vita, un'ossessione psicologica, una esibizione di sentimentalità). Gozzano ha espresso nella sua poesia alcuni dati essenziali: la protesta quietistica e anti-oratoria, l'umiltà oggettiva del piccolo e del semplice, la verità perfino subumana del « coso vivente » detto « guidogozzano » di fronte ad

ogni *Uebersch* dannunziano; il volto vero, circoscritto e finito delle « cose » di fronte ad una trasfigurazione mitologica e oratorio-vitalistica; la fisionomia del passato, della cronaca, della « stampa » di fronte al quadro storico e allo spazio lussuoso e sonoro.

È di fronte a questo compito assai limitato ma coerente, languido ma limpido, che si deve misurare la poesia gozzaniana; e in questo senso si può misurare anche la nettezza e la chiarezza di certi modi e visioni in quella poesia.

Dal Serra al Cecchi, a Pancrazi soprattutto (e anche più recentemente a Trompeo o al Getto etc.) si è insistito sulla salute del malato morbido e tenero Gozzano; sul suo senso netto e fisico di stagioni, ore, paesi, figure umane (le donne vere e reali di Gozzano, come voleva Pancrazi); sul suo gusto narrativo di sensazioni fresche e vitali, ben lontane da un riflusso malinconico deprimente, dal mormorio o dalla cantilena sentimentalistica, dal pieno « sottovoce ». È un'opinione critica convalidata, certo, alla lettura, che dà, talora, quella « fresca letizia », di cui ha parlato Trompeo. E questo non soltanto per la soluzione artistica della sua « aridità », come osservava Croce (che mutuava dalla sua teoria il presupposto di una chiarezza formale vittoriosa di ogni incondita oscurità sentimentale), ma proprio per la sua stessa intima e naturale vitalità espressa anche nelle forme di un desiderio di azione nel sogno o nella sospensione dell'attività; nelle forme di una nostalgia di vitalità, di amore e di comunicazione nella patita sterilità e nella dolente solitudine del « rifugio ». Questa presenza di un momento positivo, di una zona netta, di un « contatto con qualcosa di effettivamente vero » (Cecchi), di realismo particolare su cui Serra meglio e prima di ogni altro posò lo sguardo (di un realismo, cioè, che faceva entrare nel flusso sentimentale il gusto di un prosastico descrittivo, di una narratività e di un discorso che non toglieva alla « facoltà di canto » se non la sua ingenuità e innocenza, per restituirla in una nuova esigenza di lirismo ironico-oggettivo); questa presenza, ripetiamo, deve essere collocata all'attivo, oggi, dopo le tante prove di lettura su Gozzano, deve essere cioè misurata propriamente su la volontà di protesta anti-oratoria e antiromantica e anti-classicistica insieme di Gozzano.

Sarà da dire allora che realmente Gozzano (e il crepuscolismo, inteso non tanto come il pallido repertorio vulgato e proverbiale, di tristi periferie, noie domenicali, organetti di barberia, paesaggi stinti e slavati, ma come stato d'animo, « poetica » sentimentale e letteraria, debole ma coerente « ideo-

logia del gusto ») rappresenta una novità, per la poesia del Novecento un incipit importante, perchè in lui si preannuncia quella « crisi esistenziale », quel vuoto dell'uomo buio o desolato, quella « corrosione critica », quell'« arte del tormento critico » che contrassegnerà la poesia contemporanea? Non crediamo a questo specifico carattere anticipatorio di Gozzano. Crediamo piuttosto che si debba storicizzare la poesia di Gozzano proprio nel momento e sul versante della polemica anti-retorica e anti-oratoria che ha « pulito » all'inizio un grosso equivoco della cultura poetica ad essa contemporanea, cioè il decadentismo classicistico o il classicismo decadentistico dannunziano: e anticipativamente, l'equivoco delle forme di vitalismo, superumanismo, oratoria sociale e ideologica di cui la cultura italiana, e non la sola poesia, ha dovuto sopportare il peso.

Gozzano all'inizio del secolo ha opposto il suo debole e breve ma modulato strumento letterario alle avventure formalistiche e sperimentalistiche (in senso anche contenutistico) che dal dannunzianesimo a certo futurismo o vocianesimo e lacerbismo dilettesco-estetistico ha costituito la linea di un irrazionalismo e pragmatismo eccitato e infausto, di una febbre di azione o di parola, di mitologia o di retoricismi.

Abbiamo già detto del carattere « passivo » della protesta gozzaniana, del carattere intimistico, privato, alieno da ogni proposta positiva e attiva, privo di ogni impegno diretto nella realtà. Non si può non riflettere su questa radicale deficienza. Ma il lavoro di Gozzano è stato, come abbiamo già detto, di contrappunto, di segreta e interna dissoluzione, e, se si vuole, dissimulazione. In luogo della « poesia », dell'oratoria poetica, Gozzano ha collocato il suo strumento duttile ed empirico della « prosa », del linguaggio parlato, della ricostruzione timida e agnostica. Di fronte alla eroicizzazione, al *déguisement* oratorio e cerebrale ha opposto la sua « stoffa piccolo-borghese »; di fronte ai ritratti immaginifici, il suo ritratto di ventenne disincantato, di enfant-de-siècle. Qui il suo limite e il suo pregio. L'enfant-de-siècle, il Gozzano-Totò Merùmeni non è più un ritratto in grande, una collocazione individualistica e superumana, ma un dato di costume, un dato sociale e psicologico-morale, si direbbe una anonima individualità accettata e difesa.

Certo non si può trascurare tutto il carattere caduco, friabile e frivolo, di questa proposta psicologico-sociale e lirico-cronachistica; l'oscillare tra evasione e rifugio, avventura sognata (fino al fiabesco) e gusto di protezione, di riparo, di recinzione; l'estraneità alla vita fino al cinismo e ad una macabra nudità, la « virtù del sogno » fino all'« inconsapevolezza ». Tale

aspetto dimidiato, di lieve nichilismo e spesso di morbosa e cupa passività a una maniera di vita e di costume, quest'altra forma di « decadentismo ambientale » costituisce il limite più severo e inaccettabile di Gozzano.

D'accordo nell'insistere sulla salute di Gozzano, sulla sua forza nascosta o repressa, sul suo « sogno di salute », più propriamente; esso rimane appunto un sogno. Gozzano non sa convertire gli elementi di questa passività, del riflesso di crisi della situazione, in elementi positivi; la sua denuncia si vela d'ironia, si carica di autolesionismo, si copre col distacco del passato. La stessa funzione del « passato » in Gozzano deve essere colta nella sua reale portata. È un fatto che la rievocazione del passato, delle « buone cose di pessimo gusto », non ha nulla di un'elegia del tempo, di un risuonare di nostalgia abbandonata, ed ebbra. In Gozzano non c'è nulla della fatale, romantica resurrezione del passato, come poesia della « vita anteriore », delle « favole antiche ». La sua « stampa antica », il suo 1860, nasce da una radice di contemporaneità; non da un'immersione sentimentale, ma da un quadro, da un ritratto, pieno di echi, di murmure, di tumulto contemporaneo. L'ora di Gozzano non è una *heure exquisite*, un'ora di sogno o di incanto preziosi, l'ora della nostalgia; è l'« ora vera » di Torino (il milieu torinese è sempre presente in Gozzano, in poesia e in prosa, come la vera « stampa moderna »), dove un tramonto, un profilo, un gesto, un'ombra, un addio sono iscritti e risolti in una scena e in una vicenda di cronaca. Il passato di Gozzano non è un passato irrevocabile e drammatico. Non tragedia è stato detto, ma indifferenza; o il languore nostalgico di una vita fermata in un passato di costume, di sentimenti, di maniere, allontanata in una distanza che fa insieme partecipare e sorridere. Il contrappunto, o l'impasto, di sogno-disinganno, vitalità-aridità, abbandono sentimentale-lucida chiaroveggenza, è un contrappunto non drammatico.

Abbiamo detto che il Gozzano offerto dai migliori lettori è il contrario di quello proverbiale. E tuttavia al Gozzano « senza crepuscolari », cioè al poeta sano, dove il tipo di donna è la *mulier fortis*, il paesaggio è quello netto delle *Due strade*, o i sentimenti sono di comunicativa vitalità e di desiderio d'amore, la lettura d'oggi tende a sostituire piuttosto un poeta di motivi complicati e plurimi, assorbiti o raccolti nel sostanziale tessuto di una storicizzazione sentimentale e ambientale.

Gozzano vive nel contraddittorio momento di crisi e di denuncia dei primi anni del secolo, nella crisi della sicurezza agiata e fastosa e dell'inquietudine carica di presentimenti;

nell'incerto momento, nè di crepuscolo nè di mattino, che accompagna la protesta « passiva » di un umile enfant-de-siècle contro gli adulti eroi o retori o titani del suo tempo. Gozzano è il poeta di una situazione storica che vede divisi positivismo (determinismo, gusto di conoscenza esatta e scientifica) e idealismo (abbandono all'ideale, sollecitazione ed esaltazione dei valori).

Certo Gozzano non ha potuto scegliere il luogo e il tempo di una posizione storicistica che opponesse alla retorica del grandioso non l'antiretorica dell'umile, ma una persuasione interiore, una proposta di dignità civile e sentimentale, un esempio di forza etica positiva e impegnata. Ha potuto scegliere, di fronte all'armata retorica, l'inerte convinzione di una « vita piccola e borghese » che vivesse i suoi giorni tra il passato e il futuro, nel presente incerto: contraddittorio, al di fuori dell'oratoria letteraria e dei « valori » proclamati (patria, umanità, « le parole che i retori hanno fatto nauseose »), in un volontario esilio e rinuncia, sopravvissuto alla vita, alla sua stessa vita, « reduce » dai sentimenti e dai problemi dell'amore, della vita e della morte. Di là dai vetri (le front aux vitres) Gozzano ha evitato i problemi del suo tempo nel loro aspetto storico e pubblico, li ha risolti nella propria introversione.

Tuttavia ha cercato, oltre le forme dell'evasione sentimentale o dell'ironia verso se stesso e le sue stesse illusioni, una testimonianza della « crisi di un tempo »: la caduta degli ideali, e il gusto di una mente che indaga e si ritrae in *désarroi* di fronte alla natura, insieme positivisticamente fonte di vita e, agnosticamente, misteriosa fonte d'incerto e d'ignoto; la testimonianza di una vita — o generazione? — che si lascia vivere, si sdoppia in un proprio alter-ego, nell'onesto rifiuto, nella propria amarezza mescolata di egoismo e di nostalgia di comunicazione, di cinismo e di offerta vitale.

Gozzano è all'incrocio della crisi tra positivismo e idealismo; tra determinismo naturalistico e fede cristiana, è stato detto. Noi diciamo meglio: non più il *quomodo* positivistico, ma il *cur* idealistico. E Gozzano oscilla tra la « fede » nella natura e l'agnosticismo critico, l'amore delle creature (insieme abbandono religioso e intellettualismo descrittivo) e il lieve terrore o orrore per il mistero delle creature stesse, per il nascere-morire, la vita-corrruzione. Il poemetto incompiuto sulle *Farfalle* è in questa linea.

I *Colloqui* terminano con l'inutilità della vita e della poesia, con l'ebbro e arido calarsi in una propria immagine « ventenne », ora, nell'adulto corrompersi dei sogni e delle illusioni

vitali; l'abbandono di sé e della « pagina ribelle » 'per seppellire le rondini insepolti - per dare un'erba alle zampine - delle disperate cetonie capovolte...'. Sembra che il libro si chiuda sulle parole di una disperata pietà, di una cosciente accettazione della vita e della morte, e, in esse, di un'estrema funzione di amore e di pietà, appunto. La natura è eternamente vitale ed eternamente moritura, si realizza in essa un ciclo di generazioni, di eventi, una enigmatica fisiologia, che risolve nel flusso perpetuo, stupore e angoscia, prodigio e meccanismo, finalità e caso, « metamorfosi ». Natura naturans, tra un nirvanico placarsi e il criticismo dell'*ignorabimus*. Si impasta nell'eleganza della favola didascalica e cosmica, nella prosa-canto d'Arcadia scientifica, il leggero e torbido enigma filosofico. Si misura un gusto e un ritmo di poesia che vuole ritrovare l'oggettività in uno stupore che sia spiegazione, in un mistero vissuto, in un sogno che è devota pietà naturalistica, interrogazione paziente, dolcemente sicura. La « stampa » (questo strumento di ironia catartica e di « rifugio » alla *acedia* malinconica), si fa lucente geometria naturale, palpitare bello e vitale di esseri: 'Ah! La Natura non è sorda e muta; / se interrogo il fischione ed il macigno / essa parla del suo fine benigno... / unica verità non convenuta, / dinnanzi a lei s'arresta il mio sogghigno. / Essa conforta di speranze buone / la giovinezza mia squallida e sola'. Gozzano non è soltanto il poeta nostalgico, come leggeva Croce, o del romanticismo rosa, o del soave cinismo.

che viceversa tende ad annullare l'oggetto, o almeno ad alterarlo e a deformarlo. Per questa strada ci si avvia fatalmente ad una indistinzione tra attività critica e attività creativa, e ad una svalutazione sistematica della tecnica propria del mestiere critico. Allo specialismo oggettivo, per la verità un po' sordo ed opaco, di marca positivistica si viene sostituendo una forma di empirismo soggettivo apparentemente più vivace e aperto. La recensione di un libro di letteratura può essere fatta controproponendo una pagina di letteratura, e concludendo: «...io offro, modesto, questo mio canto campestre di vino di rutti e di buio, di stelle d'amore e di triste, come quattrocento miliardi di volte più sentito ed, a mio gusto, più bello di tutti quest'altri un po' inutili e scemi in terzine in sonetti e canzoni, qua sopra annunciati, dei quali mi secca parlare ora più a lungo » (Boine, *Plausi e botte*, Modena, Guanda, 1939, pagg. 91-92, a proposito di un libro di tale Vincenzo Agostini). In un'altra occasione (ibidem, pagg. 65-66), il Boine dichiara « natural funzione » della critica quella di essere « senza maschera l'espressione di una personalità dinnanzi a cose o dinnanzi ad altre personalità ». E continua: « io intendo... giustappunto e coscientemente di nient'altro fare che esprimere me stesso: ...io considero me stesso come un'anima viva... tento di andar dritto senza impacci e senza convenzioni all'anima altrui, felice se qualche anima o qualche poco d'anima io possa incontrare ».

Il Boine, cioè, teorizza un tipo di critica che ripete dall'autobiografismo modi ed aspirazioni. La ricerca dell'« anima altrui » però è una giustificazione speciosa: in realtà anche la critica storica e filologica si propone di ricercare ed individuare l'« anima altrui ». Ma ciò che importa in queste frasi del Boine è l'aspetto tecnico del problema, quello cioè che consente di scorgervi l'applicazione di strumenti diversi; e l'indicazione delle nuove finalità accreditate alla critica, ricerca della verità, della « sostanza umana », « d'uomini e di vita ». La concezione di una critica che, per lente e graduate approssimazioni, si propone come risultato la coscienza storica dei fatti letterari, e inquadra a tal fine l'opera letteraria nella prospettiva dei molteplici ed eterogenei fenomeni ad essa concomitanti; cioè la concezione di una critica che non pretende di essere estetica o gnosceologia prima di aver ultimato il minuzioso accertamento filologico delle connotazioni oggettive; appare travolta dall'ambizione, di specie irrazionalistica, ad una simbiosi organica col testo, a un potenziamento della vitalità personale per mezzo di quella verità concentrata che è la poesia. Quante di queste idee si ritroveranno, pressochè intatte (il pressochè va riferito al percento di ascendenze francesi reperibili nell'ermetismo), in talune enunciazioni teoriche degli ermetici è ancora da calcolare: ma certo son molte. Tra il Boine e gli anni della *Voce* e la fioritura ermetica passa, anno più anno meno, un quarto di secolo: ma il motivo non è del Boine, della *Voce* o degli ermetici: è del secolo

e della sua cultura, e in varianti e gradazioni numerose è rintracciabile dovunque si coltivi l'esercizio della lettura, nell'estensione contrassegnata ad un estremo dal « capitolo » e all'altro estremo dallo « studio » e dal « saggio ». [L'empirismo gargigliano, di cui parla Luciano Anceschi nel n. 1 de *Il Verri*, Milano, autunno 1956, pagg. 61-65, accentua l'isolamento del fatto poetico, elevandone la tecnica a valore autonomo]. In una precedente « analisi » abbiamo commentato alcune affermazioni di Carlo Bo cui potremmo anche in questo caso fare riferimento; le citazioni che seguono sono tratte da un libro di Adriano Seroni, e valgono come sintomo di una situazione di fatto di dominio comune intorno al 1940: « La critica ha ragione di rivendicare, nell'esame dell'opera d'arte, l'elemento attivo della scrittura, l'esigenza di una determinazione sintattica e linguistica che si serve degli strumenti della filologia, ma che ha valore esclusivamente in quanto considera un linguaggio poetico completamente e logicamente distinto dal linguaggio comune; in quanto vede cioè il linguaggio poetico come una « anormalità logica » illeggibile per mezzo degli strumenti consueti del linguaggio comune... Letteratura essa stessa, la critica rifugge dal prestare attenzione a ogni manifestazione extra-letteraria... È soltanto la letteratura che genera letteratura... *letteratura* è per noi parola magica; come termine che indica un'attività pura, sciolta dai vincoli di ogni compromesso coi contenuti della vicenda umana... » (pagg. 19-22). Le ultime due affermazioni spiegano le affermazioni che precedono: esse dichiarano la piattaforma comune alle manifestazioni critiche del novecento, di cui le particolari deduzioni del Seroni rappresentano uno dei tanti effettuali svolgimenti (in un certo senso, uno svolgimento limite). Si dirà dunque: che distanza tra l'antiletteratura boiniana e vociana e questa rigorosa identificazione del concetto di critica col concetto di letteratura. La distanza invece è piccolissima, anzi nulla: il mistico Boine e l'ermetico Seroni dicono in realtà la stessa cosa. Ambedue infatti non ammettono intermediazioni tra critico e testo, entificano allo stesso modo il fenomeno letterario e assolutizzano la parola poetica al disopra della storia. Soltanto, l'uno accentua il fatto personale della lettura, mentre l'accento dell'altro cade sulla infinita virtualità interna, sull'autonoma capacità di irradiazione del testo. Ma non c'è dubbio che anche questa seconda eventualità dell'alternativa non può risolversi che nella trascrizione autobiografica di emozioni (« letteratura essa stessa... »); appunto, come diceva il Boine, « io intendo... di nient'altro fare che esprimere me stesso... ». Posizioni abbastanza note, del resto, e abbastanza discusse (lo stesso Seroni, per restare nel caso specifico, ha dato un esempio di clamorosa conversione dall'ermetismo al marxismo passando dalle *Ragioni alle Nuove ragioni critiche*, 1954), negli ultimi dieci anni, per insistervi ancora. Ma è dubbio che la messa in discussione abbia com-

portato un chiaro giudizio sul fenomeno. I rapporti tra la letteratura del novecento e le situazioni storiche su cui si è manifestata sono stati genericamente intuiti, ma la loro definizione appare onnubilata dai contraccolpi, tanto più violenti e profondi, dei fatti. Il che spiega il senso d'improvvisazione, di astrattezza, di sproporzione che nasce in chi si ponga a seguire le varie vicende della letteratura, creativa e critica, del dopoguerra, e le proposte che di volta in volta essa ha avanzato.

L'osservatore che tenda a mantenersi libero, in misura non controproducente, dalla passione militante non stenterà a scorgere anche nei tentativi di superamento che hanno popolato il quadro dell'ultimo decennio il sopravvivere degli abiti mentali, dei metodi e dei caratteri della prima metà del secolo: il bisogno di un aggiornamento frettoloso, la rincorsa verso impostazioni culturali maturate in condizioni e tradizioni straniere alla nostra, l'illusione di rinnovare una complessa e stratificata situazione con dei rapidi capovolgimenti terminologici. Una riprova eloquente esce dai documenti narrativi e poetici. Si pensi al nodo di equivoci che si suol chiamare « neorealismo »: un'etichetta pomposa, per foggare la quale venne scomodato uno dei concetti poetici più seri e fecondi della letteratura dell'ottocento europeo (da Balzac a Tolstoj, da Dostoevsky a Flaubert a Cechov), e le cui giustificazioni risiedono nell'indice dei « Gettoni » e della « Medusa degli Italiani », per limitarci al meglio: in questa nuova arcadia dialettale, ricca solo di modesti estri accademici. Si pensi ancora al « realismo socialista » e al *Metello* di Pratolini, fonte di discussioni interminabili e, proprio come tale, segno del grado di inerzia critica della nostra letteratura. Un buon libro, di valore medio, può dunque generare uno scompiglio del tutto sproporzionato: evidentemente, l'attesa del capolavoro è giunta a un grado di tensione sufficiente a determinare reazioni psicologiche incontrollate. Ma il *Metello*, come buona parte dei « Gettoni » e dei romanzi e racconti della « Medusa », è un esile e modesto racconto autobiografico (di una ideale e vagheggiata autobiografia), così poetico che le sue ricostruzioni ambientali e i suoi propositi storicizzanti cascano da ogni parte, dato che nessuna struttura li sostiene. Le buone intenzioni di Pratolini possono essere assunte a simbolo della presente situazione intellettuale degli scrittori italiani: essi sono convinti che la via da percorrere è una certa via, che comporta la soluzione di certi problemi e l'impiego di certi strumenti, ma poi finiscono per tradurre in oggetti d'immaginazione e di reinvenzione poetica anche questi dubbi di natura critica e metodologica. Il tema politico del *Metello*, così come i temi « guerra di liberazione » o « seconda guerra mondiale » di tanti racconti e romanzi del decennio, non possiede in realtà nessuna sopravvivenza autonoma, ma viene riassorbito nella vicenda personale dell'autore, rifranto nella sua storia psicologica e lirica: il prisma poetico, l'unico

strumento che la sua cultura letteraria metta a disposizione dello scrittore. È a questo punto che il discorso converge nuovamente sulla critica come sull'attività letteraria la cui naturale funzione è quella di portare alla chiarezza logica gli oscuri rapporti che legano l'opera d'arte al tempo, di recuperare alla storia, di cui è purissima concrezione, l'emozione poetica. Per quell'aspetto (che non è peraltro, a parer mio, il più importante) che fa della critica il controcanto razionale dell'attività creativa, va detto che nel novecento essa non ha fatto molto per chiarire la situazione.

Spoeticizzare la critica, guidarla ad essere giudizio storico anziché giudizio estetico (a scanso di equivoci, è chiaro che un vero giudizio storico sull'arte non può che essere estetico e viceversa: ma qui voglio alludere anche a certi equivoci annidati nel concetto di autonomia dell'arte), chiarire che non basta la storia delle parole, delle forme metriche, dei motivi letterari e dei riferimenti tematici a spiegare valore e sostanza della poesia; farne lo strumento di una conoscenza più complessa e articolata dell'opera d'arte, in se stessa e nelle relazioni sia coi suoi precedenti e conseguenti letterari sia con gli altri fenomeni che entrano a comporre il suo fondo culturale, è anche un modo per uscire dalle more di una civiltà che ormai tutti sono concordi nel ritenere storica, non attuale; anche se tuttora emanante, dai suoi grovigli, oscure e fonde suggestioni.

Angelo Romano

Postilla bibliografica

« mondo reale della storia »: a distanza di decenni, GIUSEPPE PREZZOLINI restaura i colori del protonovecento nelle pagine dell'*Italiano inutile*, Milano, Longanesi, 1953 (il restauro comporta del resto un tal quale sentore archeologico). Moduli linguistici e temi, come si avverte dalle frasi che qui citiamo, appartengono a una convenzione intellettuale che ha nel dramma, nell'antitesi, nella contraddizione la sua principale norma sintattica. Ma trattasi di drammi, antitesi, contraddizioni fittizie o metaforiche: poetiche, non culturali. La disponibilità prezzoliniana, dall'« eclettismo » giovanile al senile « cinismo » americano, costituisce di ciò la riprova. Scrive dunque il Prezzolini: « Da te (Papini) imparai che l'intelligenza e la cultura, l'affermazione del proprio spirito creatore e l'alto epigramma contro gli sciocchi potevan consolarmi delle ricchezze e delle potenze del mondo reale, che non potevo raggiungere... Mi rappresentavo modelli di fronte ai quali la realtà appariva così inferiore, che mi disperavo di mai ottenerla e abbandonavo anche il tentativo di avvicinarmi ad essa... Per guarirmi ci voleva la fantastica sicurezza che aveva Papini, forse una rivincita sulla natura e sulla fortuna così poco generose per lui, come l'immaginazione era stata per me. Mi attaccai a lui come a una sorgente di soddisfazioni vitali, che nessun'altra attività m'aveva dato e che nessun altro uomo mi aveva fatto sperare ». (pagg. 59-60).

intorno al 1940: il libro, *Ragioni critiche* (Firenze, Vallecchi) reca la data 1944. Recentemente è stato ripreso in esame da

un giovane studioso, **GIORGIO BARBERI SQUAROTTI**, il cui saggio su *Critica ermetica e critica marxista* (in *Lettere italiane*, Padova, 1956) è di proficua lettura.

i rapporti con la storia e con la cultura: sui rapporti tra cultura e letteratura, **LEONE PICCIONI** si è dichiarato, nel saggio che apre il suo recente volume *Tradizione letteraria e idee correnti*, (Milano, Fabbri, 1956, particolarmente da pag. 35 a pag. 75) contrario a certe idee da me espresse in vari scritti. Per rispondere adeguatamente a Piccioni, dovrei scrivere un saggio lungo almeno come il suo. Mi limito qui a qualche osservazione. Piccioni mi rimprovera di usare il termine « cultura » un po' leggermente e scrive a pag. 38: « La « cultura », parola la cui esatta definizione porterebbe via interi tomi, e che si pronuncia con un po' troppa facilità » (e sarà vero; ma un accordo sul valore teoretico (massimo) di certi concetti è pressochè irraggiungibile, mentre esistono dei valori minimi convenuti che sono poi quelli che ce ne consentono l'impiego; nel caso specifico, comunque, ho sottomano un libretto di T. S. ELIOT che può servire a chiarire alcuni dubbi in proposito, e che si intitola proprio *Appunti per una definizione della cultura*, Milano, Bompiani, 1952), la cultura, dunque, « consiste anche e forse soprattutto nei portati della 'letteratura': la 'cultura' si muove in quanto l'artista o il poeta lasciano segni nuovi ». Su questo ho le mie brave perplessità: e gli esempi che il Piccioni adduce le aggrava anziché dissiparle. Scrive dunque il Piccioni: « ... nel campo delle arti figurative, ad esempio, se l'astrattismo, o il cubismo, o una nuova dimensione pittorica della realtà s'è determinata, non è certo la sola spinta teorica che l'ha fatta acquisire alla cultura di un tempo, è il lavoro di Picasso o di Braque o di Klee, sono i segni e le vie da loro tracciate, rese sostanziali. Picasso, Braque, Klee hanno lasciato segni d'arte (e questo più importa), hanno poi inciso sui portati della « cultura » di un tempo. E questo vale per ogni tipo di espressione d'arte: il romanticismo diviene patrimonio culturale specialmente in grazia dei poeti romantici; l'ermetismo segna naturalmente un apporto culturale, e si riallaccia a tradizioni letterarie (Mallarmé non aveva alcun bisogno di terreni fascisti per « allignare »). L'arte, insomma, è in parte condizionata alla cultura, ma soprattutto la condiziona insieme ai portati del pensiero contemporaneo ». Ora, l'astrattismo, il cubismo, il romanticismo, l'ermetismo da dove verrebbero fuori? da Picasso, da Klee, da Mallarmé, o non piuttosto Picasso, Klee, Mallarmé creano una realtà poetica su quegli *ismi*, cioè su quelle concezioni culturali che ad essi preesistono, in nuce o già formulati, in un certo processo oggettivo di idee e di forme? Il processo, preso alla lontana, comincia con la dissoluzione della filosofia classica, in concomitanza con avvenimenti così eterogenei come può essere, verbigrazia, la scoperta dell'America. Per capire quale rapporto possa sussistere tra Cristoforo Colombo e Picasso, (inteso come riferimento simbolico di una situazione generale) può fornire un utile e già organizzata massa di documenti il volume *La polemica del Nuovo Mondo*, di **ANTONELLO GERBI**, Napoli-Milano, Ricciardi, 1955.

ITALO CALVINO I GIOVANI DEL PO

Prima di trovare lavoro, al tempo in cui girava spaesato per le vie mattina e sera, Nino non aveva badato al fiume. Per lui, nuovo del posto, il fiume era quell'acqua che vedeva scorrere tra due sponde di muro, con ogni tanto un ponte carico di statue; un pezzo di città, insomma, come il tram, i portici. E con tutto ch'era acqua, cioè la cosa che più amava al mondo, gli faceva l'impressione che fosse lì ingabbiata, coltivata, come i praticelli e gli alberi che incontrava ogni tanto radunati tra i palazzi.

Poi, un sabato, aveva trovato per strada un certo Dario, un biondo non tanto sveglio ma un buon tipo. S'erano conosciuti cercando lavoro, ed era ancora al punto di prima, senza posto e senza un soldo; con Nino s'era messo a fare dei discorsi un po' da disperato. Nino, in quelle discussioni, si trovava nel suo: attaccava a spiegare il perchè e il percome e continuava per mezz'ora. Poi avevano preso a discorrere di cosa fare la domenica, ora che il campionario era chiuso e al cinema si cominciava a sudare. E Dario aveva detto: — Io vado al Po. Ci vieni? — Nino aveva risposto sì e c'erano andati.

Allora, usciti appena fuori di città, incominciò a capire cos'è un fiume. Anzi, già quando aveva preso con Dario la barca alla calata, aveva visto l'acqua verde e oro per il sole che ci batteva sopra, e l'aveva riconosciuta come acqua. E il viavai che c'era per il fiume, di tipi in barca, molti già in costume, e ragazze in prendisole che strillavano, e le sei remi dei canottieri « hop! hop! », che arrivavano con quella vogata che sfiora appena l'acqua, gli richiamava alla mente il mare all'epoca dei bagni, ma là era uno sguazzare sparpagliato, mentre qui è tutto un su e giù per la corrente.

Remavano, e il fiume girava lungo un parco di salici piangenti e ippoca-

NOTA: « Officina » si rivolge a chi ha interesse alla letteratura come ricerca e problema, perciò accettando l'invito, pubblico qui a puntate questo mio breve romanzo, scritto dal gennaio 1950 al luglio 1951 e sempre tenuto nel cassetto. Con esso volevo finalmente esprimere in forma narrativa anche quella parte di interessi e d'esperienza che sono finora riuscito solo a far vivere in qualche pagina di carattere saggistico: cioè la città, la civiltà industriale, gli operai; e insieme quella parte della realtà e dei miei interessi (da cui invece m'è sempre stato più facile trarre simboli narrativi) che è natura, avventura, ardua ricerca d'una felicità naturale oggi. Miravo a dare un'immagine d'integrazione umana; invece mi venne un libro insolitamente grigio, in cui la pienezza della vita, benchè molto se ne parli, si sente poco: perciò non ho mai voluto pubblicarlo in volume. Anche l'impostazione linguistica resta lì, un esperimento per me marginale e credo senza seguito. Poi è successo che appena terminato questo libro, nei due mesi successivi, per rifarmi del castigo imposto alla fantasia, ho scritto « Il visconte dimezzato » (in cui pure ho cercato, in modo più approssimativo e arbitrario, di dire dell'uomo mutilato e alienato e della sua aspirazione all'interrezza) ed è venuto un racconto più divertente, si capisce, e al confronto « I giovani del Po » è rimasto ancora più in ombra. In seguito ho cercato ancora di rappresentare la città con operai, in una storia più mosca e gogoliana: un romanzo di vasto impianto al quale ho lavorato specialmente nei primi mesi del '54, ma poi ho capito che non c'eravamo ancora e l'ho interrotto dopo un centinaio di pagine. È un tema che non faccio che prenderci delle testate, da dieci anni: ho cominciato col romanzo che ho scritto dal 47 al 49 in cui alla fine doveva saltar fuori la città e gli operai; ma tutto l'insieme risultò un grottesco neorealista piuttosto pasticciato e misi anche quello nel cassetto. Ci riuscirò, una volta o l'altra, ma siccome passeranno certo ancora degli anni, intanto se questo mio romanzetto può servire da punto di riferimento per le discussioni che facciamo sono contento che esca e dica tutto quello che ha da dire, in male e in bene.

I. C.

E adesso stava sempre intorno a Nino, a compiacersi con lui, perchè era un tipo bravo, e quello che in un altro sarebbe stata invidia, in lui era divertimento a vedere le belle cose che succedono.

— Se sei in gamba, — disse, — qui ne può uscire una storia da far restare tutti stupidi.

... Tu sai, Nanin, che non è più il tempo che per queste cose ci si montava la testa, e poi io non sono il tipo. Può darsi benissimo che non ne venga fuori niente, che tutto finisca in una bolla di sapone venerdì o prima. Però, lasciamici pensare, che fatto! Io m'intrigavo intorno a questo fiume e non sapevo perchè: ed ecco che ne doveva saltare fuori una storia come questa. Sarà niente, sarà niente. Ma è già bello che una storia così sia possibile, e che possa nascere dal fiume. Quella ragazza, ne erano passate diverse, io lì per lì, ora mi sembra di ricordarmi solo i suoi colori, l'effetto che facevano coi colori del fiume, quella ragazza via dal fiume chi la riconosce più? e forse anche lì, sarò buono a riconoscerla ancora? eppure, che ragazza! Se ci penso mi sembra di vederla, d'averla vista mentre parlava con Cravesio, e io scemo su quella rima, quel pomeriggio con qualcosa che non andava, quel senso di sprecare tutto, e lei tranquilla e superba, come potevo capire? eppure avrei dovuto. Ci sentivamo prigionieri di troppe cose, là al fiume, perciò ci lasciavamo andare in quelle buffonate, (tutte cose che noi due odiavamo, ricordi?), a quei lazzi da paesano, (tutto il mondo è paesano), e intanto lei era fuori di tutto questo, passava sul canotto tra i luccichii del fiume, pensava con libertà ed amore alle cose che vedeva, agli uomini, attaccava discorso con i rematori delle barche a palo, semplice, sincera, come si deve essere, perbacco! Noi due queste cose le avevamo capite da un pezzo. Allora perchè non si può essere così?

Sabato ti scriverò come è andata. Non dir niente finora agli amici, se sei un uomo. Ciao, tuo Nino.

Caro Nino, sta solo attento a non pigliarti qualche malattia, con le tue Isabelle. D'altro non so cosa puoi trovarci, in più di tutto il resto che da noi non scarseggia di sicuro. Qui il passo stagionale s'annuncia già abbondante. L'albergo Jolanda e la pensione Bucci sono digià impegnati per tutta la stagione da committive straniere che fanno turni collettivi di quindici giorni, con tante di quelle ragazze che chi ha una barca a vela è sicuro del suo. Io, una bionda voleva che la portassi ai Quattro Scogli a vedere la pesca subacquea. Un luccio che gli davo la caccia da tre giorni, m'ha fatto perdere, nuotandomi dietro come un'anitra. Le avrei fiocinato il sedere. E io cretino che non sono ancora stato buono a togliermela di torno, con la scusa che tanto tra poco torna in Svizzera. Basta: una sera m'ha fatto sedere al Caffè Giardino a pagarle il gelato e la voce s'è sparsa e tutti venivano a vedere se era vero. Sta in gamba. Il segretario comunale è peggio del sindaco. Ti saluto. Tuo Nanin.

Caro Nanin. Ti mando questa cartolina dove puoi vedere il ponte Isabella, uno dei limiti della mia battuta di pesca di domani, e un tratto del fiume, di cui già tanto ti ho scritto. Più avanti però è meglio. Mi fai ridere con la tua svizzera. Parlami del luccio, piuttosto. Dopodomani ti scrivo qualcosa. Ciao, Nino.

[I - Continua]

OFFICINA

Testi e allegati

Pag.

P. P. PASOLINI. La libertà stilistica . . .	341
<i>Piccola antologia neo-sperimentale:</i>	347
A. ARBASINO - E. SANGUINETI - E. PAGLIARANI - B. RONDI - M. DIACONO - M. L. STRANIERO - M. FERRETTI	
A. BERTOLUCCI. Primi versi d'un racconto	359
L. ERBA. «Super flumina»	361
R. ROVERSI. La raccolta del fieno . . .	363

La cultura italiana

F. LEONETTI. Proposizioni per una teoria della letteratura [I-VI]	369
---	-----

Appendice

I. CALVINO. I giovani del Po [II-III] . . .	398
---	-----

GIUGNO 1957 NUMERO 9-10

REDATTORI

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

Ufficio : via Rizzoli 4, Bologna.

Prezzo del fascicolo L. 600

Prezzo di abbonamento annuale L. 1500

L'amministrazione della rivista è affidata alla
LIBRERIA "PALMAVERDE,, BOLOGNA

(conto corrente postale N. 8/3319)

Responsabile : OTELLO MASETTI.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n.º 2497.

OFFICINE GRAFICHE CALDERINI - BOLOGNA

PIER PAOLO PASOLINI
LA LIBERTÀ STILISTICA

Sul N. 5 di 'Officina', un anno fa, usciva un nostro scritto, « Il neo-sperimentalismo », che, forse ancora informe e troppo nuovo, si è prestato a interpretazioni incerte. Chi lo ha discusso, appoggiato o soltanto citato non ha avuto ben presente questo: che il nostro scritto non era affatto parenetico, ma solo descrittivo. Sì che quel nuovo cartellino di neo-sperimentalismo ha finito con l'essere identificato con una specie di programma poetico di 'Officina': o almeno con una definizione fiancheggiatrice del lavoro della rivista. Nel migliore dei casi [vedi una noterella di Cusatelli in 'Palatina', N. 1] si è pensato a quell'articolo come a una sistemazione, terminologica almeno, della poesia del dopoguerra: ma non è giusto neanche questo, perchè non ci sembra che si possa negare un'esistenza oggettiva e quindi anche nominale di neo-realisti e post-ermetici. Il neo-sperimentalismo ci si definisce insomma — lo ripetiamo — come una zona franca, in cui neo-realismo e post-ermetismo coesistono fondendo le loro aree linguistiche: una specie di fondo comune, che, graduandosi, viene a colorare di una tinta che non è più semplicemente neutra un contingente cospicuo della poesia scritta in questi anni. Non abbiamo mai operato alcuna identificazione tra spirito *innovatore* e *sperimentalistico*: il neo-sperimentalismo, come abbiamo tentato di dimostrare, tende semmai a essere epigono, non sovversivo, rispetto alla tradizione stilistica novecentesca. E infatti nella nostra descrizione di quel terreno comune abbiamo soprattutto cercato di ripristinare l'estensione dei terreni specifici, in cui i vari neo-sperimentalisti operano per una scelta antecedente a quella stilistica, e, più o meno confusamente, ideologica: un « impegno sociale », come usa dire, o comunque sentimentalmente espanso nei confronti della « vita di relazione », predominando nei neo-realisti, uno spirito sia pure non confessionalmente religioso predominando nei post-ermetici: a questi va aggiunto un gruppo esiguo di « sperimentatori » puri, predestinati, prossimi quindi, nella loro passione linguistica preconstituita nella psicologia, all'operazione, se non proprio innovativa, sovvertitrice e anarchica. Solo la « descrizione » di questi ultimi poteva essere dunque identificata in parte con un'autodescrizione. Non per nulla, col giovanissimo Ferretti, nel gruppo — almeno alle sue origini — facevamo rientrare

Leonetti: e, implicitamente, noi stessi. A provare quanto diciamo, ecco qui i testi antologizzati. Dentro la comune definizione del neo-sperimentalismo, si guardi la diversità delle direzioni: il novecentismo di Arbasino, Sanguineti e Pagliarani che rifrange l'ordine in cui si era sistemata l'esperienza di Eliot e Pound, rinnovando la meccanica dei post-montaliani in un epigonismo pieno di energia; l'« impegno » di Rondi e Diacono, il primo su una linea di conformismo cattolico sociologicamente ereticale, il secondo su una linea di conformismo marxista sconvolto dal disordine dell'esistenza; e infine lo sperimentalismo puro di Ferretti, espressione necessaria di un'angoscia che non ha altro sfogo che l'anarchia stilistica.

Il neo-sperimentalismo non è dunque che una denominazione utile a definire un tipo dello sperimentare: nella fattispecie quello che, con un forse prematuro sforzo storiografico, ci sembra appartenere a questi ultimi dieci anni di storia della letteratura, e tuttora in atto. Abbiamo visto come questo neo-sperimentalismo implichi un'accettazione degli istituti stilistici precedenti: volontaria nei post-ermetici, involontaria nei neo-realisti: i primi operando su quegli istituti una specie di adattamento alla novità e alla maggiore libertà della loro passione: i secondi adottando quegli istituti per esprimere contenuti solo surrettiziamente nuovi, in quanto il tono, innografico, profetico, fraternizzante ecc. resta nel fondo lirico-religioso, non esprime un rinnovamento di idee se non generico e intuitivo, e perciò non può non riassumere stilemi del novecentismo superato.

Al di là di questo sperimentalismo storicamente attuale, quale tradizione recente e persistente del novecentismo (e a questo punto non temiamo più il tono programmatico e parenetico di chi enunci le intenzioni del proprio lavoro) si presenta, con una violenza che trascende l'ambito letterario, la necessità di un vero e proprio sperimentalismo, non solo graduale e intimo, sprofondato in un'esperienza interiore, non solo tentato nei confronti di se stessi e della propria irrelata passione, ma della stessa nostra storia.

C'è stato un periodo di questa nostra storia in cui l'unica libertà rimasta pareva essere la libertà stilistica: il che implicava passività sul fronte esterno e attività sul fronte interno. Ma è chiaro che non poteva trattarsi che di una libertà illusoria, se, in realtà, l'involuzione antidemocratica fascista era effetto della stessa decadenza dell'ideologia borghese, liberale e romantica, che aveva portato all'involuzione letteraria di una ricerca stilistica a sé, di un formalismo riempito solo della propria coscienza estetica. L'elusività, tipica via di resistenza passiva alle coazioni della realtà, assumeva così le forme dell'assolutezza stilistica, classicheggiante, per ipotassi, per grammaticalità esasperata, « ordinante dall'alto » fin nelle più esteriori e ormai convenzionali dilatazioni semantiche; e lo stesso può esser detto per le

esperienze letterarie oppositrici, che fanno capo al Pascoli pregrammaticale e realista di genere, il cui sforzo linguistico era un allargamento lessicale meglio che un mutamento stilistico.

Tuttavia questa serie d'istituti formati per « partenogenesi » nel primo novecento dotava chi iniziava il suo apprendistato fra il '30 e il '40 — e, in parte, tuttora — del senso di una estrema libertà stilistica: una lingua fundamentalmente eletta e squisita, classicistica nella sostanza, con le tangenti però della dilatazione semantica, del « pastiche », della pregrammaticalità pseudo-realistica. Ma erano audacie collaudate: e non c'era invenzione per quanto scandalosa e abnorme che non fosse in realtà prevista. L'inventare, insomma, come in ogni periodo di « fissazione », era un momento individuato e diventato cosciente di una sorta di specializzazione, che si mescolava ormai abitualmente alla stessa ispirazione — che, a sua volta, aveva come oggetto immediato la poesia: la poesia pura. Il salto fra tale lingua che era tutta aprioristicamente invenzione, « lingua per poesia », e la lingua strumentale, era incolmabile: e ne conseguiva una identificazione fra il poetico e l'illogico, fra il poetico e l'assoluto: il poetare era un atto mistico, irrazionale e squisito. Perciò, come in ogni comunione strettamente gergale, l'invenzione non era mai una innovazione: il desueto rientrava sempre e comunque nella norma.

Lo ripetiamo: in un simile tipo di lavoro, non si poteva non avere il senso, inebriante, di essere estremamente liberi: quasi che non ci fosse fine alla catena delle invenzioni. Era addirittura possibile inventare un'intero sistema linguistico, una lingua privata (secondo l'esempio di Mallarmè), trovandola magari fisicamente già pronta, e con quale splendore, nel dialetto (secondo l'esempio, imperfetto, del Pascoli).

Ma in quella libertà non c'era né scelta né sofferenza: ed era atta a far operare su una sola direzione, quella interiore: in ciò la costrizione di quella libertà era rigorosa. Non c'era spiraglio per riuscirne, neanche per concepire una diversa direzione. Tutta la lingua — forse per la prima volta nella storia della letteratura italiana — era in sincronia, nei suoi vari generi: la fissazione linguistica era perfetta. Soltanto che la sincronia tra prosa e poesia era stata raggiunta portando tutta la lingua al livello della poesia, e la prosa non era più possibile. Neanche quella prosa che fosse un « momento » della poesia. La storia non esisteva più: e il mondo interiore era in definitiva una prigioniera. Dentro questa istituzione stilistica che prevedeva anche — anzi, soprattutto — la libertà stilistica, non c'era dunque soluzione di continuità per le invenzioni: era comodo, rallegrante, fertile restarci: con la garanzia, secondo la frase di D'Annunzio citata da Contini — a proposito del Carducci bolognese sti-

lista di chiose — che lo « stile » possiede una sua, interna e ineffabile, « resistente virtù vitale ».

Ciononostante ci abbiamo rinunciato. La stessa passione che ci aveva fatto adottare con violenza faziosa e ingenua le istituzioni stilistiche che imponevano libere sperimentazioni inventive, ci fa ora adottare una problematica morale, per cui il mondo che era stato, prima, pura fonte di sensazioni espresse attraverso una raziocinante e squisita irrazionalità, è divenuto, ora, oggetto di conoscenza se non filosofica, ideologica: e impone, dunque, sperimentazioni stilistiche di tipo radicalmente nuovo. Si capisce: facendo questo, siamo usciti da una posizione sicura, la cui ambizione di assolutezza, di *dérèglement* garantito, rientrava in qualche modo nella storia, se non altro per sopravvivenza: e abbiamo rischiato tutte le contingenze e le volgarità che la lotta con l'espressione di un mondo attuale e problematico trascina con sé.

Malgrado questa rinuncia, dunque, alla sicurezza di un mondo stilistico maturo, raffinato e anche drammatico — nell'interno dell'anima — (e di cui del resto non possiamo cessare di restare usufruttuari), nessuna delle ideologie « ufficiali » attraverso cui interpretare la « vita di relazione », e magari metterla in rapporto con la vita interiore, ci possiede. È una indipendenza che costa terribilmente cara: quanto vorremmo, come usa dire, *avere scelto*. La base laica e crociana, acquisita attraverso una violenta lotta contro l'irrazionale e il dogmatico che persistono in ogni natura ferita e facilmente in preda all'angoscia, non è che una base per pentimenti, ricadute, esaltazioni: l'adozione della filosofia marxista è dovuta in origine a un impeto sentimentale e moralistico, ed è perciò continuamente permeabile all'insorgere dello spirito religioso, e, naturalmente, cattolico, ch'essa presupponeva, ecc. ecc.

Nello « sperimentare » dunque, che riconosciamo nostro (a differenziarci dall'attuale neo-sperimentalismo) persiste un momento contraddittorio o negativo: ossia un atteggiamento indeciso, problematico e drammatico, coincidente con quella indipendenza ideologica cui si accennava, che richiede il continuo, doloroso sforzo del mantenersi all'altezza di un'attualità non posseduta ideologicamente, come può essere per un cattolico, un comunista o un liberale: e questo, poi, implica una certa gratuità di quello sperimentare, un certo eccesso, comunque: l'attitudine sperimentalistica sopravvissuta.

Ma vi incide anche un momento positivo, ossia l'identificazione dello sperimentare con l'inventare: con l'annessa opposizione critica e ideologica agli istituti precedenti, ossia un'operazione culturale [cfr. le varie « Analisi » di A. Romanò] idealmente precedente l'operazione poetica.

Da tutto questo si possono trarre due corollari, meglio incidenti

nel nostro discorso: 1) Anche lo stile è una forma di possesso, o, come usa dire la terminologia marxista, un privilegio, con la tipica mancanza di coscienza del fatto che caratterizza ogni possesso o privilegio materiale acquisito per appartenenza a una classe dominante (nella specie dominante ideologicamente: attraverso le sue filosofie, dalla rivoluzione francese allo storicismo, e, per quel che meglio ci riguarda, all'irrazionalismo che è l'aspetto letterario, squisito, di quella mancanza di coscienza o riflessione del proprio privilegio culturale e stilistico).

2) Poiché, nell'incosciente crede di istituti sociali, filosofici o stilistici, il mondo si era ridotto a oggetto di poesia, e quindi di un'apertamente sconfinata libertà linguistica, è chiaro che in seguito alla crisi, e alla rinuncia di quel mondo pieno e concluso — avanzante, all'infinito, solo sul fronte interiore — la lingua che era stata *portata tutta al livello della poesia*, tende ad essere *abbassata tutta al livello della prosa*, ossia del razionale, del logico, dello storico, con l'implicazione di una ricerca stilistica esattamente opposta a quella precedente.

Ne deriva una, probabilmente impreveduta, riadozione di modi stilistici pre-novecenteschi, o tradizionali nel senso corrente del termine, in quanto rientrati ormai naturalmente nei confini del linguaggio razionale, logico, storico, se non addirittura strumentale.

Tali modi stilistici tradizionali si rendono dunque mezzi di uno sperimentare che, nella coscienza ideologica, è assolutamente, invece, anti-tradizionalista: tale da mettere, con violenza, per definizione, in discussione la struttura e la sovrastruttura dello stato, e da condannarne, con atto probabilmente tendenzioso e passionale, tutta la tradizione, che, dal Rinascimento alla Controriforma al Romanticismo, ne ha seguito l'involuzione sociale e politica, fino al fascismo e alle condizioni attuali. [Si veda la polemica-antipetrarchesca che serpeggia in tutta l'elaborazione culturale di « Officina ». E, a proposito della riassunzione naturale di certo linguaggio tradizionale individuato nei « generi », si veda un'acuta nota di E. Pagliarani in « Ragionamenti », N. 9].

Le componenti che, dunque, è possibile individuare nel nostro atteggiamento ideologico (non troviamo altra definizione, per ora, alla nostra attività non poetica) possono parere contraddittorie e quasi di diversa qualità: attitudini concentrate e sovrapposte, esigenze nuove su passioni sopravvissute. Stratificazione che non neghiamo, ma: 1) Lo spirito filologico che ci deriva dalla lezione continuata, sia pure ridotto in noi a pura e violenta aspirazione, quasi a ispirazione (non si potrebbe aggiungere certo nostro lavoro — la nostra antologia di poesia popolare, gli studi bibliografici di Leonetti, le novelle erudite dei « tempi di Re Gioacchino » di Roversi — in appendice allo « stili-

simo dei chiosatori emiliani » di cui parla appunto Contini a proposito di Carducci?), tale spirito filologico, dunque, formatosi prima della crisi, prima del '45, era una poetica esigenza di chiarezza scientifica, una illogica e inquieta presunzione di logicità: galleggiava allora infatti sopra una cultura posseduta come un bene ereditario, un diritto, come abbiamo qui sopra accennato. Il suo persistere ora, sempre sotto il segno della splendida intelligenza continiana, è un atto solo apparentemente monotono: in realtà quello spirito filologico si fa ora strumento di una diversa cultura, perdendo gradatamente le sue (ahi, stupende) suggestioni, e facendosi latore di quello spirito logico e storiografico cui aveva surrogato negli anni disperati della prima formazione. Il suo fine, come abbiamo già scritto altra volta su questa rivista, è di abolire alle origini ogni forma di « posizionalismo », in una verifica continua, in una lotta continua contro la latente tendenziosità: facendoci adattare senza pace « il periscopio all'orizzonte » e non viceversa.

2) Questo stesso spirito filologico presiede dunque anche all'atteggiamento politico, al nostro difficile, doloroso e anche umiliante atteggiamento d'indipendenza, che non può accettare nessuna forma storica e pratica di ideologia, e che insieme soffre, come d'un rimorso, d'un indistinto e irrazionale trauma morale, per l'esclusione da ogni prassi, o, comunque, dall'azione. Non per nulla, sul Croce amato e odiato, sul Gobetti, su qualsiasi altro, domina nella nostra vita politica lo spirito di Gramsci: del Gramsci « carcerato », tanto più libero quanto più segregato dal mondo, fuori dal mondo, in una situazione suo malgrado leopardiana, ridotto a puro ed eroico pensiero.

3) Lo sperimentalismo stilistico, dunque, che non può non caratterizzarci, non ha nulla a che fare con lo sperimentalismo novecentesco — inane e aprioristica ricerca di novità collaudate — ma, persistendo in esso quel tanto di filologico, di scientifico o comunque cosciente, che la parallela ricerca « non poetica » comporta, esso presuppone una lotta innovatrice non nello stile ma nella cultura, nello spirito. La libertà di ricerca che esso richiede consiste soprattutto nella coscienza che lo stile in quanto istituto e oggetto di vocazione, non è un « privilegio di classe »: e che dunque, come ogni libertà, è senza fine dolorosa, incerta, senza garanzie, angosciante. Ci difendiamo da ogni misticismo, e quindi anche da quello del coraggio in sé, del pensare stoico: ma sappiamo che, alla fine, la serie delle sperimentazioni risulterà una strada d'amore — amore fisico e sentimentale per i fenomeni del mondo, e amore intellettuale per il loro spirito: la storia; e che su questa strada non potremo non essere sempre, « col sentimento, — al punto in cui il mondo si rinnova ».

Piccola antologia neo-sperimentale

A. ARBASINO, L'apprendista Tebaide - E. SANGUINETI, Erotopaegnia - E. PAGLIARANI, Due trascrizioni - B. RONDI, Il dialetto - M. DIACONO, Razionamento - M. L. STRANIERO, Poema dei giorni lavorativi - M. FERRETTI, Due poesie.

L'APPRENDISTA TEBAIDE

Come agli occhi impassibili
 Dei Tiranni io discendevo fiumi
 Di musiche di Verdi
 Tirato per i capelli
 Scendevo la scala
 Dell'Albergo del Frutto Proibito
 Con i buchi alle porte.
 GUARDATE!

Questo giuoco è bello perchè
 Puoi vedere di qui Radiguet
 Condurre al Cirque d'Été
 Per mano come *bébés*
 Scudéry Lafayette e d'Urfé.

Vedi amori patetici e drammi
 Solubili in alcoli
 E in calligrammi.

Vedi la Stein, armata
 Di matita rossa e blu
 Corregger gli sfoghi di più
 D'una generazione bruciata.

E la Fama sorridere
 A pitture di genere
 Parigi, Italia, corride,
 Bacco tabacco e Venere.

Vedi Bach e Bérard
 Pergolesi e Soutine
 Danzare agli ordini
 Di Stravinski e Massine.

E vedi reclutare
 In nome di San Tommaso
 Penitenti in maglietta rosa e blu
 Cattolici a lume di naso
 Con complessi e tabù

Dediti a baci con lebbrosi
 E ad altri commerci non meno
 [schifosi]
 Ma esibiti come trofei
 Al suono di musiche dei « Sei ».

E intendi i poeti in feluca
 Cantare con voce soave
 In pro' d'una gloria caduca
 Dozzine di « Pater » e d'« Ave »
 E armati, chi d'una festuca
 E chi d'una trave
 Scorrizzare attraverso religioni
 Pagane e cristiane
 In cerca di ispirazioni
 Tutto sommato mondane
 Facendo uso dei Santi
 A mo' di stimolanti.

E di qui puoi vedere
 Tutti quelli che vanno in Algeria
 A fare la zia.

E il vecchio Freud che col senno
 [di poi]
 Sfrutta i sogni e i desideri
 Del fanciullino che è dentro di
 [noi]
 Che siamo nati appena ieri.

Ma vedi un po' come si distingue
 Quel guastafeste
 D'un insegnante di lingue
 Che arriva da Trieste.

Vedi una lunga tragedia ameri-
 [cana]
 Di figli di puttana
 Negri, ladri, piloti,
 E generazioni di idioti.

OFFICINA

Chillo restò in barca, Filiberto scese. Nino mise i pugni in guardia, e avanzò di due passi. Anche Chillo, legata la barca, era sceso a terra e avanzava da un'altra parte verso Nino.

Allora Giovanna quasi ballando venne verso Nino con le braccia alzate, disse agli altri due: — Guardate, — e lo abbracciò. — Se non ve ne andate lo bacio, — disse, e senz'aspettare gli s'attaccò alla bocca a labbra aperte, con un'aria appassionata che Nino non le aveva ancora visto.

— Bacialo pure, — disse Filiberto, — tanto lo sappiamo la cagna che sei.

— Finchè non vi stancate vi stiamo a vedere, — disse Chillo.

Lei staccò subito le labbra ma restò abbracciata. Nino avrebbe voluto respingerla e fare a pugni coi rivali, ma, suo malgrado, sentiva nell'abbraccio di Giovanna qualcosa di troppo prezioso, e davvero anche lui non voleva altro che allontanare quei due senza interrompere l'abbraccio, e la rabbia repressa che scorgeva in quel loro sogghigno lo riempiva di ferezza.

— Guardate cosa faccio, se non ve ne andate, — disse Giovanna e, condotte le mani di lui a stringerla alla vita, si sciolse i nastri del reggiseno dietro la schiena, e prese ad abbassarlo arrotolandolo a poco a poco, tenendo sempre il petto contro quello di Nino.

I due ghignavano, — Ah, ah, cagna, quanto sei cagna, — e guardandola di fianco vedevano apparire a poco a poco il bianco delle sue piccole mammelle pigiate contro il petto di Nino, mentre lei si premeva contro di lui.

— Giovanna, Giovanna, — mormorava Nino.

— Dài, Fili, — diceva Chillo, e già tirava via l'amico per un gomito.

— Continua! Le mutandine, adesso! — ghignò Filiberto. — Forza, cagna, la danza dei sette veli!

Chillo era già tornato in barca. — Vieni, Fili, perchè vuoi reggerle il lume, a quella cagna? — Filiberto si voltò e raggiunse l'amico nella barca. — Dovrai remare tu, al ritorno, Giovanna, — le gridarono ancora, — il piccolo è già andato! — e remarono via con risate e parolacce.

Erano rimasti soli. Ed ecco, come prevedeva, Nino la sentì diventare fredda e rigida tra le sue braccia, ferma come di marmo. Ora, al primo accenno da parte di lui, si sarebbe di nuovo divincolata e ribelata.

Invece gli pesava addosso. Lui voleva aprire le braccia per afferrarla meglio; per poco non gli cade giù come svenuta, con le braccia ciנדoloni e reclinando il capo.

Nino la sdraiò sull'erba, prese dell'acqua, le spruzzò il viso. Aveva un respiro sereno e leggero, a occhi chiusi, come se dormisse. Non si capiva come, il costume era ritornato al proprio posto.

— Giovanna, che hai? Mi senti?

Non rispondeva, ma un certo accenno impercettibile di sorriso ironico nato in un momento in cui lui non la guardava, gli provò che neppure nello svenimento abbandonava il calcolo, il controllo di se stessa. Nino spinse la barca in acqua; vi condusse, o meglio vi trasportò, Giovanna; l'adagiò con un cuscino sotto il capo.

Il tramonto finiva. Qualche stella affiorava nel cielo ancora chiaro. Nino remava sulla via del ritorno, e le cose che aveva avuto quella sera lo riempivano d'una felicità famelica, e lo tormentava un sottile rimorso, che forse avrebbe potuto averne ancora, se non fosse stato per un suo riserbo, un suo impaccio forse inopportuno. E scrutava il viso della svenuta, finta o vera che fosse, per scoprirvi un segno, un accenno che gli dicesse che ancora qualcosa lo aspettava, che quella sera avventurosa non era ancora finita.

Lei aperse gli occhi, scosse i capelli, disse: — La mia borsa?

L'avevano dimenticata in quel cespuglio. Forse questo era il segno: bisognava tornare a cercarla, la fine di quella gita in barca era ancora lontana...

— Non fa niente, — disse Giovanna. — Va avanti. Andremo a prenderla domani. — E richiuse gli occhi.

[Continua]

La nostra storia

Pag.

- A. ROMANÒ. Osservazioni sulla letteratura del Novecento 417

Testi o allegati

- G. UNGARETTI. Cantetto senza parole 445
F. LEONETTI. Nuovo saggio 447
E. SANGUINETI. Una polemica in prosa 452
* * * Nota 458

Appendice

- I. CALVINO. I giovani del Po [IV] 463

NOVEMBRE 1957 NUMERO 11

REDATTORI

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

Ufficio: via Rizzoli 4, Bologna.

Prezzo del fascicolo L. 400

Prezzo di abbonamento annuale L. 1500

L'amministrazione della rivista è affidata alla
LIBRERIA "PALMAVERDE", BOLOGNA

(conto corrente postale N. 8/3319)

Responsabile: OTELLO MASETTI.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n.º 2497.

OFFICINE GRAFICHE CALDERINI - BOLOGNA

ANGELO ROMANÒ

OSSERVAZIONI SULLA
LETTERATURA DEL NOVECENTO

I miei scritti di questi anni reclamano (avanti di apparire come libro) un contesto esplicativo: una sorta di connettivo didascalico senza del quale potrebbero essere scambiati per quello che non sono o non vogliono essere; laddove avviene che raccolte di studi similmente letterari e parimenti occasionali, se vertono su argomenti ormai inquadrati da prospettive tradizionali e sorretti da strutture storiografiche e critiche *lato sensu* collaudate, possono tranquillamente confidare nella vitalità autonoma delle singole ricerche, per esclusiva comodità pratica del lettore o dello scrittore radunate insieme.

Trattasi nel caso specifico, per contro, di pagine di letteratura militante; nate, voglio dire, dalle pressioni di una realtà instabile e in fermento, i cui confini non si sono ancora consolidati, i cui lineamenti permangono incerti, nebulosi, sostituibili. Per di più l'occhio di chi la osserva è, a sua volta, condizionato momento per momento da sollecitazioni di varia natura e tra loro non di rado eterogenee o, addirittura, contraddittorie. Esiste bensì un tema di fondo, un motivo dominante, ed è la letteratura; ma una letteratura che si tenta di cogliere e definire nel suo farsi, nel vivo della sua crisi genetica si rivela immersa a tal punto nella realtà, al centro di un sistema di interazioni talmente sensibile ed articolato, che qualsiasi fatto, anche in apparenza remotissimo, può influire su di essa per ripercussioni e modificazioni sostanziali. È questa una delle idee ricorrenti negli scritti in parola.

Dovrei quindi impegnarmi nella ricostituzione dello sfondo sul quale si sono venuti componendo; e in modo così analitico e persuasivo da farvi rientrare, insieme alle mie letture, allo specificarsi in senso critico del mio lavoro letterario, alle personali rielaborazioni di proposte e spunti contenuti negli avvenimenti di un periodo straordinariamente denso e rischioso, anche le mie opinioni politiche e, per una parte non piccola, le mie esperienze sociali e professionali. Voglio dire che tutto questo ha contribuito a provocare in me alcune convinzioni generali di cui i miei scritti rappresen-

tano successive e incomplete (ma anche, in una certa misura, organiche) deduzioni. Stabilendo al 1945 il termine *a quo* per tale ipotetica narrazione, ritengo di non fare ricorso ad un'astrazione convenzionale. Uno dei cardini del discorso così avviato è precisamente la convinzione che il '45 sia una data significativa anche per la letteratura. In questo non sono d'accordo coi compilatori dell'antologia di poeti del dopoguerra *Quarta generazione* [Varese, Magenta, 1954], e in particolare con quello dei due che ne ha redatto l'introduzione e che afferma: «... il '45 non è stato una data letteraria: come non lo fu il '14, come non lo fu l'89, *si licet... magnis*. In verità... la poesia non usa procedere per collettivi salti nel vuoto, in concomitanza con eventi di grande o minima portata storica: i suoi balzi in avanti, quando non siano l'effetto delle isolate scoperte dei singoli, si preparano nel silenzio della privata storia d'ognuno, che è o sarà storia di tutti.» Dissento non tanto dalle dichiarazioni prese in sé e singolarmente, quanto dall'ideologia che sottintendono; e poiché tale dissenso è venuto lentamente motivandosi in me proprio contro i presupposti di quella stessa ideologia, da molto tempo mi sono proposto di scrivere (soprattutto in vista di un chiarimento privato) su ciò che la guerra, la resistenza, la liberazione e il ritorno agli istituti democratici hanno immesso nella nostra cultura, e quindi presto o tardi prevedibilmente determineranno nella nostra poesia. Avendo fatto il soldato ma non la guerra, e avendo partecipato alla resistenza in forma abbastanza indiretta (cioè non combattendo, ma collaborando a un giornale clandestino e intervenendo alle riunioni di un gruppo di intellettuali cattolici), mi trovo per caso nella condizione più adatta per considerare quelle due esperienze anche sotto il profilo insolito di un profondo processo di revisione culturale. In primo luogo, esse decomponivano le strutture e vanificavano il linguaggio su cui riposavano e le nostre certezze intellettuali e i nostri criteri di interpretazione dei fatti e dei valori; in secondo luogo rivelavano una realtà dagli aspetti impreveduti ed inediti, gremita di problemi di cui allora nessuno era in grado di prevedere gli sviluppi e tanto meno di intravedere, se non in via strettamente congetturale, le soluzioni. Uno dei gravi disinganni di quel tempo e degli anni immediatamente successivi consistette nella constatazione che quella realtà si poneva con una sua piena autonomia, in una sfera lontana dalle nostre più care esperienze; e che i problemi, da cui pure ci sentivamo tanto colpiti, erano venuti germinando e formulandosi all'interno di essa, per itinerari diversi da quelli che noi avevamo percorso.

La storia insegna che la cultura delle *élites* prepara da lontano gli schemi in cui si calano e ricompongono i movimenti che intressano le masse; ma nell'Italia 1945 la cultura ufficiale mostrava

di non aver previsto e preparato nulla, e quel settore vagamente frondista della cultura in cui i giovani avevano cercato di reagire e di agitarsi dimostrava di aver affilato, nella migliore delle ipotesi, armi risultate alla prova dei fatti pleonastiche e innocue: la polivalenza verbale, « il silenzio e l'assenza d'ogni immagine come le prime necessità della voce », la qualità ontologica dell'invenzione poetica. Alla nostra formazione avevano cooperato la convinzione dottrinale che letteratura ed immaginazione si identificassero con la vita e, quindi, la presunzione psicologica che le altre attività spirituali fossero in un modo o nell'altro attività inferiori. Stimavamo nei poeti contemporanei soprattutto la loro virtù di evasione e di distacco dalla storia, quella coltivazione di parole eterne, immodificabili, consacrate da misteriose convenzioni, adibite alla segreta musica di messaggi metatemporali. Il numero, il puro silenzio, la pagina bianca, gli amuleti, i simboli geroglifici, tutto questo distanziava la poesia dalla vita quotidiana degli uomini, contesta di ben più concreti turbamenti; e nel contempo esercitava una forte attrazione sulla critica, tentata da quel linguaggio allusivo a varcare i propri limiti. Perciò la critica, sdegnando di soffermarsi nella paziente ricognizione dei dati oggettivi che il giudizio storico presuppone, si impennava verso una simbiosi mistica con la poesia, al livello della creazione e sopra il livello suo proprio della riflessione. Veniva meno in tal modo la naturale difesa del giudizio; e svaniva ogni possibile mediazione tra la poesia e l'insieme delle componenti intellettuali, psicologiche e morali della cultura: tale situazione ho cercato di descrivere in una delle analisi critico-bibliografiche.

La nuova realtà, dunque, era autonoma; e straniera. In un senso non del tutto metaforico, si può dire che vi si parlasse un'altra lingua. In ogni caso si articolava in un complesso sistema politico, esponeva precise questioni di metodo e di tecnica, economiche, sociologiche, culturali; e, ciò che più conta, richiedeva nell'osservatore una disposizione razionale, fondata sulla conoscenza e non sul *raptus*. Per riprendere una metafora applicata dal Croce alla situazione italiana subito dopo il 1860, si concludeva un ciclo poetico e cominciava un periodo di modeste e prosaiche preoccupazioni.

Il richiamo alle esperienze culturali del tardo ottocento e del protonovecento, del De Sanctis e del Carducci, del *Leonardo* e della *Voce* aiuta nel nostro caso a qualificare la letteratura tra le due guerre come una letteratura di restaurazione classicistica, fortemente contrassegnata dal metodo della distinzione stilistica. Agli inizi del secolo, *La Voce* aveva tentato, sia sotto lo stimolo estrinseco di un pur tardivo aggiornamento, sia per effetto della residua propulsione dell'ottocento borghese, di formare una classe intellettuale interessata ai problemi della vita italiana, preparata a favo-

rire attivamente e ad accelerare il processo di crescita della nostra società, capace di influire sulle congiunture e di condizionare, mediante il controllo di una critica competente e motivata, gli atteggiamenti della classe politica. Nell'intellettuale vagheggiato dalla *Voce* le preoccupazioni di specie culturale avevano il sopravvento su quelle di specie rettorica, e il problema specifico della letteratura si poneva nei termini del rapporto tra « situazione » e forma: termini di ascendenza desanctisiana. Di qui la generale intonazione moralistica della *Voce*, la carica di attenzione rivolta alle questioni concernenti l'organizzazione della cultura (istituti culturali, stampa, scuola) e il tentativo di istituire un sistema organico di correlazioni tra opinione culturale e vita politica. Il proposito fondamentale della *Voce* differenziò la rivista da tutte quelle che l'avevano preceduta nei decenni post-Unità e fu un proposito divulgativo e pedagogico. Così scrive il Gramsci in una sua celebre annotazione dei *Quaderni del carcere*: « ...il De Sanctis lottò per la creazione *ex novo* in Italia di un'alta cultura nazionale, in opposizione ai vecchiumi tradizionali, la retorica e il gesuitismo (Guerrazzi e il padre Bresciani): la *Voce* lottò solo per la divulgazione, in uno strato intermedio, di quella stessa cultura, contro il provincialismo, ecc. ecc. La *Voce* fu un aspetto del crocismo militante, perché volle democratizzare ciò che necessariamente era stato « aristocratico » nel De Sanctis e si era mantenuto « aristocratico » nel Croce. Il De Sanctis doveva formare uno stato maggiore culturale, la *Voce* volle estendere agli ufficiali subalterni lo stesso tono di civiltà... ». Quindi, in un certo senso, la *Voce* rappresenta il correlativo culturale della democrazia in Italia; della vita democratica di quegli anni rispecchia incertezze, immaturità, incongruenze, esprime tanto i fermenti critici che le energie creative, lascia trasparire le possibili e prossime involuzioni. Vi si possono scorgere due tendenze principali, sostanzialmente antitetiche tra loro: una è impersonata dal Prezzolini, l'altra dal gruppo degli artisti (il Papini e il Soffici in particolare). Salvo smentite parziali di poco conto, un bilancio a larga prospettiva permette di cogliere nel Prezzolini i caratteri dell'italiano disponibile, portato alla traduzione attivistica e organizzativa di principi dottrinali che egli è incapace di elaborare in proprio: nella fattispecie, influenzato dal miraggio di una cultura nazionale modernamente articolata e strumentata di cui egli riconosceva i presupposti nel filone De Sanctis-Croce. Gli altri due affacciano per contro una tesi di conservazione culturale: anche quando sembrano sfrenarsi nell'empiria sperimentalistica, essi scompongono e ricompongono i dati tradizionali e il loro rinnovamento è apparente; la polemica non li porta fuori dell'ambito di una cultura formale, estranea al pensiero e alla civiltà moderni, come quella che si riproduce in

se stessa e senza rapporto alcuno coi contenuti storici. Il Prezzolini spiega l'ideologia politico-culturale della *Voce* e la sua debolezza di fronte alle imminenti pressioni irrazionalistiche (dal nazionalismo al fascismo) del ceto cui peraltro era indirizzata; il Papini e il Soffici ne illustrano la concezione critica, fondata su estri momentanei e su strane metafore bio-psicologiche (Dante maschio e Petrarca femmina ecc.). Tuttavia queste tendenze non sono che le sovrastrutture della realtà vociana, la quale non si può ridurre al Prezzolini e alla coppia Papini-Soffici; ma anzi manifestò l'autentica carica storica di cui era dotata, più che nelle nuove proposte di sintesi politica e nelle nuove figurazioni stilistiche, nell'intensità morale con cui esse venivano avanzate ed espresse e nella fiducia di vederle operare efficacemente sulla società. Non a caso, la prima guerra mondiale segna la sospensione di questo movimento; il dopoguerra e l'avvento del fascismo ne decretano l'arresto definitivo, mentre riprendono a svilupparsi specie in campo artistico, e praticamente indenni, quelle che ho chiamato tendenze sovrastrutturali. Già nei primi anni della guerra, intanto, la *Voce* prezzoliniana si era profondamente trasformata: il De Robertis ne aveva fatto una rivista dichiaratamente letteraria. Questa trasformazione, a ragion veduta, era fatale, ed è anche altamente sintomatica. La *Voce* bianca soffoca in fasce una virtuale tradizione, e diventa a sua volta l'archetipo di una tradizione contraria. Infatti le condizioni che presiedono alla nascita della *Voce* letteraria prefigurano quelle che vedranno teorizzata la poetica più cospicua dell'*entre-deux-guerres*: un'antitesi irrimediabile si costituisce tra il mondo storico e la letteratura, e dal momento che il primo risolve con l'azione irrazionale (guerra e fascismo) i propri problemi, la seconda finisce per proporre un estremo riparo all'intelligenza e alla vita morale.

Vedremo peraltro più avanti come i presupposti di questa dicotomia ineriscano da sempre ai connotati istituzionali della società borghese. I pochi enunciati teorici isolabili nella *Voce* derobertisiana e successivamente nella *Ronda*, e la conseguente pratica stilistica, sono sostenibili previa la rinuncia (sia pure e non importa se per coazione) a credere nell'efficacia storica della cultura, e all'ipotesi di lavoro più attendibile elaborata per l'intellettuale dal pensiero moderno, lo storicismo: sostenibili comunque nell'intonazione secca e tecnica che subentra all'empirismo e all'indefinita e diluita sperimentazione sentimentale e sintattica che, alla lontana, imparenta gli artisti vociani al D'Annunzio.

L'acribia critica e formale, la cui esigenza è così acuta nel De Robertis, isola, e insieme locupletta di nuove attribuzioni, l'esercizio letterario, che assorbe così, accanto a un massimo di disciplina intellettuale, un massimo di impegno etico; e diventa, dopo

tanti decenni di postromanticismo irrazionalistico e panico, di identificazione tra poesia e vita, il luogo deputato ad una trasvalutazione della realtà ed alla sua trasformazione in ordine razionale. Nel corso del ventennio tra le due guerre questi enunciati operarono profondamente sulla formazione di almeno due generazioni letterarie: il che ne comprova *a posteriori* la capacità d'interpretare la congiuntura psicologica. Ciononostante non sembra ragionevole dubitare del fatto che tale concentrazione d'interessi sugli aspetti tecnici e formali del fenomeno letterario comportò anche una riduzione dell'orizzonte culturale, un impoverimento tematico; e che le va addebitato l'abbandono in tronco di quella volenterosa analisi, e critica, della realtà italiana contemporanea fruttuosamente avviata dalla prima *Voce*. Stante l'involuzione della vita politica, i tentativi di ripresa (il movimento che fece capo al Gobetti e, sempre a Torino, al Gramsci) finiscono non a caso stroncati da operazioni di polizia: il rapporto tra la cultura e la realtà entra nel campo di competenza dei poliziotti, e a chi tenta di realizzarlo si esibisce un'alternativa alquanto rigida, il carcere o l'esilio. Da questo momento la letteratura si attiene al proprio destino solitario: cioè, invece di lavorare sulle cose, lavora sul linguaggio, il quale « è tutto portato a perdere ogni sostegno narrativo... irritandosi in infinite sfumature, in infinite titubanze, annientandosi quasi. » La polemica contro tale divaricazione è uno dei motivi costanti dei miei scritti; tuttavia non ho difficoltà a riconoscere che essa rischia di semplificarne le causali e di irrigidire alquanto i caratteri della situazione storica da cui procede: rischio immanente ad ogni impostazione dimostrativa e a tesi. Per esempio, non sono chiariti come si dovrebbe i passaggi che portano la poesia del novecento a una stabile simbiosi con la cultura del decadentismo, col suo contenuto d'angoscia conoscitiva e psicologica e con la relativa strumentazione linguistica. Un'altra limitazione, collegata alla precedente, consiste nell'insistenza con cui viene preso a bersaglio l'ermetismo, attribuendo a questo movimento significazioni sintetiche e quasi simboliche, ed eleggendolo a movimento consuntivo del ventennio: il che non risponde letteralmente alla verità dei fatti.

Quali giustificazioni *a posteriori* addurrò 1) che all'atto in cui venivano pensati e redatti gli scritti in parola non avevano principalmente un fine critico e storico, ma piuttosto pedagogico e di contrappeso; in più erano indirizzati a lettori qualificati, esperti delle più sottili distinzioni in tema di letteratura contemporanea; 2) che, stante la dose di partecipazione autobiografica in essi riconoscibile, non dovrebbe risultare incomprensibile se le esperienze maggiormente a portata di mano, di sguardo e di giudizio sono quelle vissute in proprio. Ciò detto, non sarebbe neppure necessario aggiun-

gere, come terza scusante, che non è mia intenzione in questa sede proporre uno schema di storia letteraria del novecento, bensì molto più semplicemente additare e sottolineare alcune particolari determinazioni del rapporto culturale con la realtà che quella storia condizionano di volta in volta e collegano alla parallela storia politica e civile del nostro paese. Non si fa questione, se non *per incidens*, di valori estetici, dando per scontate l'intensità e la consistenza della stagione di poesia compresa tra l'*Allegria* di Ungaretti e *Frontiera* di Sereni e lasciando impregiudicata l'entità degli apporti che la sua elaborazione del mondo sentimentale dell'individuo ha indubbiamente fornito alla cultura contemporanea; l'accento cade invece precipuamente, anche a costo di provocare una momentanea astrazione, sulle sue implicazioni ideologiche.

Strapaese e stracittà, il movimento novecentista del Bontempelli, la polemica (siamo intorno al '30, e il luogo d'incontro è individuabile nella rivista *Solaria*) tra contenutisti e calligrafi sembrano rimettere in giuoco i termini del dilemma originariamente adombrato dalla *Voce*. Tuttavia non è difficile osservare che il dilemma è in realtà sterilizzato, e che le connesse polemiche sono essenzialmente delle divagazioni o diversioni intellettuali. È di gran lunga più perspicuo, in merito, il caso del più risentito e nuovo narratore di quel tempo, Carlo Emilio Gadda. L'ossessione di Gadda è, in partenza, psicologico-sociale: Milano e la borghesia milanese, la famiglia, la madre; tuttavia l'ipertensione espressiva e la paranoia linguistica che egli mette in atto non sono soltanto un mezzo di isolamento e quindi di difesa, ma anche il segno dell'insofferenza a tradurre in termini non individuali i propri problemi di vita; e questa insofferenza è il derivato di un atteggiamento culturale (il corrispettivo di Gadda in poesia è Montale, che opera nello stesso giro di anni e che in parte attinge alle stesse fonti, lombardo-piemontese, tardooctocentesche). La borghesia milanese che Gadda descrive, e su cui versa i suoi corrosivi, non esiste in sostanza che come una occasione di angoscia: lo scherno e l'irritazione si rivoltano contro lo scrittore, perché l'oggetto a cui sembravano indirizzati non esiste in proprio e quindi non può assorbirli. Il vero contenuto è pertanto l'angoscia, e a questo punto l'argomento può essere ripreso da una altra parte e inquadrato nelle coordinate storiografiche che riguardano il ciclo particolare del romanticismo in Italia.

Il novecento porta infatti a completa maturazione i germi che nessuno dei movimenti del secolo decimonono aveva potuto pienamente sviluppare: non il primo romanticismo manzoniano e milanese, non quello della generazione di mezzo, tra il Tommaseo, il Prati e l'Alfieri, non la scapigliatura. Il grave ritardo che in tal modo si verifica può dar ragione per assurdo del fatto che la lette-

ratura del novecento si esprime in forme linguistiche di una purezza a volte sublime, quasi intuendo che anche la mancanza di un coerente svolgimento culturale contribuisce a rendere più profonda la solitudine, più ardua e privilegiata la comunicazione, più grave la responsabilità della parola; e comunque riallacciandosi metastoricamente ai grandi maestri della perfezione lirica, dal Petrarca al Leopardi. Il senso di questo duplice disagio, sociale e culturale, trova forse la sua manifestazione più alta nella lirica di Montale, che lo traduce in un organismo poetico implicato e profondo, interpretando, con l'integrità di una disperazione che tocca la sostanza morale del tempo, il dramma senza uscita già visibile nei moralisti vociani e sul quale la guerra e il fascismo avevano inchiodato la classe intellettuale italiana. Attraverso le risorse e le osmosi stilistiche la poesia del novecento rientra nel circolo di una ideale *koiné* europea, e contribuisce a formarla, secondo quanto scrive, in un recente panorama, Sergio Antonielli: « La poesia italiana del Novecento, non è più soltanto italiana. Conta fra i suoi diretti precedenti la poesia francese di Mallarmé e di Rimbaud, presenta stretti rapporti con quella di Apollinaire e di Paul Valéry, collabora con la surrealistica francese alla formazione d'un complessivo clima poetico europeo, risente delle concezioni e dell'opera di complesse figure come Ezra Pound e T. S. Eliot e insieme presenta affinità con la contemporanea poesia spagnola... La grande importanza del fenomeno ci sembra consistere principalmente in questo: che a parte gli esemplari isolati delle grandi personalità del Sette e dell'Ottocento, la cui isolabilità culturale non è stata forse senza peso nella concezione crociana della storia letteraria come serie di monografie, era da secoli che in Italia non si aveva più un diffuso moto spirituale e artistico perfettamente contemporaneo ai più avanzati moti della cultura europea, una partecipazione così diretta alla vita spirituale dell'Europa » [Dal *Decadentismo al Neorealismo*, nel vol. *Le Correnti*, Milano, Marzorati, 1956, p. 908].

Questa valutazione rispecchia con misura, e col distacco critico che si conviene a un giudizio datato 1956, la valutazione appassionata che dello stesso fenomeno noi formulavamo nell'immediato anteguerra e anche nell'immediato dopoguerra. Dopo d'allora, si sono affacciati in noi molti dubbi sulla qualità della « fioridezza » letteraria del ventennio, e in ispecie sulla legittimità di confidare alle sole risorse interne dello stile la sorte di problemi per tanti versi eterogenei, ma non estranei né alla persona dei poeti né alla funzione della poesia. (Riguardo alla nascita tardiva di questi dubbi, e alla loro contrastata e lenta enunciazione, il discorso da fare comporterebbe lunghe divagazioni su terreni a me non familiari). I dubbi investivano anche, e forse in primo luogo, i modi della nostra

partecipazione a quella letteratura i cui contenuti perplessi, quel fondamentale bisogno di evasione, ora nell'onirico e nell'arbitrario, ora in una sorta di misticismo musicale; o, per contro, quell'amaro raccontarsi, quell'autobiografismo « di pena », esasperato e sordo, proprio dell'uomo *déraciné*, rispondevano sì all'esigenza di isolamento e di protesta nei confronti dello spettacolo di lassismo, di corruzione e di retorica, recitato dalla società ufficiale; ma nello stesso tempo mascheravano un'insidia più sottile: il raffinato stordimento della noia, l'agnosticismo, l'esaltante illusione della solitudine. (L'ermetismo costituisce in questa direzione l'esperienza culminante: rendendo normativo il *dédain* dell'artista decadente verso la società, cristallizzava la frattura e svuotava nelle spirali della sua inarticolata sintassi ogni desiderio e speranza di conoscere, di possedere e di modificare la realtà e la storia).

« Non domandarci la sillaba che mondi possa aprirti, — sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. — Codesto solo oggi possiamo dirti, — ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo. » Se questi versi degli *Ossi di seppia* possono fare da epigrafe ad una storia di quegli anni, dominati dal motivo dell'assenza, dell'incapacità di esprimere e di conoscere, dell'inutilità di comunicare, la loro musica arida vale meglio di ogni discorso a spiegare perché, nel caso e sul terreno specifico dell'ermetismo, la partecipazione ad una avventura letteraria assunse i modi inconsueti di un impegno religioso, in una generazione cui sembravano negate le normali relazioni che, in una società umana, si stabiliscono tra individuo e individuo e tra individuo e comunità.

* * *

Più o meno in questi termini, fortemente personali e diretti, si poneva, subito prima, durante e subito dopo la guerra, la nostra relazione con la letteratura. A questo punto, spero di non aver l'aria di restaurare, in esercizi postumi, le mescolanze di allora se dico che, durante l'occupazione, nelle buie strade di Milano; o sui treni che partivano dalla città, senza lumi, a tarda sera, per evitare i mitragliamenti; o nelle campagne dove di quando in quando accadeva che un partigiano, o un gruppo di partigiani, venisse catturato e passato per le armi, l'eco della voce lacerata dei poeti resisteva come un estremo segnale di salvezza. Erano mesi in cui, vuoi nell'azione, vuoi nella riflessione, la forza dei fatti costringeva ad affrontare l'esame di se stessi con argomentazioni inusitate: e i poeti offrivano la soluzione di un canto che sopravvive al dolore da cui è sorto, e lo riscatta in un'esistenza invulnerabile e casta.

Mai, forse, nel passato, aveva potuto verificarsi un'equivalenza

così perfetta tra una realtà di orrori e di demenza e la protesta, fonda e viscerale, della poesia.

Tuttavia proprio quell'esame implicava, nel suo esito, la razionalizzazione dei fatti di vita che si erano calati nel nostro rapporto con la poesia. E come la guerra non andava considerata e subita alla stregua di un mero cataclisma naturale; ma localizzata e giudicata attraverso l'analisi delle forze storiche dal cui contrasto era scaturita; così il *primum* culturale della poesia, e la poesia stessa, dovevano oggettivarsi, inserirsi al loro posto nel processo di forme, di idee, di passioni e, perché no?, anche di pubblici e privati fallimenti e disastri del secolo. Da quell'esame dunque conseguivano alcuni, almeno preliminari e provvisori, enunciati.

1) Il progressivo indebolimento degli schemi culturali romantico-idealistici, che ne aveva fortemente limitato l'energia conoscitiva e di dominio del reale; 2) la concomitante indistinzione tra filosofia e arte, in seguito alla quale venivano ad attribuirsi alla seconda prerogative che interessavano gli ambiti tradizionali del pensiero e della morale (se il sistema crociano dei « distinti » rappresenta un rilancio delle ipotesi originarie della cultura laica e storicistica, le estreme correnti dell'avanguardia europea confermano in atto la compenetrazione. In un saggio di Rosario Assunto, pubblicato ora con altri in volume [*Forma e destino*; Milano, Edizioni di Comunità, 1957; pp. 60-61], ma la cui prima stesura risale al 1947, cioè al periodo cui mi sto riferendo, trovo queste osservazioni intorno a certe proposte di Sartre: stante l'« omogeneità del pensiero e della immagine... questa *ne joue ni le rôle d'illustration ni celui de support de la pensée*, dal momento che *une conscience imageante comprend un savoir, des intentions, peut comprendre des mots et des jugements*, ed è certo possibile che *nella struttura stessa dell'immagine entrino dei giudizi*... Chi rapporti queste espressioni alle istanze che incalzano verso una « ragione » che non eluda ma convalidi le ragioni di cui il pensar per concetti non si può impadronire, saluterà qui un aiuto allo slargamento del sapere filosofico verso quell'esplicito ricorso alla fantasia e all'emozione che la filosofia ha più volte praticato nelle *figure* e nei *miti*: dai giorni recenti di Nietzsche a quelli antichissimi di Platone »); 3) la resa della cultura di fronte alla vita, di cui la poesia, caduti i tramiti mediativi, non può quindi che offrire il calcio negativo: donde la tematica dell'assenza, del naufragio, della « pagina bianca »; 4) infine il convincimento che all'origine di tutto andasse ricercato un tradimento della cultura, da redimere cominciando da capo.

Che bisognasse cominciare da capo lo si capiva indipendentemente dagli esami di coscienza: il dopoguerra voleva dire solo questo, ma lo significava in tutti i sensi, da quello più letterale e

tecnico a quello più interposto e simbolico. Quale poi fosse la direzione da scegliere, non era né chiaro né facile. Non c'era nessun treno che partisse per la Sicilia, a dire il vero, come c'era stato per il protagonista vittoriniano preda di « astratti furori »; per quanto *Conversazione in Sicilia* fosse uno dei pochi libri in cui si potevano leggere indicazioni e suggerimenti attuali. Un altro libro di Vittorini, uscito subito dopo la liberazione, proponeva un modello esplicito nell'*engagé* Enne 2, il capo di *Uomini e no* [Milano, Bompiani, 1945]. L'impegno di Enne 2 sembrava tuttavia, fin da allora, soltanto un modo di mascherare un'intrinseca sfiducia nella realtà, e di versare nella mistica di un'azione senza speranza l'incapacità di vivere al livello della storia altrui. Enne 2 provoca in sostanza la propria morte; e per questa via, proprio in quanto riesce a procurarsi un alibi morale, sfugge al compito di mettere ordine nei propri sentimenti personali e di proporzionarsi agli schemi e alle regole del vivere associato. « Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte: con due pistole in mano. »

Citando *Uomini e no*, mi rifaccio al momento del dopoguerra più tipico e teso, e nello stesso tempo più generoso di speranze. Problemi che più tardi si ripresentarono intatti sul tappeto sembravano avviati a sicura soluzione. Si era cioè portati ad attribuire alla guerra (in quanto denuncia e condanna del fascismo) ed alla resistenza la funzione costruttiva o, per meglio dire, strutturativa che in realtà pertiene essenzialmente all'intima e lenta elaborazione dell'intelligenza e della cultura, e alle pazienti decisioni della vita morale. L'euforia seguita alla liberazione provocò una serie di equivoci ideologici, relativamente all'essenza e all'esistenza della libertà, della democrazia, della cultura, della letteratura. Purtroppo, il fatto che il fascismo risultasse sconfitto e come esperimento politico e come esperimento militare non significava ancora la sua scomparsa come realtà psicologica e come schema morale. A maggior ragione, non era sufficiente buttarsi in una ricognizione bramosa, ma disordinata, degli argomenti e delle opere proibite durante il ventennio per ritenere avviato convenientemente il processo di rinnovamento culturale. E non bastava la volonterosa, ma empirica, e dunque ingenua e indifesa, ricerca di un incontro, che intellettuali e politici esperivano, a risolvere la questione dei rapporti tra la politica e la cultura.

Quel momento porta il nome di una rivista, il *Politecnico*, diretta da Vittorini; le cui vicende, sia sul piano dell'iniziativa culturale, sia nell'ambito delle relazioni coi quadri di un grande partito politico, sono sintomatiche al più alto grado. Forse soltanto ora, a distanza di oltre dieci anni e alla luce dei successivi avvenimenti interni e della crisi manifestatasi di recente (ma implicita fin da

allora) nel sistema internazionale dei partiti comunisti, è possibile tentare un bilancio soddisfacente del *Politecnico*. Esso contiene, in sintesi, la conferma di un fenomeno già constatato, vale a dire del dualismo esistente tra il ceto intellettuale (forse inconsciamente condizionato dalle proprie tradizionali attribuzioni aristocratiche) e la realtà sociale italiana: di cui il nuovo ceto politico è portato ad interpretare, con un realismo a sua volta depotenziato da forti ipoteche ideologiche, caratteri, esigenze e manchevolezze. Tale contrasto, com'è noto, culmina nella lunga polemica intercorsa tra il Vittorini e il Togliatti; essa chiude virtualmente il *Politecnico* e prefigura le costanti della casistica che presiede alle numerose evasioni di intellettuali dal P.C.I. tra il '45 e il '50. Sarebbe interessante esaminare analiticamente le componenti del concetto di libertà della cultura (libertà di ricerca, di scandalo, di errore) sostenuto dal Vittorini: risulterebbe con ogni probabilità la sua parentela con la cultura decadentistica, che è poi quella in cui è avvenuta la formazione del Vittorini. Il rapporto tra cultura e politica era da lui prospettato nei termini di un dramma, di un conflitto istituzionale; mentre nella concezione marxista la questione dell'autonomia della cultura e della libertà intellettuale non ha ragione di essere, dal momento che ogni classe, « nascendo sul terreno originario di una funzione essenziale nel mondo della produzione economica, si crea insieme, organicamente, uno o più ceti di intellettuali che le danno omogeneità e consapevolezza della propria funzione non solo nel campo economico, ma anche in quello sociale e politico » [Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*; Torino, Einaudi, 1949; p. 3].

Indipendentemente dal valore teorico delle tesi in contrasto (l'argomento è trattato in una delle analisi critico-bibliografiche) che forse, in quegli anni, era chiaro solo a pochissimi, le vicende del *Politecnico* manifestano in una forma già abbastanza crudele gli inconvenienti connessi alla rigida formulazione del problema dei rapporti tra cultura e politica. La solidarietà che potremmo chiamare ciellenistica, nel nome dell'antifascismo poteva accomunare istanze propriamente politiche, istanze morali, istanze di gusto e di costume; intellettuali e scrittori si inserivano nel giuoco dei partiti portandosi dietro la sapienza letteraria, l'immaginazione, il rigore moralistico: in una parola, il loro « messaggio ». Per i molti che avevano aderito al P.C.I., il comunismo era sostanzialmente un fatto religioso, nel quale trasferivano la stessa carica che, durante il fascismo, avevano concentrato sulla letteratura. Sul piano politico, la loro scelta era quindi, se non moralmente, tecnicamente equivoca: li trovava disposti alle più ampie concessioni in materia di metodo e di giudizio, purché restasse impregiudicata la sfera della tradi-

zionale elaborazione estetica. Apparentemente rovesciato, è questo il senso della *Nota* che Vittorini posponeva al romanzo *Uomini e no* (forse perché Vittorini visse l'esperienza più seria, dolorosa e cosciente tra tutti gli scrittori che in un primo tempo furono comunisti e poi dal comunismo si staccarono, il suo nome rientra continuamente nel discorso ad illustrazione di un certo tipo di crisi morale degli intellettuali italiani). Scrive dunque Vittorini: « Non perché sono, come tutti sanno, un militante comunista si deve credere che questo sia un libro comunista. Cercare in arte il progresso dell'umanità è tutt'altro che lottare per tale progresso sul terreno politico e sociale. In arte non conta la volontà, non conta la coscienza astratta, non contano le persuasioni razionali; tutto è legato al mondo psicologico dell'uomo, e nulla vi si può affermare di nuovo che non sia pura e semplice scoperta umana. La mia appartenenza al Partito Comunista indica dunque quello che io voglio essere, mentre il mio libro può indicare soltanto quello che in effetti io sono. C'è nel mio libro un personaggio che mette al servizio della propria fede la forza della propria disperazione d'uomo. Si può considerarlo un comunista? Lo stesso interrogativo è sospeso sul mio risultato di scrittore. E il lettore giudichi tenendo conto che solo ogni merito, per questo libro, è di me come comunista. Il resto viene dalle mie debolezze d'uomo. Né in proposito posso promettere nulla, come scrittore. »

Posto in tali termini il problema, cioè con la costituzione di un reciso antagonismo, le successive ritrattazioni politiche diventavano fatali. Forse nessun partito, ma certo il partito comunista meno degli altri, era in grado di stabilire un processo mediatore tra il proprio terreno specifico e le esigenze e il terreno dell'arte. Peraltro, l'evoluzione economica, sociale e culturale del paese avveniva necessariamente a un grado di realtà più profondo di quello alla cui altezza agivano, ed agiscono tuttora, le organizzazioni politiche. Le ideologie da cui queste procedono non riescono mai a interpretare pienamente la realtà, e gli strumenti che esse forniscono sono in ogni caso approssimativi e lavorano su esigenze coesistenti ma non di rado contraddittorie e in partenza inorganiche. Perciò è difficile per l'intellettuale aderire a un programma politico senza imbattersi in dubbi, esitazioni, crisi e perplessità di ogni sorta, connesse alla facilità con cui i linguaggi politici vengono logorati e messi in crisi dalla forza dei fatti. Ora, se l'adesione di molti scrittori ed intellettuali al partito comunista, nell'immediato dopoguerra, si può spiegare con la speranza di stabilire un attivo rapporto di reciproche influenze tra una problematica di derivazione europea e di specie aristocratica e le istanze popolari espresse dalla resistenza, il quasi immediato disinganno ha una duplice spiegazione:

da un lato, il tatticismo di quel partito, e la costante subordinazione dei profondi interessi popolari alle minuscole opportunità politiche; dall'altro, la scarsa propulsione culturale di cui quella problematica era dotata, e quindi l'interesse solo indiretto che essa consentiva per i problemi del tempo. Veniva, in tali drammatiche delusioni, a svuotarsi il sogno di identificare nell'azione politica un efficace strumento di conoscenza e ad inaridirsi la corrente più viva del pensiero postidealistico. Il gruppo più consistente degli intellettuali che aderirono al marxismo proveniva infatti dalle schiere di coloro che, durante il fascismo, avevano tentato di superare le posizioni della filosofia e dell'estetica idealistiche non attraverso i luoghi comuni della polemica tardo positivista, ma dall'interno, attraverso una revisione partecipe dei loro presupposti. Si erano in tal modo trovati in condizione di combattere su due fronti: contro il Croce e i crociani, contro il Gentile e i gentiliani da una parte; dall'altra, contro l'antiidealismo reazionario, contro il realismo rettorico che era diventato, tra il '30 e il '40, la filosofia ufficiale del regime. I filosofi che nel '35 avevano venticinque anni impostavano la loro difficile ricerca tentando di mantenersi equidistanti dalle opposte dottrine. Scriveva nel '36 uno di questi giovani, il Preti: [*Difesa del principio d'immanenza*; ho dedotto la cit. dal Garin, v. più sotto; pp. 505-6] « Se il mondo dovesse essere già 'là', dovesse essere tutto quello che deve essere, che senso avrebbero la disperazione e la speranza, l'abbandonarsi al destino e il lottare, tragiche antinomie della nostra vita d'oggi? Fosse il mondo un momento necessario della dialettica dello Spirito Assoluto, o un complesso di oggetti a sé dati, sussistenti, che valore avrebbe il nostro vivere?... Anche il mondo presenta la stessa strana, tragica antinomia che sempre viviamo. È illogico, assurdo. Ma è anche sapientemente ordinato, razionalmente svolgentesi: Leibniz ed Hegel, Voltaire e Schopenhauer, hanno gli uni e gli altri ragione. Non significa ciò che l'esperienza in cui lo viviamo come assurdo o come bello, è la nostra esperienza? Se fosse un prodotto di una volontà suprema saggia, o lo svolgersi razionale di una dialettica teleologicamente diretta, come sarebbe così cattivo? Se fosse stato creato da una volontà impulsiva ed inconscia, come sarebbe così ordinato? » Così il Paci, contro lo « storicismo per lo storicismo », propugnava la necessità di capire i fatti fuori degli schemi attraverso un nuovo « realismo storico ». Le vicende, abbastanza complicate e non sempre gloriose, del mondo filosofico italiano tra le due guerre sono state esaustivamente narrate dal Garin nelle sue *Cronache di filosofia italiana* [Bari, Laterza, 1955]: ho voluto ricordarne qualche episodio solo perché la nuova generazione, cui il Paci, il Preti, il Cantoni, l'Aneschi appartenevano lavorò in comunanza coi coe-

tanei letterati e scrittori, il Bo, il Vigorelli, il Sereni, il Luzi, ecc. Filosofi e letterati si accordavano nel comune bisogno di uscire dal dilemma idealismo-realismo e di tentare nuove direzioni di ricerca. L'esistenzialismo offriva loro i mezzi per capire se stessi nella gran crisi italiana ed europea, cui la voce dei poeti prestava accenti così essenziali. Attraverso l'esistenzialismo, prosperò una nuova serie di ideali umanistici, e il nuovo umanesimo trovò corrispondenza nella tematica marxista, nella sua attenzione storicistica ai problemi della vita di relazione, ai fattori economici, ambientali, culturali e psicologici che agiscono sull'esistenza umana e assegnano ad essa le sue condizioni primarie.

Le componenti del quadro culturale del dopoguerra, almeno per quanto pertiene alla generazione che ora è di mezzo, sono essenzialmente queste: e su questa posizione convenivano sia i laici, che i cattolici più evoluti e inquieti, che i marxisti.

Da allora sono trascorsi dieci anni, molte cose sono mutate, e il fermento del dopoguerra appare remoto e quasi incredibile. Gli intellettuali sono nuovamente fuori dalla mischia, soli e apparentemente senza credito. È molto probabile che essi ritengano di avere sbagliato un'altra volta, di avere sacrificato a vuoto un'altra delle loro generazioni. Per conto mio, dubito che questo stato d'animo sia giustificato. La strada da percorrere non è propriamente e solamente al livello della politica: è la strada della ricerca seria, profonda, paziente e disinteressata condotta sui motivi profondi che hanno concorso a fare, nel tempo, dell'Italia il paese che è; per indirizzarla ad essere diversa, una nazione moderna fra le nazioni moderne, libera dai terrori elementari e dalle primitive paure: dal bisogno, dalla superstizione, dall'ignoranza, dall'autorità. Nessuno di noi arriverà a vederla e a viverci: occorreranno probabilmente dei secoli per imprimerle caratteri così differenti da quelli che, per secoli, sono stati i suoi. Ma se lavoreremo nel profondo della nostra coscienza per imporre la legge della moralità e della ragione, il nostro compito di uomini di cultura sarà pienamente assolto. Nessuno ci consegna messaggi da trasmettere, non siamo le staffette di nessuna divinità; siamo uomini indecisi, immersi in una realtà povera e squallida; il nostro compito è di studiarla per capirla e trasformarla, per strapparla nei limiti del possibile alle leggi dell'inconsapevolezza e dell'arbitrio.

* * *

Non mi illudo che la descrizione che precede sia di una soddisfacente attendibilità: la storicizzazione del presente è un'operazione disperata, e immagino che molti avranno da eccepire sul mio abbozzo. Ma l'abbozzo era indispensabile sia per tener fede ad una

convinzione metodologica, sia per tentarne *in re* la specifica esemplificazione.

È stato difficile per noi e per coloro più di noi implicati, per ragioni d'età e di formazione, in quella « posizione » (uso il termine nel senso adottato da Pier Paolo Pasolini nel N. 6 di *Officina*) capire come la fine dell'ermetismo significasse qualcosa di più del declino di un *cursum* stilistico d'avanguardia, minoritario, chiuso; di una tematica di poesia intrisa e suggestionata dai veleni decadentistici; di un parnaso circoscritto, mitico, selezionato nei parametri di una platonica tipologia formale; significasse la conclusione, o il principio della conclusione, di un ciclo letterario molto più ampio, connesso ad « una concezione del mondo... i cui tratti coincidono con quelli, all'incirca, della borghesia conservatrice e presupponenti la fede nell'assolutezza e nella staticità di tale base sociale, condizione necessaria per poter mettere in pratica — in polemica con la parte inerte e retriva di essa — le più sottili esperienze psicologiche e il più eletto rigore stilistico. » Dunque alle implicazioni del rapporto con questa base sociale andava addebitato l'intero corso della letteratura novecentesca (si chiariva in tal modo anche il giudizio negativo pronunciato in materia sia dal Croce che dal Gramsci), la cui unica costante aliena, pur nelle varie enunciazioni della polemica interna, da smentite è individuabile nell'ostinata affermazione dell'anomalia psicologica e sociale, linguistica e stilistica, propria di chi denuncia una situazione applicando i dati organici della medesima, facendo ricorso ai suoi connotati originari: l'individualismo e il misticismo protestanti, il moralismo e il vitalismo borghesi, l'irrazionalismo romantico-liberale.

Nel 1945 la borghesia fu violentemente condotta ad accorgersi dell'esistenza storica di una classe diversa; « il solo minimo sospetto di un mondo sociale e ideologicamente diverso avrebbe fatto crollare tutto. E infatti tutto è crollato. » In disaccordo con questa constatazione categorica, ritengo che vero e proprio crollo non ci sia stato; bensì uno smarrimento che tuttora, in certi strati della nostra società, non è riuscito a trasformarsi in consapevolezza critica, ma agisce alla cieca come grezzo movente psicologico e politico: ed è la base delle retrive rivendicazioni del qualunquismo di alcuni anni or sono, del monarchismo e del neofascismo di oggi. Ma che, laddove è riuscito a trasferirsi sul terreno critico, giovandosi della mediazione di rinnovate opinioni culturali e di una acuta intelligenza storica, dà luogo, contro le degenerazioni borghesi, alla polemica di specie laica, neo-illuministica e radicale.

Da questo smarrimento e sgomento è bensì uscito sconfitto, vittima indifesa e predesignata, il novecentismo: una letteratura che, per sussistere, necessitava di uno sfondo storico immobile e senza

problemi; che fioriva nella serra arcadica di una asocialità quale si potevano permettere solo strutture sociali solide, non minacciate, in pieno sviluppo; che costituiva il lusso, l'evasione, l'estro di un tipo di esistenza umana grigio, condannato all'uniformità e pateticamente autoinibito. Dall'inizio della civiltà industriale in Europa fino alla seconda guerra mondiale ha prosperato un'immagine del poeta le cui connotazioni sul piano del costume hanno puntuali correlativi al livello, tanto più alto, del linguaggio. L'eroe romantico si esalta nella furia distruttiva con cui affronta l'analisi di se stesso, e in sé denuncia i valori tramandati, compiacendosi dell'angoscia che nasce alla vista di quella devastazione; il *bohémien*, che ne è una sottospecie minuscola, volgarizza nella sfera del costume piccolo-borghese quelle nobili e drammatiche esaltazioni mentali, ne fa un oggetto di modesti scandali di quartiere; il poeta maledetto ricolloca nella dimensione di un fenomeno di *élite* la prerogativa della protesta e dell'orgoglioso isolamento, entrando nelle spire di una macerazione mistico-carnale praticamente senza uscita (Huysmans e l'alternativa fede-suicidio); il superuomo, specie nella versione dannunziana, inebria le folle di bizzarrie barocche e di deliri pagani. E siamo, in Italia, alle soglie della letteratura del novecento. Questa esordisce programmaticamente antidannunziana, ma trae i suoi antecedenti dalla stessa area culturale che il D'Annunzio presuppone, salvo a filtrarli con una prudenza critica di gran lunga maggiore; e per contrasto tanto rigida da sfiorare i limiti dell'inibizione.

Agisce in questa direzione, indubbiamente, il moralismo vociano, la cui ascendenza è, come ho già detto, da rintracciare nel filone Croce-Carducci-De Sanctis; ma *La Voce* dà luogo ad un movimento troppo debole, tanto che, nel suo stesso seno, prende forza la prima figurazione stilistica del novecento: da Scipio Slapaper a Piero Jahier, dal Serra al Boine, dal Rebora allo Sbarbaro; in più la divagazione della pura fantasia, dell'ironismo incantato di Aldo Palazzeschi. Il sistema stilistico vociano si avvale di serie di fulgurazioni paratattiche, svaluta metodicamente la prosa razionale, procedente per nessi logici; rifiuta i modelli e le riprove, che non provengano dall'interno della coscienza individuale. Avviene in questi anni dell'anteguerra la prima concrezione di quel linguaggio « iper-espressivo » che, in un processo sempre meno controllabile, si risolverà nel disfacimento sintattico e strutturale della prosa poetica degli ermetici. La mescolanza di filosofia e poesia, di riflessione e d'intuizione; quell'ibridante sforzo di trovare un equilibrio linguistico al di sopra sia della lingua parlata e strumentale che della lingua letteraria; quel bisogno di conciliare fresche insorgenze naturalistiche e care consuetudini accademiche genera un

inconfondibile *pastiche* (nella *Voce* il contrasto città-campagna ipostatizza certe divergenze snobistiche tra il Prezzolini e la coppia Papini-Soffici). Ma il *pastiche* è nei vociani un modo di aggirare la realtà. Negli ultimi periodi di una prosa dello Slataper, *Sul Secchieta c'è la neve* [in *La Voce*, II, 12, 3 marzo 1910], mi sembrano concentrati i caratteri tipici di questa prosa: « Ma tu, amico mio, ti sei levato da tavolino per salire sul Secchieta; e s'anche tutte le opinioni della strada, che ti si son infiltrate nell'orecchio, dalla finestra, col frastuono dei barrocci scampanellanti e le canzoni sporche di vino mal digerito, s'anche tutta la vita degli altri è presente in te anche ora e tenta, come una ventata polverosa, di storcerti il collo verso quello che hai già superato, a rimirarlo, e accosciarti, tra l'alto e il basso, sulle tue gambe stanche: niente, non importa: tu vai in su: questo solo è vero; tu devi; questo solo è bello. Un dirupo nevoso che non mi permetto di superare a zig-zag: l'attacco due tre volte, con l'unghie. E —. Sul Secchieta c'è una bassa cappella con una Madonnina dipinta. Ho acceso un fiammifero per timore che il lupo vi si fosse nascosto. Sono entrato strisciando per il pertugio ostruito dalla neve e sono ruzzolato sotto la Madonnina ». È una prosa carica di incrostazioni rettoriche (il « tu » con cui lo scrittore si rivolge a se stesso, le stanche ellissi di derivazione impressionistica delle « canzoni sporche di vino mal digerito », la figurazione, peraltro impropria, della « vita degli altri... che tenta, come una ventata polverosa, di storcerti il collo... », il graficismo inutile di quell'E —.), a cui corrisponde un'etica, vitalistica e antisociale, essa stessa di riporto. Persino uno che, come il Cecchi, s'ingegnerà per tutta la vita a elaborare, portandola in certi momenti alla perfezione assoluta, una prosa secca e lampeggiante, giovanissimo, nella compagnia vociana, è indotto a divagazioni come la seguente, *in limine* ad uno studio su *Forse che sì forse che no*: « ...uno dei miei lettori, che sia anche medico psichiatra, s'avvanzi e mi tasti ed interroghi ed investighi a riconoscere che, per ora almeno, non porto stigmate degenerative. I miei amici, devoti a me, ma più devoti a verità, potranno dirgli, credo, che, in fondo, son quel che si dice un bravo ragazzo. Non ho debiti. Non ho lusso. Lavoro. Aspiro a legittimi amori. E chi un tempo sperava da me qualche cosa mi raccorcia la stima nella misura che s'allunga la mia barba di 'filisteo dalla gran pipa'. Non già ch'io fumi! Ma la frase è di Heine, non ho potuto trattenerla e non l'ho voluta sciupare. Filisteo, infatti, finora, faceva pipa. Ma siffattamente io son filisteo che ho perfino perfezionato questo perfetto tipo di filisteo. Si potrebbe dunque definirmi: un filisteo quasi lirico, un filisteo a potenza, o, assai più chiaramente e dimessamente, un filisteo che, per ragioni

di famiglia, ha smesso di fumare » [in *La Voce*, II, 12, 3 marzo 1910].

La generazione che ci ha preceduto, nutrendosi per decenni di questo dettato, macerandolo in se stessa e traendone varianti e sottoprodotti via via più corsivi, ha finito per smarrirne il senso storico e per elevarlo ad archetipo della sensibilità espressiva. Una irresistibile passione critica aveva contraddistinto il ventennio: dal Gargiulo al De Robertis, dal Falqui al Bo e al Bigongiari, la critica militante di cui per sollecitazioni direi istintive eravamo più attirati a nutrirci ci forniva volta a volta visioni esaltanti della letteratura novecentesca. Il divergere dei metodi (teniamoci alla linea segnata dai nomi che ho elencato, e si noterà un graduale attenuarsi del rapporto critica-ideologia. Passando dal presupposto idealistico gargiuliano e dall'indirizzo umanistico-carducciano che, attraverso il Serra, sopravvive nel De Robertis, troviamo che il Falqui entifica i dati letterari sui quali si esercitano i suoi strumenti di lettore e di filologo, e che il Bo e il Bigongiari trasformano l'operazione critica in un'identificazione diaristica col testo tale da escludere a priori sia l'utilità che la necessità metodologica del giudizio) non costituiva una base sufficiente per mettere in discussione i valori, per avviare una storicizzazione della letteratura novecentesca, per considerarla quello che effettivamente è, un momento nella vicenda delle forme romantiche e della loro lenta dissoluzione. In altre parole: la colpa che poi non si mancò di fare alla critica militante del novecento era reale, e consistette in una prevaricazione dei limiti e delle funzioni istituzionali della critica, così violenta da ingenerare sul suo oggetto una serie di equivoci che in seguito doveva risultare duro e doloroso dissipare.

Il primo grave scacco, sul piano metodologico e critico, venne al novecentismo dalla pubblicazione delle opere del Gramsci. Non è semplice dire che cosa ha significato questa lettura per noi: intendo dire, soprattutto, per noi che non eravamo e non siamo marxisti. Intanto, e non sembri un paradosso, la rivalutazione critica dell'importanza del Croce nella cultura italiana del secolo; in secondo luogo, la rimessa in circolazione di una problematica storicistica che permetteva di recuperare alla storia del novecento nomi e opere di « avventizi » rimasti ai margini della vita pubblica che noi avevamo vissuto; e tuttavia così addentrati nelle segrete articolazioni della cultura italiana da modificare profondamente le linee del panorama novecentesco tracciante dai critici « interni »; in terzo luogo, l'impostazione di questioni a noi fino allora totalmente estranee, quali quelle dei rapporti tra gli intellettuali e le classi sociali, tra la letteratura e la cultura, tra la cultura e la politica.

L'opera del Gramsci ci riportava violentemente nel cuore di una

problematica laica, di distinzioni metodologiche e istituzionali, su cui la cultura ufficiale del novecento, aiutata dall'involuzione politica del ventennio fascista, aveva steso spessi veli; e ci apriva davanti nuove prospettive di meditazione e di lavoro. Davanti a queste profonde indicazioni, a questa capacità di stimolo, tornava facile addebitare i suoi giudizi spesso astratti, parziali e polemici, su singoli episodi e figure del novecento alle particolari condizioni pratiche e psicologiche in cui il Gramsci aveva condotto le sue letture: il fatto che non avesse capito la poesia ungarrettiana non era, tutto sommato, una così grave colpa di fronte al merito di aver fornito a noi gli strumenti per capirla meglio. Stante la nostra specifica professione di letterati, le note illuminanti sulle relazioni organiche tra cultura e arte, sul rinnovamento culturale come presupposto necessario per ogni rinnovamento estetico, ecc., equivalevano ad una sollecitazione ad uscire dalle spire della problematica esistenzialistica dell'ermetismo e dalla nostra angoscia personale, dalla nostra anacronistica solitudine, dal nostro isolamento contemplativo, verso una vita di relazione cui peraltro ci spingevano già i nuovi caratteri della vita italiana. Il Gramsci, in sostanza, non faceva che interpretare, con un organico sistema di riflessioni e di giudizi, la scontentezza, già affiorante al contatto con la libera vita democratica, per l'eredità che avevamo raccolto dagli anziani; la coscienza, già albergante per suo conto, che gli strumenti di vita e d'intelligenza di cui eravamo in possesso fossero inadeguati a intendere la nuova realtà nata dalla guerra e dalla resistenza. Ciò non significava, beninteso, l'accettazione dell'ideologia politica globale gramsciana, bensì della sua ideologia culturale nella misura in cui questa si ricollegava a certi motivi della nostra tradizione: al Croce, al De Sanctis, al Manzoni e al primo romanticismo italiano, a certi settori, specie settentrionali, dell'illuminismo. In altri termini, il Gramsci ci offrì la sollecitazione più efficace a rimeditare sulla storia della letteratura italiana moderna, specie dal Manzoni in poi, non più come una storia di forme, ma come una storia di cultura e di coscienza umane che si esprimono attraverso le forme: le quali attingono a quell'elemento primo, senza del quale non esiste l'arte, e non esistono la società degli uomini, la loro convivenza, le loro leggi, in una parola la loro civiltà. Tutti i miei scritti che, in un modo o nell'altro, si rifanno a questi temi presuppongono quindi la lettura del Gramsci, ma anche la rilettura dei vociani, del De Sanctis, del Manzoni.

In tale prospettiva si affacciano certi motivi cui vorrei qui brevemente accennare. Uno di questi è di carattere stilistico: riguarda la distinzione tra poesia e prosa, e la degenerescenza della prosa nella letteratura novecentesca. Un altro è di carattere etico-prammatico: riguarda il distacco, non violento ma graduale, dal monografismo di

specie crociana e dal saggismo militante (che è poi in realtà frammentismo critico) di specie ermetica, e l'avvio verso un nuovo tipo di critica storica e filologica che sembra proporsi come il genere caratteristico di questo decennio.

Per avviare il discorso sul primo, mi rifarò ora al Montale: «...la recente poesia italiana è minacciata di esaurimento. Ed è propriamente il suo lato classico che sembra in pericolo. Ci sono parole, modi, cadenze recenti che non si potranno più usare per molto tempo; e un nuovo linguaggio, nei giovanissimi, non è sorto ancora. Se non sorgerà, vorrà dire che l'Italia ha bisogno di molti anni di prosa e possibilmente di vera prosa, non di prosa poetica». Questa dichiarazione imposta con precisione il problema che ci sta a cuore. Essa mi fa tornare alla mente un lucido discorso di Ezra Pound, che riferisco non solo allo scopo di chiarire quale importanza ritengo vada annessa alla questione degli strumenti espressivi, ma anche perché essa rispecchia una delle convinzioni più diffuse in un settore dello schieramento critico novecentesco. S'intende che l'analisi dei mezzi espressivi di un poeta non è una chiave sufficiente per penetrare nel suo mondo, e che anzi è del tutto inservibile se non è accompagnata dall'analisi del rapporto tra essi mezzi e l'insieme dei contenuti culturali che li esprimono; s'intende che il ragionamento del Pound va integrato nel senso che tra Dante e la Toscana del duecento e la Provenza esiste una continuità, oltreché linguistica e tecnica, anche ideologica ed etica; e che ugualmente va detto di Shakespeare e della civiltà rinascimentale europea. Scrive dunque il Pound [*Saggi letterari*, Milano, Garzanti, 1957; p. 32]: «Io torno decisamente a sostenere che ci vollero due secoli di Provenza e un secolo di Toscana per sviluppare i mezzi espressivi del capolavoro di Dante, e che ci vollero i latinisti del Rinascimento, e la Pleiade, e la sua stessa epoca di linguaggio-pittura per preparare gli strumenti espressivi di Shakespeare. È tremendamente importante che si scriva grande poesia, e non importa assolutamente chi sarà a scriverla. Le dimostrazioni sperimentali di un singolo uomo possono risparmiare il tempo di molti — e perciò il mio entusiasmo per Arnaut Daniel — e se gli esperimenti di un uomo saggiavano una sola rima nuova, o scartano definitivamente una sola iota delle bestialità correntemente accettate, costui non fa che agire lealmente verso i suoi colleghi quando registra il suo risultato.»

Rovesciando la serie di relazioni Provenza-Toscana-Dante e latinisti rinascimentali-Pleiade-elisabettiani-Shakespeare, si avrà (fatte anche le dovute proporzioni) il quadro attuale della poesia in Italia e forse nell'intera Europa: un quadro in cui assistiamo non

alla costruzione ma alla disgregazione di un dato sistema linguistico.

Uno dei caratteri delle grandi epoche poetiche consiste nella possibilità di aggregare al discorso singole parole o intere zone di lingua considerate prima di allora incapaci di espressione poetica o morte per secolare usura. Per restare in un ambito prossimo a noi, il primo romanticismo vede nel Leopardi il grande recupero del filone petrarchesco, e vede nel Manzoni l'immissione della lingua storiografica illuministica; il verismo l'esordio, nel Verga, del dialetto. Per contro, le epoche di decadenza rivelano infallibilmente un impoverimento linguistico, o nel senso della sciattezza e della volgarità, o in quello opposto della depurazione sistematica e della sterilizzazione. In altri termini, le epoche creatrici non conoscono una lingua della poesia e una lingua della prosa: tutta la lingua può diventare lingua poetica, ed è in atto un'invenzione linguistica costante. Per contro, le epoche di decadenza distinguono nella lingua disponibile zone che possono servire alla poesia da altre destinate a fini inferiori: separano le parole poetiche da quelle che tali non sono. Nella storia letteraria recente, l'esempio più cospicuo di depurazione linguistica è Mallarmé: questa ragione lo rende il capostipite di una intera dinastia di poeti del novecento. Ma avviati nella stessa direzione, sia pure dietro spinte differenti, sono certi minori italiani, come Arrigo Boito, come il Fogazzaro in versi; non considero qui quella massiccia operazione distintiva che presiede allo sfruttamento della lingua letteraria, perché la maggior quantità di poesia italiana la presuppone in ogni secolo e perché veramente rientra in un'altra serie di fenomeni.

Nella letteratura del novecento assistiamo al dilagare della distinzione nel campo della prosa, e quindi alla nascita della prosa poetica o prosa d'arte. L'accento del Montale alla necessità « di molti anni di prosa e possibilmente di vera prosa » per ridar sangue alla poesia è apparentemente ovvio e paradossale nello stesso tempo; ma contiene una verità attuale. La riduzione della prosa alla condizione della poesia (un resoconto di estrema utilità in proposito, a parte l'impostazione e gli intenti apologetici, è nel *Ragguaglio sulla prosa d'arte* del Falqui, che è insieme il teorico e il qualificato descrittore del genere) ha giustificazioni remote, se non complesse: in primo luogo, il graduale venir meno della fiducia nella capacità della ragione di incidere sulla realtà, il conseguente impoverimento degli interessi intellettuali, l'indebolirsi del sistema dei rapporti col pubblico proprio di una letteratura, come quella decadentistica, in posizione di polemica di minoranze contro una maggioranza indifferente e spavalidamente vitale. Il distacco pratico e psicologico dal pubblico è un altro atteggiamento tipico delle decadenze, connesso

al fenomeno linguistico, e nella fattispecie del decadentismo europeo è rilevabile per mille segni: lo scandalismo baudelairiano, il gusto dell'oscurità di Mallarmé, la compiacenza e l'esaltazione dell'anomalia psico-erotica da Verlaine a Oscar Wilde, fino a quella prefazione dei Goncourt a *Germinie Lacerteux* così acutamente analizzata dall'Auerbach [*Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956; pp. 532-4]. Nel corso del suo saggio, l'Auerbach si propone di « trovare una base per giudicare la funzione che la letteratura si è assunta nell'ambito della società borghese » e si chiede se « essa ha avuto interesse e comprensione per i problemi che noi riconosciamo retrospettivamente », se « ha sentito un suo dovere di fronte ad essi ». La prima generazione romantica aveva risposto positivamente all'impegno: basti fare il nome del Manzoni, come l'Auerbach fa quello del Balzac e rimanda alla sua « meravigliosa capacità di diagnosticare la sua epoca ». Ma con « la generazione successiva, quella che cominciò a dare alla luce le sue opere fra il 1850 e il 1860, le cose vanno ben diversamente. Nasce il concetto e l'ideale di una letteratura che in nessun modo s'immischi nei fatti pratici, che eviti ogni indirizzo morale e politico, e che si proponga invece unicamente il soddisfacimento di esigenze stilistiche... Secondo tale concezione... il valore dell'arte, vale a dire dell'espressione perfetta e originale, venne preso in modo assoluto, e cadde in discredito ogni partecipazione alle lotte ideologiche... l'utilità della poesia venne negata recisamente, perché si pensava subito a un'utilità pratica o a una noiosa didascalica... La poesia e l'arte divennero il valore più assoluto, un oggetto di culto come una religione. »

La diagnosi dell'Auerbach, riferita all'epoca e alla società dei Goncourt, si adatta perfettamente alla situazione degli scrittori italiani durante il fascismo anche nelle seguenti osservazioni: « Le fonti di questa concezione si debbono ricercare nell'avversione che gli scrittori più eminenti provavano per la civiltà e la società del loro tempo, e che tanto più li costringeva a respingere tutta la problematica dell'epoca, in quanto si mescolava allo smarrimento derivante dall'esser loro stessi legati indissolubilmente alla società borghese... L'antitesi affermata così frequentemente fra « artista » e « borghese » non deve indurci a credere che la letteratura e l'arte del secolo XIX abbiano tratto alimento da altro terreno che la borghesia. Altro terreno non esisteva... Posti in questo dilemma fra l'avversione istintiva e l'irritamento, e nello stesso tempo in mezzo a una libertà quasi anarchica d'opinioni, di scelta di materia, di spiegamento della propria individualità riguardo alle forme di vita e di espressione, quegli scrittori, che erano troppo orgogliosi e originali per prestarsi a fornire merce dozzinale, vennero spinti a un isolamento quasi spasmodico nell'estetica pura e nella stili-

stica, e al rigetto di ogni pratico intervento delle loro opere nei problemi del tempo. »

Ora, in siffatte condizioni, e stante il rifiuto aprioristico al compito di operare sul pubblico in vista di finalità particolari, l'interesse per la prosa non aveva nessuna base per sussistere, e cadeva insieme all'interesse per gli argomenti propri della prosa, i problemi non personali, i temi che nascono dai lineamenti stessi della storia e della società. Per decenni si è così interrotto in Italia il processo di costruzione di quest'arma culturale, cui pure il Manzoni e il De Sanctis avevano dedicato tanta attenzione teorica e tanto lavoro di sperimentazione pratica (il manzoniano problema della lingua va connesso all'intuizione di una società italiana organica e moderna, cui egli si proponeva di apprestare uno strumento di comunicazione adeguato) e sul quale, in quegli stessi anni, il Gramsci era tornato con acute osservazioni. Al punto che potremmo, senza tema di cadere in un eccesso di semplificazione, aggiornare *tout-court* la secolare questione della lingua nei termini di una questione della prosa, ed enunciarla come necessità di una strumentazione nuova dei rapporti tra cultura e realtà. La lingua della prosa d'arte è in effetti non un veicolo di idee e di giudizi, ma un punto d'arrivo, un ente stilistico a sé, che si alimenta della sua propria forma e delle forme da cui, in un processo partenogenetico, ripete la propria origine. Il problema suesposto potrebbe essere formulato secondo uno schema diviso per successione nei seguenti paragrafi: a) come superamento dei generi e dei luoghi stilistici della tradizione novecentesca, incapaci di corrispondere all'attuale configurazione della società; b) come presa di coscienza di tale configurazione nel suo proprio significato storico, tenendo conto dell'influenza esercitata dal vertiginoso progresso scientifico e tecnico sui rapporti tra i vari gradi della scala sociale; progresso che tende a livellare le esigenze e le possibilità di soddisfarle; c) come elaborazione di un sistema espressivo funzionale dell'epoca e dei suoi caratteristici mezzi di comunicazione (cinema, radio, televisione, stampa periodica di massa ecc.) che sembrano interpretare, per quanto concerne l'aspetto strumentale, le istanze espresse dalla cultura europea al momento della frantumazione dei privilegi aristocratici e della prima strutturazione democratica (romanticismo); a tale proposito è giuocoforza osservare come cinema, radio ecc., che sono i risultati del progresso scientifico, diano la misura di quanto il cammino della scienza preceda e anticipi il cammino delle idee; d) come accrescimento e intensificazione della presenza degli intellettuali nella vita di tutti, e come loro partecipazione al progresso generale della società, nell'ambito loro specifico dell'elaborazione critica del reale.

Per iniziare il discorso sul secondo motivo (l'evoluzione dei me-

todi e delle forme della critica) prenderò le mosse dal saggio di Leone Piccioni, intitolato *Tradizione letteraria e idee correnti* [Milano, Fabbri, 1956], anche perché in esso si chiamano direttamente in causa e discutono idee manifestate in *Officina*. Al Piccioni dispiace che si parli di letteratura nei termini di una concezione critica in cui la letteratura viene considerata in costante e organico scambio con la cultura; dispiace questo termine cultura perché non gli è chiaro; dispiace che si mostri scarso rispetto (e non è vero) per i valori estetici della poesia e della prosa del novecento. Il discorso è insieme una difesa della letteratura del ventennio e l'espressione di un accorato desiderio di dimostrare l'attualità, il vigore intrinseco, l'efficacia presente dei suoi presupposti e dei suoi istituti: priorità (« assoluta e incommensurabile ») « della letteratura sulla cultura »; utilità della critica militante (« critica militante è appunto rischio, avventura, misura delle proprie forze e capacità di giudizio, possibilità fertile di errore, ed è anche, può essere, esperienza, approntamento di armi tecniche »); svalutazione della ricerca scientifica.

La tesi del Piccioni, apologetica per quanto pertiene ai valori formali, è agnostica sui fondamenti culturali della letteratura del novecento; non solo, ma tende, come ho detto, ad asserire l'insistenza di una correlazione tra gli uni e gli altri. La tendenza ha una lontana radice nella dottrina dell'autonomia dell'arte, sia pure ereditata nelle forme di un esercizio critico che, sensibile essenzialmente alle mozioni del gusto, rifiuta di prefigurarsi in sede teorica: nel quadro della realtà, pertanto, l'arte esiste in pienezza di vita, il che la esime dal postulare giustificazioni per il suo prima e per il suo dopo ed esime la critica dal ricercarle. Il Piccioni è quindi infastidito dal fatto che per un certo tipo di letteratura vengano supposti rapporti determinati con una classe sociale o con una situazione storica, poniamo la borghesia o, come caso limite, il fascismo; borghesia e fascismo sono entità eterogenee al discorso letterario, e la letteratura e l'arte vivono in una sfera che con esse non entra in contatto. Ipotesi, come si rileverà, già note e a tempo loro non prive di efficacia storica; ma penso che la loro legittimità possa entrare in discussione quando vengano a mancare le particolari condizioni obiettive che ne avevano favorito la formulazione: nel caso specifico, le condizioni illustrate con tanta acribia dall'Auerbach nelle pagine più sopra riportate. S'intende che il Piccioni sorride poi a ragione di coloro che intendono ridurre il problema critico dei *Malavoglia* alla questione dei lupini: i limiti della *gaucherie* esegetica riservano sempre qualche sorpresa; ma è a sua volta discretamente sommario quando sostiene che il movimento di idee critiche rilevabile attualmente fra di noi sia da addebitare fonda-

mentalmente a una sorta di politico complesso di superiorità esercitato, su soggetti a volte più a volte meno consapevoli, e a volte addirittura inconsapevoli e succubi, dal marxismo e dai partiti di sinistra. In proposito, non spiacerà al Piccioni se mi permetto di ricordargli che la fine della guerra, la resistenza e la liberazione hanno pur rinnovato qualcosa nella situazione italiana non solo per merito dei comunisti e delle loro istanze, ma per merito di tutte le forze democratiche del nostro paese; che appare ormai un vecchio trucco quello di attribuire a forme di criptocomunismo ogni tentativo di uscire dagli schemi che un sereno sforzo critico ci induce a reputare superati; e che la nostra situazione ha qualche probabilità di non peggiorare, di non richiudersi, di non subire una nuova cristallizzazione solo nella misura in cui cercheremo di salvaguardare i motivi della libertà, della giustizia, della fiducia nell'uomo sui quali durante la resistenza la parte migliore degli italiani sembrava aver trovato una piattaforma di attiva concordia. Perciò quando parlo di « società in movimento » non intendo alludere, come (e mi spiace che non abbia resistito a una tanto facile tentazione) insinua il Piccioni, alla società marxista, ma ad una società moderna e democratica in cui non siano formule e vuoti simboli gli ideali della libertà, della giustizia e della fiducia nell'uomo; in cui l'uomo di cultura possa essere essenzialmente uomo di cultura e non di partito; in cui la moralità, l'onestà e la perizia professionale diventino operanti criteri di valutazione.

Ora i casi sono due: o ammettiamo che il letterato, il critico, lo scrittore possano contribuire, e contribuiscano di fatto (persino quando affermano di non voler contribuire: che è in ultima istanza un modo di contribuire, benché negativo in apparenza, e un modo di porsi politicamente), alla costituzione della realtà di un paese e delle sue condizioni di vita *lato sensu* culturali; oppure ammettiamo che vivano per loro conto, in una zona senza risonanze o con risonanze limitate al semplice consenso o dissenso di gusto, su fatti di gusto, dei lettori; attenti questi ultimi a distinguere ciò che in un romanzo o in un volume di versi è letterario da ciò che non lo è e che viceversa appartiene al mondo delle idee, dei sentimenti, della politica, del costume, delle dottrine religiose, della storia, della morale e della cronaca.

Di fronte a questa alternativa, credo che neppure il Piccioni nutra dei dubbi sulla ragionevole necessità di respingerne il secondo corno. Il che però comporta l'ammissione di tutti quei complessi e minuti tramiti tra la parola e la realtà che immergono la prima nella seconda e trasfigurano la seconda nella prima: e che fanno dell'opera d'arte quell'organismo carico di polivalenze, quel prodotto di sottili e sotterfanee integrazioni tale che a spiegarlo vera-

mente, e a gustarlo nelle sue profonde, motivate, sostanziali ragioni, il gusto appare come uno strumento perlomeno incerto se a soccorrerlo non ci fossero e l'inquadramento storico, e l'accertamento filologico, e la ricostruzione testuale e tutte quelle approssimazioni tecniche che la critica militante del novecento ha tenuto in così scarso pregio e di cui pure la nostra tradizione vanta egregi cultori. D'altro canto non è sulle doti critiche dei Rajna, dei Comparetti, dei Vitelli (o dei Rossi o dei De Lollis o dei Mazzoni), confrontate con quelle dei De Robertis, dei Cecchi, dei Bo, dei Luzi o dei Bigongiari, che può essere impostato seriamente il discorso: tanto più che né il Rajna né il Comparetti né il Vitelli erano dei critici nel senso che questo vocabolo ha assunto dopo il Croce; bensì sulla concezione generale del fatto letterario e della realtà storica che distingue il primo metodo di ricerca dal secondo; ed eventualmente sulla capacità di apporti duraturi e di chiarimenti oggettivi implicita nell'uno o nell'altro.

Voglio dire che non sottovaluterei, pur non sopravvalutandolo e non nascondendo i pericoli in esso francamente già visibili (una certa presunzione scientifica, una tendenza allo schematismo e all'astrazione, una sopraggiunta di intellettualismo ecc.), il fatto che i più giovani critici letterari siano orientati verso un tipo di ricerca più prossimo a quello in uso nella cultura accademica tardo ottocentesca e protonovecentesca (ma con integrazioni molteplici e dal fronte critico crociano e dal fronte storicistico gramsciano e dal fronte linguistico spitzeriano) che non a quello che, attingendo esclusivamente al Croce, si ripartì nei tanti e vari rivoli del saggismo tra le due guerre. La serietà della ricerca, la precisione della nomenclatura, il rigore distintivo sono dati positivi in ogni caso; essi sono ritenuti indispensabili oggi, almeno al livello della media produzione, più di quanto non lo fossero ieri. Se la letteratura non è più un fatto di vita, una mistica vocazione, un destino totale, è però in compenso una seria professione che impegna l'intelligenza e la vita morale secondo norme la cui trasgressione è accertabile quando che sia e da chiunque.

E nella misura in cui un'equa disposizione diverrà reciprocamente operante tra le generazioni, le esperienze peculiari dell'una e dell'altra potranno risultare non inutili e contribuire a rendere più accessibili i problemi che la realtà pone agli intellettuali in quanto tali, indipendentemente dalla generazione cui appartengono. I miei (e i nostri) scritti infine intendono essere un sostanziale contributo a questa chiarificazione; e riconfermare la convinzione che, mentre mutano le condizioni e i caratteri della vita sociale, la cultura persegue, immutato, il suo compito di intervenire criticamente sui fatti e sulle situazioni. Scriveva Cesare Pavese (e lascio che le sue lim-

pide frasi chiudano il mio discorso): « Ciò vuol dire che il compito della cultura non è mai esaurito; che per chi viva secondo il suo vero spirito non viene mai il giorno in cui sia lecito abbandonarsi sul pesto guanciale della realtà demitizzata. Questa sì che sarebbe la fine, la morte della nostra cultura. Ci tocca invece perennemente passare oltre; ficcare lo sguardo e le mani nell'infinito caos mitico dell'amorfo e dell'irrisolto, e impastarlo, travagliarlo, illuminarlo finché non lo si possiede nella sua vera oggettività. Gli eroi esemplari della civiltà occidentale sono i semidei cacciatori di mostri, i missionari mai sazi d'investire nuove terre pagane, gli accademici del cimento che provarono e riprovarono. Né c'importa se con questo discorso rischiamo di aver detto che dal mito passando per l'arte si arriva alla scienza. Parliamo di come si fa poesia, non di ciò ch'essa è. » [*L'umanesimo non è una poltrona*, in « La Rassegna d'Italia », IV, 5 maggio 1949, pp. 546-7].

Questa perenne tensione che la cultura richiede, e che è in sostanza il suo contenuto morale, mentre le impedisce di soffermarsi a considerare come eterne le forme che essa ha già creato, la spinge a tentarne di sempre nuove e inedite, nella sua ininterrotta esplorazione dell'immenso mondo umano.

GIUSEPPE UNGARETTI

CANTETTO SENZA PAROLE

A un colombo il sol
Cedette la luce...

Tubando verrà,
Se dormi, nel sogno...

Un sole verrà,
In segreto arderà...

Si saprà signor
D' un grande mar
Al primo tuo sospir...

Fluttua sol tubar
Sul fluir del mar
Aperto al tuo sognar...

★

A un colombo il sol
Cedette la luce...

Tubando verrà,
Se dormi, nel sogno...

sulla ferita. Gli brillano gli occhi. Il fiato, più che mozzato dalla corsa, sembra gli manchi per il ridere. Anche adesso continuano a sentirsi completamente d'accordo: corrono zitti e vicini e quasi ridono. Nino crede di capire quel che soprattutto sta a cuore a Bodrero, la felicità che vorrebbe raggiungere e gli manca: il cameratismo, l'amicizia, il momento in cui si fa e si pensa insieme agli altri, in cui non ci sono dubbi e la volontà è una sola.

« Con tutti i suoi difetti, in fondo è bravo, — pensa Nino, — Se non c'era lui m'avrebbero ammazzato dalle botte ».

Le sirene sono svanite lontano. Nino e Bodrero sono in salvo. Rallentano l'andatura, camminano ormai soltanto un po' in fretta, col respiro corto.

Nino pensa che adesso dovrà parlare con Bodrero, e non sa cosa dire, e ricomincia a prenderlo il disagio di quand'è con lui. Continuano a camminare zitti, ma il silenzio pesa. Nino vorrebbe tagliare verso casa e salutare Bodrero prima che prenda a commentare i fatti della serata, ma non osa. Quando c'è tutta la combriccola, Nino ha sempre voglia di discutere con Bodrero, ma appena si trova solo con lui sembra gli manchino gli argomenti. Ora il pensiero delle cose che Bodrero potrà dire sull'aggressione degli studenti gli ispira già un violento fastidio. Nino s'è già formato un giudizio suo, ha fatto moltissime osservazioni preziose, e ha anche voglia di discuterle con gli altri; ma non con Bodrero.

— Certo, — comincia Bodrero, — si può fare un bilancio nettamente positivo...

Ora ha la sua faccia a denti stretti, il suo tono perentorio. La ferita non gli sanguina più, non si guarda più intorno, va diritto.

— Vedi, secondo me, quest'episodio... — dice Nino, a fatica.

[Continua]

OFFICINA

La nostra storia Pag.

F. LEONETTI. Due versi sulla rivoluzione . 477

Testi e allegati

P. P. PASOLINI. La religione del mio tempo 491

R. ROVERSI. Pianura padana 498

La cultura italiana

F. FORTINI. Verso libero e metrica nuova . 504

G. SCALIA. Per uno studio sulla cultura di
sinistra nel dopoguerra 511

* * * «Il diavolo nella firma» 535

Appendice

I. CALVINO. I giovani del Po [V] 538

Indice della serie (1955-1958)

APRILE 1958 NUMERO 12

REDATTORI

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

Ufficio : via Rizzoli 4, Bologna.

Prezzo del fascicolo L. 600

Prezzo di abbonamento annuale L. 1500

L'amministrazione della rivista è affidata alla
LIBRERIA "PALMAVERDE", BOLOGNA

(conto corrente postale N. 8/3319)

Responsabile : OTELLO MASETTI.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n.º 2497.

OFFICINE GRAFICHE CALDERINI - BOLOGNA

FRANCESCO LEONETTI

DUE VERSI SULLA RIVOLUZIONE

*e ignoti, in un desio
Di veritate, con opposta fè
Decapitaro, Emmanuel Kant, Iddio,
Massimiliano Robespierre, il re.*

I citati mediocri versi di Carducci contengono, sul semplice enunciato: una parola blasonata, *desio*; uno scandito giuoco di allungamento e troncamento che si ripete tre-quattro volte, con un gran daffare della ghigliottina.

Riescono al lettore un'ingenuità di buon effetto; e sono propriamente carducciani, 'montati un gradino sopra la prosa'. Carducci sentiva così, innaturalmente per noi, dopo un'evoluzione della tradizione che si è nutrita anche di una ricerca di tono umile-sublime, sviatasi nell'infusso musicale dannunziano (con la depressione del Nulla che segue un puro vitalismo). Naturalmente per Carducci, la cui « tradizione » linguistica è a tratti ben riconoscibile petrarchesca, e pindarica, oraziana, frugoniana, magari con predilezioni recenti per Fantoni e per Savioli; nonostante il nuovo che si accingiamo a rilevare.

Intendiamo però adoperare i due versi (il nostro « campione », se si vuol serbare questo termine) in senso non storico-formale, bensì anzitutto culturale-strutturale, relativo al contenuto o alla visione del mondo, perchè almeno in questo caso tornerà utile illustrare la intenzione del poeta nettamente; avendo presente pure e richiamando lo sviluppo delle forme carducciane come caratterizzato fin qui, in un ciclo critico che si può generalmente dir chiuso e influenzato più o meno evidentemente dalla ideologia e dal gusto del Novecento.

La strofetta che abbiamo scelta per crescere le nostre riflessioni critiche, un po' inconsuete o irregolari, è in « *Versaglia* » (che reca la data 1871, 21 settembre: anniversario della proclamazione della République; più tardi Carducci volle stabilire per le sue uscite la data italiana antivaticanesca del 20 settembre). Il tema ideologico e storico della Rivoluzione francese è carissimo al Carducci, giacobino nella sua prima maturità, e poi sempre ricco di questa passione. Essa potrebbe apparire mitologica più che attuale e concreta in lui; giacché anche non fu centrata limpidamente nel principio democratico-liberale, la ne-

cessità della opposizione, che sul terreno della idealità come della realtà politica fu il portato schietto della nuova classe, la borghesia (mentre in profondo il potere della ricchezza si sostituiva al potere statale). In Carducci sembrerebbe essere una esaltazione degli impeti rivoluzionari con i necessari delitti, un semplicismo della negatività, piuttosto che una coscienza della libertà e uguaglianza come infinito principio. Ma dobbiamo tener conto che era motivo di forza ideale in Italia.

Precisiamo, giacché l'argomento Carducci è un semenzaio di equivoci, così plurivalente — e vi si usa pescare nel torbido — per le correnti storiche: Carducci passò come è ben noto a riunire l'epopea del Risorgimento, che richiedeva attenzione difficile o vigile, con la aggraziata regina e i cavalieri di Savoia che venivano incontro agli uomini della libertà (come poi scrisse un apologetico Croce); quindi col Crispi prefascista. E ciò rappresenta enormemente il « poeta della borghesia » nei suoi termini di involuzione. Il giudizio ponderato e severo di certo filisteismo per cui Carducci al culmine trovò ammirazione unanime, è stato già dato dal Sapegno [*« Storia di Carducci »*: in *« Società »* 1949, pp. 5-23]: che lo rende partecipe della confusa denuncia di tradimento propria degli strati avanzati della piccola borghesia, quando la rivoluzione risorgimentale si avviava e limitava al compromesso monarchico rinunciando ai problemi di fondo, e partecipe tuttavia, girondino, conservatore, della crescente paura e distacco dalle forze popolari quando si profila il conflitto di classi. Di questa storia recente, le mancate soluzioni fondamentali si protrassero a noi. Ma osserva Sapegno che il disorientamento fu pure di uomini non minori della sinistra garibaldina e mazziniana. Per quanto spetta a Carducci, secondo noi: soffriva certo d'aver perso l'occasione di veder nel vivo, assente a ventiquattro anni dalla guerra seconda (del che addusse più tardi scusante i carichi di famiglia, meschinamente, non si volle confessare essere allora un piccolo classicista della Toscanina); nella sua prospettiva, che è poeticamente eroicistica in vieto senso patriottico, fu anche inevitabile che i « mezzucci » parlamentari, irritanti Garibaldi, sembrassero non incarnare l'Ideale; e che il Popolo fosse poi canaglia, eroica sì ma una volta tanto. Fu un atto di forza ideale, tuttavia, che egli divenuto consapevole continuasse a scatenare sull'Italia, nel vagheggiamento di una vita più appassionata e schietta, il suo mito o grande memoria storica, la rivoluzione che, per esser stata vissuta, aveva fatta moderna la Francia (e ha poi fatto moderno là, spregiudicato, anche il cattolicesimo); mentre in Italia le energie risorgimentali si erano convogliate a un progresso equivoco (Cavour-Garibaldi, non Mazzini, o Pisacane, o Cattaneo, per usare simboli delle idee in contrasto).

La nostra semplificazione è peggio che rapidissima ma utile a ribadire che una, o altra, coscienza sta nelle parole della poesia; e Carducci fu senza rigore nella incalzante o sorda attualità della

storia; uomo d'azione non fu in nessun modo, neanche in quello fortunatosissimo che usano talvolta i poeti; la sua esaltazione suona un ufficio generico; tuttavia si riscatta egli per una coscienza storica che, sebbene grossolana, fu tenace o testarda; e in una invettiva presente sempre, anche nella sapienza « barbara », arriva all'ode a Ferrara e a una lettera di morituro (a fine 1905).

Avanti un esame del luogo prescritto, occorre sciogliere una questioncella culturale: Carducci si contraddice nell'altra, e più bella e più nota, precedente di un anno, poesia per l'anniversario della stessa repubblica: « e Kant aguzza con la sua *Ragion-Pura* il fredd'ago del fucil prussiano ». Si contraddice su Kant, né invero intese affatto Kant né Hegel. Ma un sentore, un fiuto, se non una lucidità progressista, lo ebbe per ogni adesione ben più restaurazionistica che postrivoluzionaria, per ogni conservatorismo implicito in un'idea (magari come in Hegel accogliente con placidità la causale vera, che è opportunismo). E avverso, nella fattispecie, certa idealizzazione del sovrano (« Chi è il Sovrano? Il Sovrano è Dio », magari Carducci non lesse altro dello scritto, e si infuocò — nel '68) del candido hegeliano De Meis; indi polemica prolungata, che il Carducci escluse poi nella sua edizione delle opere, e di cui ci ha dati gli atti il Croce [anzitutto nella *' Critica ' 1910*].

Il nostro luogo è illustrato da una nota del Croce e da un'altra consecutiva del Gramsci.

Nota Croce [*' La Critica ' 1906*]. Dell'importante paragone registra, come poi sulla ristampa dello scritto in *« Conservazioni critiche, Serie II »* scriverà Gramsci, « fonti filologiche molto interessanti, ma che per il Croce sono di portata puramente filologica e culturale, senza alcun significato teorico e speculativo ». E sono: Heine, nutrimento capitale del Carducci in quel periodo, come osserva il Croce (e, aggiungiamo, per la consapevolezza ideologica di lui e per la sua pluralità di toni nella poesia); più indietro, originalmente, una lettera 1795 Hegel a Schelling e poi una sua lezione; qualche anno prima di Carducci, 1868, una lettera a stampa [nella *« Rivista bolognese »* in cui, notiamo, nello stesso anno Carducci lesse De Meis] di Bertrando Spaventa. Il Croce, che avanza una puntuale riserva sul paragone in quanto il Kant maturo « oltrepassa la filosofia che s'incarnò nella rivoluzione francese », ha il fine di un intenso ragguaglio di reminiscenze (culturali più che formali) proprio di lui nei primi anni della *Critica*, in parte attinente alla sua formazione erudita, e professante scrupolo bibliografico, in una certa considerazione della cultura idealmente precedente l'opera dell'artista che poi non gli sarà specifica. Altro fine sottile o rilevabile è il legare il Carducci alla scuola hegeliana napoletana al di là delle di lui bizze contro De Meis e Fiorentino (allora a Bologna e tramite delle collaborazioni alla *« Rivista bolognese »*) e la *Philosophia*: entro la

sua giusta visione di un Carducci, nel suo paganesimo, idealistico (non classicista quale è Foscolo, o neopagano in senso parnassiano, o decadente-alessandrino come è senz'altro D'Annunzio).

Nota Gramsci — unica in cui abbia rilievo il Carducci, per il quale si può altrove intuire una ondeggiante valutazione —. Ha tutt'altra motivazione e valore, innervandosi in un capitolo del vol. « *Il materialismo storico e la filosofia di B. Croce* »: il cap. « *Traducibilità dei linguaggi scientifici e filosofici* » [pp. 63-71]; tornando a pag. 200 in una sua conclusione sul Croce. Dobbiamo limitarci a ben lievi osservazioni. Gramsci aggiunge nuovi riferimenti; ma va diritto a discutere alcuni punti conclusivi di Hegel, di un Hegel riflessivo della storia reale invece che vanificatore di essa in figure dello Spirito come è nel suo sistema: « la filosofia del Kant, del Fichte e dello Schelling contiene in forma di pensiero la rivoluzione »; il nuovo principio in Germania « ha fatto irruzione come spirito e concetto », in Francia si è esplicito « come realtà effettuale »; il principio secondo cui « la semplice unità dell'autocoscienza, l'Io, è la libertà assolutamente indipendente e la fonte di tutte le determinazioni universali » « rimase presso i Tedeschi una tranquilla teoria, ma i Francesi vollero eseguirlo praticamente » [nella edizione di Gramsci vedi le esatte citazioni]. Ovviamente la tranquilla teoria è la superiorità della Idea; che torna un residuo contemplativo aristotelico di fronte a un concreto storicismo, e in particolare al marxismo, inteso non alla interpretazione in senso spiritualistico ma al diretto mutamento del mondo; diverse locuzioni vivacissime e note di Marx vi si riferiscono. Nella sua discussione con Croce, di cui tocchiamo qui un nodo, Gramsci si pone come il Marx di Croce; e lo dice esplicitamente anche nel secondo luogo che ho sopra indicato, che parte dal desiderio di rintracciare in Croce le sopravvivenze dei suoi studi sul materialismo storico. Però la visione di Gramsci, incredibilmente semplice, e quasi una profezia, inattuale ovvero sempre attuale, sta nel voler « sollevare questa concezione [la filosofia della prassi] che si è venuta, per le necessità della vita pratica immediata, volgarizzando... alla creazione di una nuova cultura integrale, che abbia i caratteri di massa della Riforma protestante e dell'Illuminismo francese e abbia i caratteri di classicità della cultura greca e del Rinascimento italiano; una cultura che riprendendo le parole del Carducci sintetizzi Massimiliano Robespierre ed Emanuele Kant... ».

Ho parlato di profezia; devo spiegarmi dicendo che è da rifiutarsi secondo noi l'intenzione volontaristica immediata di siffatto principio (Kant insieme a Robespierre); è essa che nel dopoguerra ha prodotto *sic et simpliciter* una istituzionalizzata funzionalità dei termini, che sono in parte un dilemma, cultura e politica; essi piuttosto (sì come Carducci dice nella

strofetta: « ignoti » ovvero con autonomia) sussistono o devono sussistere con unità tendenziale, in una continua complicata contraddizione utile, secondo « classici » modi che per la cultura sono una letteratura consapevole, e la speculazione filosofica (riducibile a metodologia) e la ricerca scientifica, attive *in e per* una trasformazione della realtà, ma indirettamente, indipendentemente. Ci pare che bisogna tener fermo quel principio siccome ideale normativo, e, nel proprio campo specifico, lavorare con tale integrità o tensione verso essa; in tal senso noi discutiamo di Carducci, come di altri, quasi parlasse ora gennaio '58, s'intende in profondità, senza impugnarlo politicamente; e « adoperiamo » Gramsci letterariamente, appunto per una letteratura intera, dove i contenuti felicemente siano forme: non già passando a viziare essa nella maniera esattamente (e forse o certo utilmente fin qui) opposta a quella del Novecento, con implicazione vistosa della storia economica-politica; sia questa nostra idea di una politicità di fondo, o sia l'impegno come già inteso nel dopoguerra, la intenzione che fu propria di Gramsci. È così anche accaduto che a noi Gramsci ha riproposto la nostra letteratura classica nei suoi problemi più vivi. Crediamo tuttavia — se è necessario altro chiarimento — a una « ragione » nella politica, a una scientificità o tensione scientifica in essa, non già ad una distinzione fra l'utilità pratica, efficacia o successo, e la verità, come è in Pareto con una sociologia e una critica delle ideologie di alto buonsenso positivistico che si oppone, anzitutto, allo storicismo idealistico e liberale nel suo *élan* di realizzazione possibile delle verità interiori-razionali.

Abbiamo dunque toccato, secondo noi, il filone della nostra storia intellettuale-letteraria più alta, che, con la sua stimata « provinciale », è la nostra sola altezza in Europa [come par vedere anche bene un insigne critico straniero, il Wellek, in un suo capitolo desanctisiano anticipato in « *Convivium* » maggio-giugno '57]. Dico, a rovescio, Gramsci-Croce-Carducci-De Sanctis con i suoi poli (Manzoni e Leopardi) nella nostra letteratura ottocentesca. Il De Sanctis significa una sinistra hegeliana applicata in Italia alla critica letteraria: riassumendo così, da una parte, la sua anticipazione del rapporto crociano fra il pensiero classico tedesco e il preromanticismo storicistico del Vico erede del Rinascimento; e dall'altra, il ricupero gramsciano, così stimolante secondo noi, di De Sanctis in senso anticrociano, che sul Croce e sullo stesso vivo superamento di Croce nella stilistica, propone e intende la storia della letteratura come storia letteraria-civile, come spirito o contenuto comune. Vorremmo compiere una riparazione, ottimistica e crociana, di tutti i dissidi interni e fecondi in tale linea continua di contemporanei, come Croce la faceva di De Sanctis e Carducci inimici personali con la sua dedica del cuore, un libro...

Di questa tradizione culturale il richiamo ingenuo è, del

nostro saggio o schema di saggio, un motivo; insieme a un proporre un Carducci nella stessa sede, dall'interno appassionato dei nostri problemi generali e dedicati alla poesia. Ci sembra che l'evoluzione del Novecento, la sua spiritualità, cui siamo collegati, abbia condotto fuori dei termini storiografici possibilmente più giusti il problema Carducci: da forzarci, nel nostro presupposto di allargamento in una maggiore tradizione, quasi ad un semplice preambolo o impostazione al riguardo.

È la nota storia delle forme carducciane nei suoi primordi che va ora ricordata. Vi fu un iniziale servilismo verso i classici; con giovanile burbanza promuovendo una chiassata « anti-europea ». Solo lo sviluppo posteriore fa illustre la combriccola « scolastica » carducciana che si eleggeva modello Pietro Giordani, mentre ci erano stati Leopardi e Manzoni. Il giovane classicista fu contrastante in posa donchisciottesca al romanticismo deterioro in auge (di sognante tendenza cristiano-cattolica); e si capisce come, data una ricostruzione che a lui sembrava ineccepibile, e dati i suoi parti poetici non degni, tanto si travagliasse Carducci, già creato professore nel punto in cui la Toscana fu Italia, a qualche soluzione, con ansietà molto segreta e amara.

La soluzione, naturalmente insieme spirituale e stilistica, fu il suo momento realistico-giambico, il suo periodo di *engagement*, il suo buffo pseudonimo italianeggiante ma non arcadico (o della arcadia artigiana, con sua officina, che egli distingueva lavorando intorno al Parini), i legami molto coperti di articolista de 'il popolo', il Satana-progresso buttato poi in faccia al Concilio Ecumenico. Tutte cose che col Carducci de « la sua solitaria baldansosa, lo stravagante suo incedere per le pubbliche vie, il suo modo ridicolo di tenere il cappello, e la bieca sua guardatura » [un ritrattino da un « rapporto » del '57 ripescato da Pistelli Ermenegildo per « *Il Marzocco* » 6 sett. 1908] hanno un legame di temperamento; anche se è poco: e ora si cominciano a rovesciare in opera e coscienza. Il suo giacobinismo, insomma, di gesti sconcertanti scandalistici, e con una vasta flessione; essenzialmente, un recupero di romanticismo concreto, e una ricerca espressionistica. « Io plebeo vengo, e vi do sul muso la mia grossa scarpa fangosa... tanto mistico, tanto vapore, tante sfumature hanno avuto gli italiani: o sentano un po' del crudo vero, del villano reale » [da una lettera del 7 giugno 1870: compiacenza un po' pesante, a ricerca già sortita].

E va bene che: primo, l'atteggiamento di ribellione, che ha lievissimi accenni già nelle *Rime* del '57, fosse in fondo contro la sua stessa educazione giovanile (accade sempre così, ed è originale così) e fosse una insofferenza di vita sotto la faccia vera della miseria; secondo, che la libertà della satira e dell'invettiva fosse via traversa di modernità e pure ampiamente tra-

dizionale (e se è nella tradizione linguistica immiserimento, non è di ascendenza tuttavia dantesca?); terzo e più importante, lesse allora gli storici e ideologi francesi rivoluzionari e liberali, che gli spalancarono la mente e gli fecero buttare alle ortiche il saio classicista per pigliare la passione politica (nè potremo chiedere a Carducci, invece del cuore libertario di Proudhon e della mitologia di Michelet, una interpretazione più sottile dei fatti storici, non solo affascinata dalle grandi figure).

Ci si può rifare, come mi sono qui rifatto, allo scritto del Sapegno già citato. Egli pure afferma che nell'attrito della polemica quotidiana la lingua del Carducci acquistò energia e concretezza, divennero vere le sue collere e malinconie, si avviò ai raggiungimenti della sua poesia di movimento e tonalità « impetuosa ardente e distesa »; ma svolge un particolarissimo restringimento, dove, se anche i giudizi riescono magistrali come tutti i suoi, il canone marxista o una particolare intransigenza *engagé* del dopoguerra, che induce a un Carducci tipico della piccola borghesia di fin di secolo, determina il quadro (corroborato, appunto insieme, dalla corrente del decadentismo viva nel gusto del Novecento).

Insistiamo invece per Carducci su quel punto di maturità, sia culturale-intellettuale come poetico; lo studio, la cultura, mentre rovesciò il suo essere, non poteva se non fargli trovare un più vero se stesso. Certo la scarsa durata di tale rottura ideologica, che interrompe la sua ripetizione vuota di forme illustri, si svelò qual'era nella transigenza seguente di lui, nella sua antonomastica « evoluzione » politica; dovremo pure attribuirgliela come cosa sua, e non annebbiare peraltro l'esame della sua opera specifica, della sua matura opera di poeta. Presiede a questa un atto di profonda coscienza, che restituisce un rapporto ideale-realtà, nella vita privata come nella vita collettiva. Esso nei « due versi » si magnifica per un periodo storico; ed è poi l'elemento, più limpido poeticamente, dell'altro periodo storico carducciano, l'età dei Comuni; ed è la ragione di molti atti di vita e d'arte, prima che diventassero atteggiamenti, in Carducci. Senza accipire una sua vigorosa e caratteristica « fede nel contenuto » insomma non s'intenderà l'opera sua, che presenta, irriducibilmente, una congiunzione di sapienza storico-morale e di tono molteplice ed antilirico; e un superamento, discutibile ma tentato come tale, del proprio *engagement* (poesia-azione politica) serbandolo come momento ideale-educativo più o meno sempre implicito e utile.

Certo questa nostra impressione fondamentale è pungente per il continuo riguardo alla letteratura del Novecento, per la nostra partenza « militante » — non è sottilmente iniziale, tuttavia, di ogni interesse critico un motivo contemporaneo? — E forse subiamo la fenomenologia che presiede a tutta l'opera del De Sanctis, che nei modi di quel rapporto ideale-realtà

centra le sue interpretazioni; subiamo la antiquata testardissima alternativa del Croce al Novecento, ponendo Carducci come ultimo classico, addirittura nel senso di « omerida », cui segue il decadentismo, in un morto dilemma, in fondo non riuscendo abbastanza a dire perché...

Il nostro scritto non varrà comunemente per una svelta rivulazione del Carducci giacobino, infine un non nuovo episodio della critica; si ricollega invece al Novecento e a un sperimentato ampliamento dei suoi principi.

Noi tendiamo a localizzare Carducci, col suo umanesimo semplicistico ma storicistico, isolato; dentro gli svolgimenti e la dissoluzione delle forme romantiche; in parte, si può dire, anticipando un loro possibile rivolgimento o evoluzione in modi di spiritualismo concreto. L'atto di coscienza realistica e storica sarà la origine autentica della poesia carducciana più alta: che non è nei Giambi, naturalmente, ma resta dove già la pose la « *Nascita della poesia carducciana* » del De Robertis, con scelta lucidissima ancora.

La tesi dubbiosamente proposta è contraria di quella fondamentale del De Lollis. Introduciamo uno sguardo comparativo.

Il capitolo per la lingua del Carducci nei « *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento* » (con data 1912: un anno dopo il libro di Thovez preludio del Novecento, di cui già parliamo anche noi) è a mezzo del libro; travasa pure la presenza del problema Carducci in tutte le indagini del libro. Ed è, a leggersi in chiave spassosa, spassosissimo, velatamente polemico e serenamente ironizzatore: rispetto a Croce che aveva dato a principio della *Critica*, nel 1903, il suo primo saggio carducciano: Carducci poeta della storia, epos riflesso della Storia d'Italia nella poesia. Si sa che le indagini di evoluzione linguistica si rifanno pure, nel fondamento teorico, alla Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, non svolta nel secondo polo; sta il fatto però che con i sottili filamenti della loro investigazione sopravanzano i modi netti in cui si muove Croce critico. Una rispettosissima coscienza di ciò è già nel De Lollis: che comincia sì a dire che Carducci reagì « a tutto lo sciame canoro in genere del tardo romanticismo », ma subito si attacca ai nomi propri che in Carducci « son cacciati con vera voluttà ad aumentare quell'asprezza a durezza alferiana che invano si cercherebbero e nel Foscolo e nel Leopardi, maestri anche essi d'arte severa »; « ne fa una vera orgia: un'orgia, non c'è che dire, che ha dell'alessandrino », e i suoi sono eccessi di « storicità maledettamente incapestrata »; persino richiama il Monti poeta della storia secondo lo Zumbini che vide « tempra » dove c'è appunto fluidità vicina alla inconsistenza; eccetera; infine al libro, poeta della storia, invece che rappresentante dello sciame canoro che indignò Carducci, vien

presentato, con scelte inconsuete e maliziose, non tenendo conto del tono sostanziale, l'Alardi. (Tutto era dunque bell'e fatto nell' '11-12, o anticarducciani in ritardo).

Il De Lollis, in accordo con la sua elettiva acutissima ricerca nell'ottocento di un modo umile-sublime, e rivindicando l'innovazione del Berchet, tenendo fermo un elemento di concretezza storico-quotidiana in tutto il primo romanticismo come contrasto problematico con la forma tradizionale, ebbe qui lo scopo di scaricare di ogni novità, in Carducci, la storia come presente, in quanto « attualità gravida di lirismo » (inevitabilmente senza già intenderla come partecipazione); e volle dar evidenza a un Carducci tutto fuso nello svolgimento delle forme romantiche; sicché si arriva già alla sua nostalgia, da una parte per il passato eroico, dall'altra per la propria infanzia maremmana; e il tono sincero è individuato nella confessione e nel paesaggio impregnato di storia.

Le ricerche finissime del De Lollis sono secondo noi pre-determinanti della critica al Carducci in tutto il cinquantennio, che risentirà del Pascoli e del D'Annunzio (assai più che non paia oggi, che abbiamo, a esempio, dagli impostisi atteggiamenti e prove estese di decoro aulico e oratorio, dal Pascoli intesa sola eredità carducciana possibile, nettamente isolato il nucleo poetico pascoliano: o meglio la sua importantissima rivoluzione linguistica, antipetrarchesca e anche anticarducciana, come strumento però di un singolare restringimento spirituale, o affinamento se si preferisce, ove è poi la sensibilità e non ancora la coscienza del decadentismo); nella visuale contemporanea Pascoli e D'Annunzio parvero successori del Carducci, muovendosi dal mondo poetico di lui in direzioni più sottili o comunque ulteriori: e non, come a noi può parere oggi, contrarie profondamente. E, se non sbaglio, fu il Cecchi con la sua grande acutezza a dir che la prosa dannunziana sorge dalla carducciana con solo l'accento diverso; sicché subito quell'« umanesimo » si fa sensuale-panico. Invece dall'eccellente considerazione recente del Devoto, piena di misurati suggerimenti preziosi, ora attuali o maturi [« *G. Carducci e la lingua italiana* », in « *Convivium* » sett.-ott. '57] estraggo: « sarebbe eccessivo dire che la tradizione linguistica dannunziana rimonti al Carducci. Ma è un fatto che la sistematica personificazione dannunziana è un'esagerazione della ricca personificazione carducciana; che l'ornamentalità costante presso il D'Annunzio discende da certa quale ornamentalità del Carducci; che la meliosità della frase dannunziana risale a certa quale meliosità che affiora presso il Carducci... Uno spunto relativamente modesto, che presso il Carducci era sempre controllato e condizionato da un contenuto, ha potuto apparire, proprio in ragione di quel vuoto [dannunziano, di contenuto ovvero meditata vita interiore] e perché privo di qualsiasi contrappeso, come fecondo di realizzazioni superlative, fantastiche ».

Il ripensamento conclusivo od estremista di quel processo critico sta nel libro del Petrini [*Poesia e poetica carducciana*, Roma, 1927] allievo del De Lollis, che, partendo da asserzioni discrete o minori o fortemente dubitate di lui, nel proprio assunto di accoppiare Carducci con la nuova sensibilità descrisse come anzitutto carducciani i modi di dissoluzione del « discorso poetico », già elemento forte della tradizione letteraria, e il trapassare della mentalità romantica in un mondo di pure forme; con l'analisi di tutti i « frammenti » decorativi offerti dalle *Barbare*, a cui sposta il culmine dell'arte di Carducci (che, in termini più asciutti, sta in alcune delle precedenti *Rime Nuove*, comunque intorno al decennio '70-'80, a unità compiuta, e, si direbbe, con cronologico sostegno alla fisionomia di primo poeta nazionale assunta da lui). Tesi estremistica, espunta nella discussione critica: rimandiamo a una giovanile recensione Sapegno, dove egli distingue i saggi crociani appartenenti « a una generazione più antica e più nobile » [siamo nel settembre '28, su « *Il Baretti* »] ma fa valere « l'anima carducciana », « la passione umana e civile », come unità profonda anche nelle *Barbare*, poi deformata « nelle poesie degli epigoni, D'Annunzio e Pascoli ». Ma tesi conseguente; e immessa in un tempo in cui la sistemazione accademica del Carducci proseguiva immusonita e carducciana, non fine, e l'avanguardia letteraria teneva il « monumento » carducciano come preistorico, inaccettabile (già sentito tale da contemporanei come il Corradino, 1879, e insofferentemente in alcuni articoli non noti del Torelli-Viollier); per la nuova letteratura, con definizione complessiva e generalmente valida ancora, Carducci sapeva di scuola e di passato. In contrasto, Momigliano sosteneva che vi si sente una ventata d'aria fresca.

Il corso critico rilevato, con alcune delle sue punte, nel nostro cenno, potrebbe da noi essere inteso così. Lo svolgimento di ogni spirito, come delle idee, dei sentimenti, della lingua, è continuo per momenti più o meno sensibili; considerato che verso fine ottocento l'umanesimo rivoluzionario-risorgimentale carducciano si sperde non avendo, o non potendo avere, supporti più concreti e tuttavia non esternamente culturali, e considerato che il suo lavoro si muove con una acquisizione di forme tradizionaliste-romantiche sulla nuova struttura, questa tende a divenire vacua o falsificarsi nella pura retorica: annebbiandosi, al lettore che più o meno la echeggia, la sostanziale novità che a noi distanziati si profila ⁽¹⁾.

Si tratterà di vedere rapidamente come l'intendimento car-

(1) Noteremo che la nostra tesi si conforta ora di un recente scritto di U. Bosco [in *Giornale storico*, quarto trimestre 1957] che ricerca i « preannunci » dello spirito o gusto concreto carducciano, e lo intende « letterariamente » però distinguendolo in questo nettamente da un « sentimentalismo romantico sfocato » - nel quale vedremo i precedenti degli estremi atteggiamenti del decadentismo novecentesco.

ducciano di un'altra struttura non ha compiuto il suo fine; è già chiaro: per l'interiore incertezza della sua cultura, il suo rispetto generico per le forme celebrate; essendo attratto o confuso (così, diversamente, attratti furono Alfieri delle *Rime*, e Foscolo, e Leopardi) dall'equilibrio « classico » petrarchesco, pulito dominio degli impeti sentimentali, linguisticamente preciso nei suoi scarti. Il che presso Carducci è ridonato di frequente in contenuto usufruito invece che proprio, in ideologia invece che spirito, cioè, come dicemmo subito, in prosa accresciuta a poesia: con movimento oratorio. E con minorità (attingendo quindi come risorsa al romanticismo parnassiano) rispetto alla più rigorosa conseguenza che dal romanticismo, attraverso l'esperienza simbolista, si è resa estrema nel decadentismo del novecento: perché certo il riscontro (thoveziano) delle occasioni generiche, nozze, dediche, busti, ufficialeschi eventi pubblici, nel libro 1901 di Carducci in pagine veline e legatura in setazzurra, è logorante, sebbene non definitivo. Il Novecento che con partenza o constatazione anticarducciana si è svolto, ha potuto investirsi di « coscienza europea »; ha potuto, semplicemente e rigorosamente, identificare, tenendo l'occhio al fallimento poetico del vate, con struttura l'antistruttura, il ritmo interiore e personale, in un culminante « romanticismo cattivo »; la ribellione vera delle origini facendo vera solo se segreta; o piuttosto, mettendo in ciò la ragione dei toni profondi e assoluti della maggiore poesia (che in Carducci vigoroso ed esterno, e, insieme, disinvolto, non rinascono).

Ma una soggettività concreta, che è dunque l'elemento in profondità diverso che abbiamo precisato; e che costituisce una integrità difficile, e comunque crede che l'assoluto stia nel suo relativo (sfuggendo a ogni duplicità che infine si snerva in una lotta privata fra soddisfazione e peccato); sentiamo ciò in Carducci: sia pur quale temperamento, scatti e irruente energia, da cui ci viene la sua poesia, di ritmo intero, spesso, più che di vivi atti del linguaggio, o fatta di caratteristici modi aggressivi o decisi; con i limiti ma la schiettezza, l'autenticità realistica, di tutto questo: che, oltre o fuori dei luoghi in cui egli assume direttamente o torna ad assumere la storia esterna come oggetto di celebrazione o di opposizione, matura una sua propria armonia, in visioni della natura con l'uomo che agisce in essa, e delle passioni e delle persone entro la storia; ricorrenti anche tra e oltre i dorati ozi e le non finissime preziosità barbare-bizantine. Il suo stesso passato nostalgico è ripresa di vigore, non già evasione metastorica e assolutamente individualistica, dove non ci sono neanche « vinti » perché non ci è stata, o non ci è voluta intellettualmente essere, speranza viva e ingenua né vero spirito agonico.

È veramente in ciò la famosa sanità del Carducci, il suo attivo equilibrio di « malattia » e di salute, sostanziale e non letterario; in quanto così, sanità, semplicemente, non potrebbe

essere « esemplare » come il Flora suggerisce bene, entro un suo largo quadro dei motivi carducciani; né potrà esserlo infine per i soli stilemi di anticlericalismo, pure entusiasmanti, a difesa del proprio dio: che il Russo ribadisce con fuoco in una noterella, fra il tanto altro che gli dedica di lavoro, in ambiente, come siamo, di regime politico prevenuto, e di cinquantenario. Che ha indotto a celebrazioni diversamente interessate, non solo perché in tali occasioni è fatale, ma perché nella nostra vita intellettuale (con la riserva dei letterati e altrimenti degli accademici per la poesia in se stessa, da una parte, e con la mentalità che cambia la cultura in propaganda culturale-politica dall'altra) a ciò si riduce, impallidita e falsa, la stessa ragione contemporanea che è sempre nutrimento vivo della critica, la stessa durata aperta e non solo poetica-formale della poesia — cui noi diamo una nostra fatica inutile o ingrata —.

Va ulteriormente definita la « struttura » nella poesia, ovvero della poesia; essa sarà per noi, con frase gramsciana, la « coerenza logica e storico-attuale delle masse di sentimenti ». Ad essa è contrario il processo della ricerca del Novecento, con i suoi disordini autentici che si depauperano o ristabilizzano in classicismi; ma si dovrà naturalmente distinguere, dal fondo spiritualistico-irrazionalistico, l'aumento di intelligenza, di gusto e di sensibilità critica che è confluito nella cultura intellettuale-letteraria ed è divenuto cosa del nostro spirito, insieme distinguendo le attività della poesia che nei raggiungimenti non contraddicono ma sottilmente rientrano (loro malgrado) nella nostra definizione di struttura. È invece tipicamente contrario il processo della ricerca, quasi allucinante nel suo dissolvimento, che dice « asemanticamente » lo stato d'animo contemporaneo, e che a tratti si muove con intenti espressionistici, per definizione (continiana) antipetrarcheschi, ma attraverso sola violenza verbale, di interiorità che diventa linguaggio estraniato, ovvero, assai semplicemente, non riscontrabile affatto in un lessico comune. Mentre l'espressionismo di Dante, fantastico e forte — un richiamo estremo e inevitabile — si rende in parola storica, interna-esterna, strumentale, grammaticale, realistica, infine caratteristica della struttura come definita sopra.

Se leggiamo nella poesia di Carducci un salto qualitativo rispetto al decadentismo, la nostra impressione alla verifica si riempie di dubbi; non ci riapre egli una letteratura classica come alternativa al Novecento; la ripropone però piena di particolari problemi, sovrachianti la spoglia conclusione novecentesca, e illuminanti lo stesso Novecento (quale è nella nostra, sommaria ma sostanzialmente legittima, accezione: ripiegamento sentimentale e conseguente ontologia letteraria).

Il giudizio, insieme rigoroso e corrente, manualistico, che

Carducci non abbia inteso e non abbia portato avanti, neppure indirettamente, il principio di modernità o spirito nuovo, insito nella riforma letteraria tra fine XVIII e inizio XIX, e compiuto in Manzoni (con una ricca problematica su « storia e poesia » che tocca le vicende interiori, singole e collettive, in cui ha radice la storia, e con una lingua poetica che ha la tensione di una realizzazione del proprio programma di determinazioni concrete in urto con la tradizione linguistica-letteraria) ed altrimenti in Leopardi (inteso come universalità interiore, lacerazione intimistica, secondo noi con una sforzata che già discutemmo nel N.° 2 di « Officina »), va riveduto, ci sembra; al fine di argomentare e nutrire, con l'attento registro e la disanima necessaria, lo studio dell'opera di Carducci al di fuori di una, più o meno latente e inevitabile, polemicità o incomprensione storiografica, causata, al di qua della critica di maggiore osservanza crociana ch'è magistrale e insieme « antica », dal prevalere e in parte dal ritornare di una spiritualità o sensibilità precisamente contraria o difforme.

L'uso carducciano della « storia », nel suo fondamento, ci sembra dunque non riducibile a contemporanei motivi romantici e formali. La sua esclusione della trascendenza e dei relativi sentimenti e miti religiosi, così caratteristica, non è però sufficiente a dichiarare propria della sua opera una concezione storicistica, da valersene nell'interpretazione direttamente: perché non è essa rigorosa, strutturale, ma intuitiva e prevalentemente effusa, eloquente (alla eloquenza carducciana, assai più che a quella cara al Foscolo, « allude » sempre la costitutiva separazione novecentesca fra discorso e poesia, in certa parte crociana); cioè si volge Carducci alla storia o alla ideologia come oggetto della poesia, anziché averla come principio dell'autocoscienza, come intima storia che si fa; è in lui un atto sentimentale o anche un giudizio riferito ad alcuni periodi storici e contrapposto ad alcune correnti storiche, anziché un principio interiore coerente, intenso, educativo, e primo elemento di attività spirituale-artistica. Tuttavia, non considerando tutto ciò, sfugge come e con quale risultato e con quale validità il Carducci abbia imposto, anche in un irrigidirsi polemizzante e in ragioni più espresse che vitali, un nuovo mondo o nuovo tono storico-lirico.

I due versi con cui abbiamo intitolato il nostro scritto (che sappiamo che patisce un certo o un forte odor teorico) sono i due — potremmo dir simboleggianti — e non i mille versi sulla, o meglio nella « storia », per la sua immanente verità spirituale-storica, rivoluzione o evoluzione, che si ripropongono necessari, determinanti. Chiariremo che ciò non significa intenzione o programma letterario-formale (nel caratteristico immobile esclusivismo culturale della « avanguardia »); o tanto meno prescrizione di *engagement*: che fin qui è stato non un possibile progresso, un'acquisto, attraverso appunto una

PIER PAOLO PASOLINI

DA "LA RELIGIONE DEL MIO TEMPO"

integrale eteronomia, di un altro contenuto o spiritualità, ma è stato un puro e « inutile » rovesciamento attivistico, facile a illanguidirsi, ed utopistico perché, secondo il decadentismo, poesia si oppone a storia e a ragione, sicché ne esce la figura dell'intellettuale-artista che per carità patria suona il piffero per la rivoluzione, o che distingue tra l'opera letteraria sua e la partecipazione storico-sociale-politica. Il nostro rilievo ha un senso solo se spiritualmente si è mutati (e chi sbaglia sul suo cuore, se non manca a se stesso conclude in una tragedia). I due versi di Carducci sono dunque una esemplare « storia di fondo »: *un atto di fede nella convergenza dello spirito e della storia, pronunciato verso un momento del passato, ma non per esso, sibbene come necessario fondamento intimo e virtualmente largo.*

Si pone forse un compito poetico affine a quello carducciano? non già, o non semplicemente; la storicità va centrata nei problemi individuo-storia e storia-moralità, che sono ben più maturi o diversi (anche da quelli manzoniani). Avendo da andar pianissimo con la storia da deversare in poesia, la realtà intima non sarà, però, deiezione nell'esserci, di formula heideggeriana; avviene di rendersi conto che il coincidere colla negatività della « crisi » vuol poi dir soggiacere a una Realtà fuori di noi, secondo uno spirito romantico all'estrema involuzione: e non si può allora condurre, come occorre, una chiarezza nella intimità.

Se — non vedendoli da soli due giorni,
ora, alla finestra, nel rivederli, un breve
istante, laggiù, ignorati e disadorni,

mentre salgono in un sole bianco come neve,
trattengo a stento un infantile pianto —
cosa farò, quando, esausto ogni mio debito,

quaggiù, si sarà perso l'ultimo rantolo
ormai da mille anni, dall'eterno?
Due giornate di febbre! Tanto

da non poter più sopportare l'esterno,
se appena un po' rinnovato dalle nubi
calde, di ottobre, e così moderno

ormai — che mi pare di non poterlo più
capire — in quei due che salgono la strada,
là in fondo, all'alba della gioventù...

Disadorni, ignorati: eppure fradici
sono i loro capelli d'una beata crosta
di brillantina — rubata negli armadi

dei fratelli maggiori; eppure losca
di millenari soli cittadini
la tela dei calzoni al sole d'Ostia

e al vento scoloriti; eppure fini
i lavori incalliti del pettine
sul ciuffo a striscie bionde e sulla scrima.

tata dalla tipografia pubblicitaria — ad una lettura fortemente ritmica 'lapidaria', delle composizioni tipografiche cosiddette 'a bandiera'.

Il discorso ci ha portati a riconoscere il valore della serie; dobbiamo dunque chiederci se il medesimo fenomeno di assestamento e di istituzionalizzazione che si è rilevato a livello del verso non stia avvenendo anche a livello dei 'gruppi' di versi (e cioè della 'strofe') e a quello dell'intero organismo poetico (e cioè della 'composizione'). È quanto mi propongo di vedere altra volta.

Intanto credo che si possano così riassumere i più evidenti caratteri della situazione a noi contemporanea:

(a) Le forme di versi tradizionali hanno ormai carattere proprio solo nella misura in cui la ripetizione di ognuno di essi o delle loro combinazioni non è inferiore ad una 'soglia' al di là della quale il loro carattere metrico cede di fronte a quello ritmico.

(b) La coscienza della 'libertà' dalla metrica tradizionale è divenuta a tal punto tradizionale essa stessa da formar nuove convenzioni, fondate su accenti ritmici. La promozione di un accento tonico ad accento ritmico si ha, esattamente come nella metrica tradizionale, quando si sia creata una conveniente attesa.

(c) Anche le nuove convenzioni ritmico-metriche (principalmente a tre, quattro o cinque accenti ritmici) perdono, al disotto di una certa 'soglia' il loro carattere metrico (o diciamo: neometrico) per tornar meramente ritmiche. Ma tale soglia non è la medesima al disotto della quale si disfà il carattere metrico di un verso formalmente « tradizionale ».

Franco Fortini

Per uno studio sulla cultura di sinistra nel dopoguerra

Il *Diario in pubblico* di Vittorini non ha mosso troppo le acque. Si è discusso, in genere, sulla « forma » del diario più che del suo contenuto. Noi vorremmo parlare del « contenuto », prendere sulla parola Vittorini, reagire alle sue affermazioni nell'unico modo valido e vitale: assentire, dissentire. Il libro di Vittorini non è un libro facile; raccoglie, dentro l'arco della sua vita stessa, di scrittore e di uomo di cultura, il tempo più affaticato e ansioso di questi ultimi dieci anni: fascismo e antifascismo, la speranza rivoluzionaria e democratica, e poi la guerra fredda, l'agonia del capitalismo e lo stalinismo, l'orrore abituale della società in cui viviamo e il lungo orrore « eccezionale » del comunismo staliniano. Tutto questo Vittorini lo ha vissuto intensamente e interamente. Tra le perplessità nostre sulla sua esperienza, una sola accusa ci è impossibile fargli: di insincerità, di mancanza di partecipazione e di fedeltà al suo tempo.

Persino nell'abbandono del comunismo e del partito comunista — lo vediamo, ora, a distanza — non è stato semplicemente un ribelle; del ribelle, del « rivoltato » non ha nulla: né il terrorismo dell'innocenza o della purezza ritrovate, né la polemica estremistica, al limite, carica di una nuova mitologia. Vittorini non aveva sacrificato a nessun idolo e non ha avuto bisogno di cercare nuovi dèi. Gli è estraneo il terrore religioso del Dio che ha fallito, e il nuovo fideismo in un Dio che non fallisce mai. L'abito della sua accettazione del comunismo non era stato fideistico o praticistico, ma, nei suoi limiti, pienamente morale e razionale. Il suo rifiuto è stato una conseguenza concorde; e si fece nel silenzio, con poche pagine di spiegazione, con serietà e dignità.

Tale tono fu del resto fondamentale del *Politecnico*; Vittorini difendeva con il *Politecnico* le ragioni essenziali del lavoro culturale e letterario, un organismo di ricerca e non politico, il libero confronto del marxismo, inteso come metodo di ricerca, come professione ed esercizio intellettuale e insieme esame di coscienza, come obbedienza e insieme come contestazione dell'autoritarismo: come disciplina e come libero esame, interrogazione critica. In tutto questo c'era il rischio delle difficoltà intrinseche ad ogni atteggiamento di ricerca (soprattutto in quegli anni): il ritardo oltre che la impazienza dell'indagine, il diletterismo dei confronti, l'improvvisazione scientifica, lo stupore di vecchie scoperte o di nuove meraviglie; ma c'era anche tutto il positivo che si ricava da una nozione e da una pratica dell'esercizio intellettuale come ricerca aperta, non definitiva, non garantita, disposta al rispetto non meno che alla difesa

della propria verità, al rischio e al diritto di sbagliare non meno che alla coscienza della severità della propria posizione politica e culturale.

Infatti Vittorini si è rifiutato di passare da una « fede » ad un'altra « fede » rimanendo nell'ambito della loro potenza temporale e secolare e questo *Diario* gli sarà costato anni di fatica, materiale e morale, l'ansia di ripercorrere pagine che, già cadute dalla cronaca, sono ancora vive nella coscienza e nella storia proprio perché ancora il terrore, l'orrore e la speranza da cui sono nate esistono nel mondo. Il suo *engagement* era, evidentemente, qualcosa di più che un'avventura di idee o di sentimenti, un'occasione politica o morale, una « generosa illusione » (come più volte è stato ripetuto, fino al luogo comune); era — ed è — una educazione alla libertà critica, alla forza interiore della ragione, alla pazienza morale di chi ricerca nelle sue ragioni di sempre la possibilità di continuare ad esprimersi, il suo diritto e il suo dovere di capire, di agire, di partecipare.

Per questo si è posto naturalmente come esempio. E per questo, dunque, il discorso non può che essere pregiudicato, tendenzioso e compromesso, da parte nostra. Non si può non entrare nel merito. Certo non si può trovare in Vittorini un *pamphlet* di attualità; egli non può essere oggetto di polemica politica, è prima o oltre: è uno scrittore che fa parlare in pubblico i suoi scritti di « occasione », per giudicarsi, essere giudicato, e giudicare ancora. Anche se del suo fervore interno ed esterno, della sua compromissione aperta degli anni 1945-47 non sembri restare che la traccia scritta, la memoria pubblica, la materia allo storiografo. È un libro, questo, che non muove ad agire, e muove piuttosto a riflettere sulle azioni compiute: una specie di paradossale educazione retrospettiva, i *Lehrjahre* di una, o più?, generazioni, tutta risolta in alcune occasioni e operazioni storiche decisive: l'antifascismo, la fede democratica, l'esperienza e la crisi di un certo comunismo, la conoscenza critica della società presente.

Il vasto materiale è raccolto in diversi momenti o capitoli: la *ragione letteraria* (1929-1936), la *ragione antifascista* (1937-1945), la *ragione culturale* (1947-1950) la *ragione civile* (1951-1957): altrettante tappe del suo cammino, in ognuna delle quali è ritornante la parola « ragione » nell'accezione particolare, tutta vittoriniana, di esperienza umana, di traduzione pratica, in esempi e in « atti », di un pensiero, di una meditazione continua.

A noi non interessa un *excursus* interpretativo e documentario. Basterà accennare ad alcuni elementi essenziali che spiegano l'« ultimo » Vittorini. Di tutte le pagine, le fondamentali sono quelle dal 1937 al 1950. Si tratta del periodo antifascista e poi etico-politico di Vittorini. È un precisarsi di ragioni culturali, politiche, di moralità

e di intelligenza storica di fronte all'oppressione: il rifiuto dello storicismo giustificatore e dell'« ordine » esistente, la richiesta di una nuova cultura nata su una solidarietà umana, su un fondamento realistico e popolare (una cultura, cioè, di chiarificazione umana e di liberazione sociale; non professionale, aristocratica ed evasiva, come era la maggior parte della letteratura « non fascista » coeva), l'identità tra lavoro manuale e lavoro intellettuale, vissuta nella stessa persona di Vittorini e nella sua partecipazione diretta alla classe, al popolo: la battaglia sempre più precisa ed evidente contro la cultura e la letteratura ufficiale « fascista », intitolata all'apertura liberatrice della letteratura americana. L'America e la sua letteratura soccorse a questa fame di realtà, se non di storia. È il periodo dell'*Americana* di Vittorini, uscita nel marzo 1942: ma di cui qui, nel *Diario*, possiamo leggere la prima stesura, dell'aprile 1941 (già data in 'Prospetti', n. 8 e 15). Si conosce il luogo che ha avuto *Americana* nella leggenda di quegli anni, di quel giro stretto e denso di passione, di ribellioni, di maturazione rapida e intensa. Insieme a Pavese o alle pagine di Pintor, che portava nel 1942 in terra « nemica » l'*Americana*, concludente « l'età delle traduzioni », questa scoperta vittoriniana aveva un carattere insieme politico, educativo, letterario. L'America terra promessa era — come disse Pavese — una proiezione dell'Italia reale, della libertà di tutto il mondo libero e vivo oltre di noi, oltre la nostra chiusura. Ma il contrappasso di questo « realismo » era evidente: un eccesso idealistico, un'interpretazione attivistica e irrazionalistica: « L'America non è più l'America, non più un mondo nuovo; è tutta la terra ». Solo più tardi il momento dell'antifascismo radicale doveva portare alla opposizione, alla resistenza armata, alla liberazione politica; doveva diventare un ufficio storico, la cultura facendosi strumento di vitalità e di attività, identificandosi con il dovere civile, la lotta politica, la speranza rivoluzionaria. Tutte le esperienze confluivano in questa identificazione totale e sommaria, civile e storica: l'aumento di pienezza umana, il supplemento di vitalità (il *mas hombre*) della guerra di Spagna, che era stata la « prova » fallita ma viva, contro il fascismo e l'oppressione. Le due facce della verità, politico-morale e letteraria, si identificavano in quella avventura e responsabilità altissime, di piena dignità e nobiltà umana. *Conversazione in Sicilia* fu, allora, il libro di un pessimismo ottimistico, di una violenza amorosa, di una « feroce purezza », di un canto pieno e ferito dal dolore, dall'offesa e dall'umiliazione. La realtà, in un certo senso, era proiettata nel compito, nel dover essere; la realtà pativa violenza: la violenza della passione morale e la violenza del « canto ». Come l'America era una postulazione di libertà, così l'Italia era una « parte », in simbolo, del mondo offeso. Ma già la ribellione interiore, gli

astratti furori, il sogno della nuova « città » libera (Sicilia o Venezia), trasformavano la feroce purezza in una ricerca di impegno politico collettivo, di solidarietà sociale e di classe: la ferocia in calma solidale e la purezza in un rapporto storico concreto.

Tutto si versava e risolveva quindi nell'antifascismo politico, nella Resistenza e nelle sue conseguenze concrete, nella milizia comunista. È il momento del *Politecnico*. Anni di fervore e di responsabilità piena, e di lucide contraddizioni.

Al culmine di esso il contrasto « concreto » scoppiò per una questione che rischierebbe di sembrare politico-disciplinare; in realtà dietro la polemica di Vittorini con Togliatti (e, per copia conforme, Alicata) si consumava tutto il dramma dell'impossibilità di congiungere organicamente ricerca culturale e milizia politica « ufficiale ». Ma problemi essenziali erano posti: il comunismo inteso come « via » e mezzo per una compiuta e integra giustizia e libertà umane, non come fine giustificato in se stesso; l'eticità della rivoluzione e la necessità di una etica del marxismo (magari con una confusione di politica e morale, un oscillare tra la giustificazione etica della rivoluzione politica e la proposta di una rivoluzione solo etica, « individuale », cioè come trasfigurazione spirituale); e soprattutto il problema dei mezzi e del fine, del metodo, cioè, della lotta politica.

Il rapporto tra moralità e politica, essere e dover essere, violenza e democrazia, angoscia e storia, interiorità e responsabilità oggettiva fu la tipica problematica di Vittorini, e del pensiero della sinistra italiana marxista, in quegli anni. Si tendeva a risolverla con la nuova nozione di *engagement*. Esso appariva azione, attività « assoluta » più che storica e relativa, volontaristica più che di metodo politico e scientifico: era quella purezza e ferocia attiva e trasformatrice, fondata sul primato della ragion pratica (volontà e rivoluzione) al di là e sopra la ragion scientifica e storico-sociologica. L'*engagement* presupponeva un « senso della storia » (sia che questo fosse una postulazione di « libertà » identificantesi nell'unica scelta possibile e gratuita della ragion politica o del Partito; sia che fosse una forza unica, « privilegiata », la classe-partito investita di una missione storica, di un compito dialettico e assoluto, di un « senso della storia », appunto) e una concezione della azione come *praxis*, come efficacia e successo.

Anche l'*engagement* del *Politecnico* non usciva da questa alternativa, dalla contraddizione tra moralità ed efficacia, scelta e determinismo, azione libera e necessità storica.

Vi erano contenuti alcuni principî validi e legittimi ma con una espressione incerta, o meglio una debole e provvisoria difesa interna

nella forma, nel modo dell'*engagement*. Infatti la cultura appariva più che come opera, istituto aperto, critico e responsabile, come « virtù », personalizzazione individuale o collettiva; il « misticismo » di certa solidarietà culturale *tout court*; l'equivoco del « paragone ellittico » cultura-società, ecc. La cultura diveniva, da soggetto scientifico, soggetto etico-giuridico; si parlava di sue « colpe » come se si potesse alla cultura attribuire una imputabilità o un'assoluzione giudiziaria. La polemica di Vittorini contro la cultura « metafisica », consolatoria, edificante, spiritualistica, era del tutto giustificata, appunto per la separazione della cultura tradizionale dai problemi stessi della realtà politica, sociale e storica; ma era espressione solo parziale di una nuova concezione scientifica della cultura, e piuttosto nasceva dal suo bisogno di « purezza », di civiltà e di redenzione morale.

Vittorini metteva in questione l'aspetto meramente tecnicistico, professionale, specialistico, ma non coglieva il carattere scientifico della cultura, tendeva ancora a rappresentarla come una mitologia umana e morale, che, del resto, nella testimonianza letteraria e figurativa trovava la sua più alta forma di ribellione e di protesta civile. È stato fondamentale aver posto il problema della *responsabilità politica e sociale della cultura* (contro tutta la cultura precedente, astrattamente idealistica e spiritualistica); ma è stato generico e provvisorio aver considerato la cultura come strumento e azione politica *tout court*, come politicità, attività « dirigente », « potere », e gli intellettuali come intellettualità dirigente (con un equivoco tra crociano e gramsciano che si protrarrà per anni). Il « potere » della cultura non è politico, ma è scientifico-tecnico, operativo, sociologico, ed è politico in questo senso mediato, baconiano, galileiano, e illuministico.

L'incertezza era al fondo, nella stessa funzione pubblica: l'*équipe* del *Politecnico* era più un gruppo di solidarietà etico-politica che una autentica comunità di ricerca, aveva il sapore, anche per certo forte moralismo, più di un « ordine » laico che di un istituto. E, aggiungiamo, la responsabilità politica tendeva a trasformarsi in una responsabilità istituzionale diretta di fronte al partito (cioè al partito comunista) piuttosto che alla società civile e all'organizzazione sociale. Cosicché la « politicità » dell'intellettuale e della sua ricerca ed espressione fu considerata — anche ossessivamente — come il rapporto difficile e teso, crudele, tra cultura e partito, piuttosto che come rapporto tra scienza e società in cui la responsabilità di fronte al partito è una responsabilità di fronte a un mezzo non a un fine dell'organizzazione culturale.

Per questo Vittorini insisteva sulle colpe e sulla responsabilità della cultura o accennava al laicismo e al clericalismo della cultura,

piuttosto che alla « metafisicità » della cultura tradizionale e alla necessaria « scientificità » della nuova cultura da proporre e da praticare; sosteneva il motivo della cultura libera di fronte a quello dell'« organizzazione della cultura » (l'indicazione gramsciana è in modo caratteristico non compresa coi suoi nuovi problemi, non è svolta, anzi è rifiutata da Vittorini), e il motivo della risoluzione della cultura « libera » nell'organizzazione politica, accettando e per forza insieme rifiutandone la identificazione. Per questo ancora la cultura appariva come tensione tra cultura-pensare e cultura-fare, tra cultura-cultura e cultura-politica, piuttosto che come equilibrio vivente e istituzionale, mediato nella partecipazione e organizzazione sociale al sapere e alla sua libera diffusione.

Il problema essenziale — e irresolubile in tali termini — era quello della cultura come totalità e integrità umana (di qui il « pensare con tutto il corpo », il « libro che si beve come la cicuta », il « libro-verità » o « dinamite ») in confronto alla totalità e integrità umana della politica e dunque il contrasto di due *engagements* integrali e perciò necessariamente contraddittori.

Ne deriva, appunto, l'equivoco di una terminologia come: potere della cultura, cultura che prende il potere, cultura come quarto potere (addirittura istituzionalizzato appare il potere culturale, tra quelli esecutivo, legislativo, giudiziario, in Fortini, in un « politecnico » insieme consenziente e critico, cfr. *Nuovi argomenti*, n. 1), che è poi — ormai, a distanza di anni, è sempre più chiaro — un'altra incarnazione decadentistica della cultura come possibilità di « cambiare il mondo » non mediatamente ma *immediatamente*, divenendo quindi strumento politico e necessariamente confondentesi e immedesimantesi con le funzioni di un partito.

L'*engagement* (questo equivoco storico-psicologico dell'immediato dopoguerra e della guerra fredda) è stato il volto intellettuale, culturale e individuale, del « partito », del politicismo integralista e demiurgico, della versione volontaristico-leninista (e staliniana, nelle forme della « politica culturale » come amministrazione burocratica nel PCI) della « politicità » della cultura marxista.

Vittorini ne è stato insieme l'inconscio portatore e il diretto e lucido avversario, il paziente e il clinico. Ha resistito, con gli strumenti a sua disposizione, alla dissoluzione logica e pratica, date le premesse, di un tale rapporto nel momento o termine politico-partitico; e le conseguenze non potevano che essere « disciplinari » e, in certo senso, di ordinaria amministrazione « poliziesca » nella pratica dei partiti comunisti stalinizzati.

La concezione della cultura come strumento politico immediato, strumento di potere, aveva l'altra faccia (quella istituzionalizzata nella politica culturale dei professionisti politici) nella concezione della

cultura come strumento *del* potere, come elemento di un gioco, di una tattica, di una finalità esterna ed eteronoma. Si doveva consumare così il contrasto tra i « laici » e i « chierici » politici: tra la cultura come ricerca, postulata come « azione immediata » e diretta « critica permanente », e la cultura come espressione della lotta politica, suo mero attributo o aggettivo. Si doveva consumare il problema « socratico » del rapporto tra ricerca della verità, e sua coscienza critica, e le leggi e gli dèi della città (di quella città in nuce, di quello stato in nuce o antistato che sono i partiti comunisti rivoluzionari).

Lo stesso problema si poneva per il rapporto tra arte e politica, tra necessità espressive e « contenuti » sociali e politici. Rifiutando il rapporto deterministico tra arte e società e arte e politica, Vittorini rifiutava anche, insieme, il concetto di una arte pura, gratuita, soggettiva, intuitiva (della tradizione decadentistica, e in parte anche idealistica). La letteratura e l'arte gli apparivano avere una funzione e un compito in quanto *engagées*. L'arte è un « prodotto della società », una « ricchezza fantastica », una testimonianza storica, impegnata nel più profondo movimento storico della realtà.

Ma sfuggendo a una assoluta eteronomia o causalità politica, al volontarismo programmatico dei contenuti o al precettismo rivoluzionario (*idest* pseudorivoluzionario) Vittorini oscillava già verso una forma di determinismo spontaneo, naturalistico: che sarà più tardi la nozione di « *engagement* naturale » dell'arte. Certo l'arte *engagé* è un'arte rivoluzionaria non per imposizione, *sur commande*, ma perché esprime il movimento rivoluzionario della realtà, la stessa dialettica storica, in cui affonda le sue radici e di cui si fa fantastica testimonianza. Ma è una concezione insufficiente. Se Vittorini resisteva ai due equivoci più pericolosi e pressanti di quegli anni, il pedagogismo e la precettistica rivoluzionaria, la richiesta dell'« arcadia e del lirismo di partito », quello che efficacissimamente chiamava « suonare il piffero della rivoluzione », tuttavia non riusciva a sfuggire al pericolo della concezione dell'arte *engagé* come azione immediata, lotta prima che opera; non era ben difeso dal pericolo del romanticismo rivoluzionario della poesia-*combat*, della poesia come volontà e intuizione pratica meglio che discorso razionale. L'arte trasforma il mondo direttamente o è un'espressione « naturale » (e in qualche modo deterministica), non volontaria (240, 248, 305, 308 e *passim*), della dialettica e del divenire storico. L'*engagement* porta da un lato a contestare l'« eteronomia » implicita nell'*engagement* stesso (il precettismo politico, rivoluzionario, « progressivistico »), cadendo però nella spontaneità naturalistica e sociologica, o viceversa. Per sfuggire all'arte come anticipazione, profezia, annuncio, *ante factum* si

cade nell'arte « retrospettiva », postuma, « addita » (240), *post factum*. Come dire che nel quadro dell'accettazione dell'*engagement* (come si è sviluppato nel pensiero critico e teorico della « sinistra » italiana, o, con diversità che qui non ci interessano, francese) la difesa dell'autonomia, o della distinzione dell'arte, è difficile se non impossibile, condannata, cioè, sempre al circuito di un determinismo o politicistico o sociologico-naturalistico; mentre l'autonomia relativa, aperta, critica è possibile solo in una concezione dell'arte come « istituzione » sociale e semantica, vivente rapporto significativo e comunicativo, *engagement* (se così vogliamo continuare a chiamarlo) socialmente intersoggettivo.

Nel quadro dell'*engagement* Vittorini ha resistito alle tentazioni assolutamente « eteronome », ma a prezzo di un recupero di elementi crociani-idealistici, o anche decadenti, e persino positivistici, sia pur rinnovati da un pathos di riflessione intima e originale. Ha distinto linguaggio poetico e linguaggio scientifico-razionale (il « linguaggio dei concetti »), per assorbire il secondo nel primo (296); ha esaltato la fede nella parola « poetica » (« capace di trasformare la sostanza di una cosa », 294) fino alla « magia »; ha affermata sempre più chiaramente l'« autonomia conoscitiva » dell'arte, « intraducibile » in altre attività (con sottolineatura mistico-romantica) postulando una gerarchia gnoseologica in cima alla quale è l'arte — anche se con molte cautele e difficile equilibrio — come « grandezza maggiore », « misura maggiore » (284), cioè conoscenza *superior*; ha ammesso la risoluzione della storia politico-sociale nella storia della letteratura (contro la risoluzione contraria di tipo desantisiano, 308, 309, della storia letteraria nella storia civile e politica); ha distinto tra « storicità » dell'arte e « storicità » sociale-politica come distinzione tra storia in prospettiva, a lunga scadenza, lavoro profondo e qualitativo, immortalità e storia contingente, relativa, mortale, dimensione superficiale e quantitativa. Elementi decadentistici che coabitano con la matrice fondamentale della poetica o estetica vittoriniana: la « moralità » rivoluzionaria dell'arte, l'« azione sulla conoscenza umana »; il « volume di voce » (283 ecc.) che essa promuove e figura.

Si giunge così alla conferenza del 1950 alle *Récontres* ginevrine: l'*engagement* volontario si trasforma in *engagement* naturale; l'attivismo moralistico si tramuta in una forma di spontaneismo etico-sociale, in una forma di radicalismo democratico e giusnaturalistico, di tipo quasi positivistic. Come si vede, Vittorini ha così corretto e integrato la propria posizione, ma non è riuscito a capovolgere la nozione, ancora, di *engagement* come impegno eteronoma, criterio extraestetico, cioè extralinguistico e extrasemantico; non è riuscito a proporre gli elementi di una scienza o sociologia

dell'arte, a vantaggio di una mera pedagogia o etica letteraria. Rimane al fondo la nozione di *engagement* ora a una finalità volontario-politica ora a una « naturalità » estetico-sociale.

Il *Politecnico* si chiude con una questione disciplinare, abbiamo detto (1). Non credo che la « morte » si debba a difficoltà economiche, a stanchezza distratta di Vittorini, a discordia dell'*équipe* soltanto; credo invece che si debba alla polemica con Togliatti. Di questa polemica qui, nel *Diario*, è riportata molta parte e la più importante.

Il *Politecnico* era per Vittorini una *équipe* libera, un « comune lavoro di marxisti e non marxisti », non un organo politico « comunista »; né la sua « esigenza culturale » era un « sottoprodotto dell'esigenza politica del PCI » ma il tentativo di esprimere una « esigenza storica della cultura italiana stessa ». Le risposte di Vittorini ad Alicata e a Togliatti hanno aspetti di ingenuità (l'illusione di una possibilità di libertà della cultura nella « politica culturale » di un partito comunista stalinizzato), qualche contraddizione (la distinzione tra politica come cronaca e cultura come storia, abilmente rilevata e sofisticata da Togliatti); incertezza nel discorso generale sul problema di una organizzazione democratica della cultura, tale da poter investire alle radici la « politica culturale » zdanoviana (Vittorini è sempre rimasto perplesso e incerto su questo punto: ha frainteso sempre il Gramsci « organizzativista », per una esigenza non bene intesa di « storia naturale » degli uomini). Ma restano validi alcuni punti fondamentali: il rifiuto del controllo politico, il diritto dell'errore, la necessità di un confronto aperto e critico del marxismo con la cultura e la scienza contemporanee, inteso e praticato come metodo, non come « prigionia ideologica »; il rifiuto di una cristallizzazione, in « sistema », della cultura o dell'automatismo di economico e culturale; il disprezzo delle « ragioni politiche mascherate da menzogne culturali » che conducono all'« oscurantismo », « all'insincerità, all'aridità, alla mancanza di vita, all'abbassamento di livello, all'arcadia e infine all'arresto totale ».

E restano valide e vive, anche come scrittura, le pagine dove, con passione intatta, Vittorini parla del marxismo come « sapere », « acqua di vita », verità pratica e morale, « filosofia » nel senso socratico.

« Io trovo nel marxismo una fonte di freschezza culturale che

(1) Non vogliamo farne la storia: rimandiamo a un nostro articolo prossimo. E, intanto, ai giudizi espressi da Angelo Romano, in « Officina », N.º 6, N.º 11 e al saggio di M. Forti e S. Pautasso che apparirà come prefazione a una scelta del *Poli*, presso l'editore Lèrici di Milano: è quanto di più equilibrato e sicuro abbiamo letto in proposito.

mi arricchisce. Vi trovo vita per il mio cervello: propriamente dell'acqua viva nel senso che è scritto nell'Evangelo di Giovanni... penso che per chiamarmi marxista dovrei essere in grado di apportare io qualche cosa al marxismo e di arricchir io il marxismo, di essere io stesso acqua viva che affluisce nell'acqua viva del marxismo... Il diritto di parlare non deriva agli uomini dal fatto di « possedere la verità »: deriva piuttosto dal fatto che si cerca la verità. E guai se si volesse legare ad una sicurezza il « possesso della verità »: lo si legherebbe alla presunzione di possedere la verità, e non parlerebbero che i predicatori, i retori, gli arcadi, tutti coloro che non cercano » (*Politecnico*, n. 35, gennaio-marzo 1947: non riportato nel *Diario*).

Ora Vittorini a conclusione del suo libro ha posto alcune pagine, intrecciate ai testi già scritti, come espressione definitiva del suo pensiero, che già poteva leggersi « nel tempo »; è la conferma di un « socratismo », che ha aspetti, ora, come abbiamo visto, di neo-storicismo liberale, etico-religioso. Il senso della storia, la religione della libertà, il rinnovato antifascismo (come sorveglianza e battaglia continua contro il « fascistizzarsi » e del liberalismo e del comunismo — come dice con un neologismo tutto suo) l'anti-organizzativismo e l'anticlericalismo culturale (per una rinnovata richiesta di una cultura libera, non diretta o protetta, non organizzantesi in sistema (358), che tocca il liberismo culturale piuttosto che proporre una concreta funzionalità pluralistica e strumentale); la esigenza del diritto della coscienza morale, il giudizio contro la « fatalità » storica e le « necessità » politiche.

Tali riflessioni più tarde (dopo la fine del *Politecnico* al n. 40, dicembre 1947) conducono Vittorini a una più precisa coscienza delle proprie affermazioni precedenti: la polemica contro l'alienazione ideologica e il potere alienatore della ideologia; la sopraffazione della totalità sulla particolarità e il pluralismo; la riduzione della complessità vitale e razionale al finalismo politico ecc. Chiaramente nel 1950 diceva che « ogni parte di conoscenza che si ponga come conoscenza totale è idealismo alienatore o lo diventa » (304), il che, prima di essere distinzionismo crociano, è richiesta di un empirismo etico-razionale, beneficio di costume critico, invocazione suprema del principio di tolleranza.

C'è ancora e sempre una riflessione sull'attuale storia del mondo. Vittorini ancora una volta non può non abbandonarsi al suo istinto (o alla sua vocazione, il suo demone?) che gli impedisce di scrivere quando gli avvenimenti storici e politici pesano su noi con un peso, con un senso di urgente decifrazione. (Si pensi a quello che scrisse nella lettera indirizzata a Moravia e Carocci come introduzione

alla pubblicazione del « Romanzo interrotto » in *Nuovi Argomenti*, n. 9, luglio-agosto, 1956).

È il suo immanentismo, il suo razionalismo *sui generis*, il suo rifiuto continuo di una trascendenza mistica o personalistica dello scrivere sul vivere.

Il suo discorso sull'attuale storia del mondo non è storico, economico, sociologico: è un discorso per dir così etico-psicologico, nato dalla partecipazione e dall'« osservatorio » della coscienza intellettuale, e dalla trama complice del tempo; ha un valore relativo, da attribuire senz'altro all'ordine della educazione dei sentimenti, del giudizio individuale. Ma si devono sottolineare i punti fondamentali: la considerazione della storia del marxismo come componente essenziale del divenire storico, con le sue differenziazioni e l'importanza delle sue *variations*; e il suo intimo contrasto tra una natura e una vocazione liberatrice, libertaria, egualitaria, e una tendenza autoritaria, autocratica, dogmatica, intollerante. Il marxismo come « filosofia » del proletariato nei paesi capitalistici è una forza liberatrice, una dignità umana più alta, una speranza di trasformazione; ma questa sua carica trova opposizione e soffocazione nella società capitalistica e liberale; il movimento operaio e le masse popolari non riescono a realizzare la loro spinta liberatrice e sono costretti ad un piano di lotta chiusa, soffocata, anti-liberale; il marxismo tende a chiudersi nella intolleranza o dogmaticità di fede, di religione secolare e terrena, di volontà di credere. Così l'umanesimo marxista si trasforma in storicismo mistico, in giustificazione totale, in realismo politico, in autoritarismo totalitario; oppure in una angoscia di minoranza, di resistenza profonda e immobile; diventa romantico, nella linea hegeliana-assolutistica, perde le ragioni del suo liberalismo profondo, critico, progressivo.

Vittorini vuol giustamente dissociare due interpretazioni del marxismo: quella scientifica, democratica, egualitaria (di tipo illuministico) e quella autoritaria, assolutistica, fatalistica (di tipo romantico); ma non spinge a fondo la sua caratterizzazione; nelle sue riflessioni si ferma alla soglia di tale distinzione. Il suo anti-ideologismo e anti-dottrinarismo, il suo empirismo morale, il suo solidarismo egualitario e socialista sono più postulazioni che ricerche, più asserti che principi di dimostrazione. Sente necessaria la fiducia nella storia come ragione ed opera umana, nel progresso (dissociato dalla « provvidenza » hegeliana), nel costume critico del dubbio, nel libero esame, nell'intelletto (dissociato dalla « ragione » dialettica) come progetto, previsione e riforma. Vittorini sente che il marxismo è ancora una forza libera e liberante se saprà superare e distruggere i suoi miti e i suoi dogmi, certe sue atroci incarnazioni; sente che bisogna scegliere, ormai, decisamente, tra due modi di pensare e di agire so-

cialista; tra l'atteggiamento chiuso, poliziesco, accentratore, aristocratico, pianificatore, e quello aperto, dinamico, egualitario, repubblicano. La terminologia è, ovviamente, imprecisa, composita ed eclettica: si mescolano fraseologia economica e linguaggio politicizzato, richiami storici al socialismo pre-marxista e al pensiero liberale illuministico; passione libertaria e « corretta » metodologia marxista. Ma, mentre si distingue pur nettamente tra le due « facce » del marxismo, si ripropone incertezza con altre proposizioni. Si pensi alla tesi del comunismo come continuazione del liberalismo, o alla loro « identificazione » liberale, alla tesi della dissociazione tra capitalismo e liberalismo (che deve essere ragionata criticamente, e cioè tenendo conto dei profondi legami); si pensi all'incomprensione delle radici economiche e politiche del neo-capitalismo (che Vittorini intravede solo come individuazione di « due facce » del capitalismo), e della funzione del progresso scientifico-tecnico come elemento di organizzazione sociale e non certo di « socializzazione » del potere. E, al fondo, c'è una tendenza all'equivalenza delle ragioni, mentre il problema è quello di una revisione dell'analisi economico-sociale e politico-istituzionale sia capitalistica-liberale sia marxista, come fondamento di una nuova azione politica, critica e scientifica.

Vittorini tuttavia serba una fiducia « illuministica » nel progresso, nella ragione, nella « democratizzazione » del comunismo (si veda l'interesse verso la posizione rappresentata da Krusciov e dal *Ventesimo* « la Würtemberg del protestantesimo » comunista) nella sua intima rivoluzione contro se stesso, contro il proprio momento burocratico, autoritario, totale. E per tutto questo sono in lui un realismo politico-storico liberale e un'istanza etico-sociale di tradizione marxista, un aristocraticismo dell'indagine che persino si colora di un distacco storiografico, e una « passionalità » di buona tradizione vittoriniana, del Vittorini scrittore *dans le coup*, scrittore di *événements* che oppone lo spirito di ricerca alla « religione », il libero esame alla teologia e al fanatismo, per una nuova disponibilità etica e universale: una fede senza più « fede ».

Col suo titolo, *Dieci inverni*, Fortini ha voluto definire l'arco di questo dopoguerra italiano, dal 1947 al 1957, dalla battaglia della Resistenza e della pur mo' nata democrazia italiana alla crisi dell'Ungheria, dell'inverno '56. Fortini, si sa, è un giudice severo, senza illusioni e senza pietà; la sua stessa scrittura è stata ed è tuttora una scrittura di polemica politica e morale, di intervento compromesso e senza compromessi; è un continuo giudizio anche politico. Si sente la « cronaca » più che il diario soggettivo, la partecipazione politica, la volontà « organizzativa », l'ideologia, insomma; in quanto per For-

tini il marxismo è un'esperienza intellettuale, critica, teorica, da continuamente integrare, verificare, realizzare.

Il libro è carico, a volte anche allusivamente (e quindi è da decifrare con gli strumenti di una conoscenza e di una informazione approfondita di motivi e situazioni particolari) di un dibattito e di un tormento in cui sono riflessi i fatti essenziali della vita politica e culturale socialista e comunista di questi anni.

La stessa struttura del libro lo dichiara. A parte la prefazione e la conclusione, che sono un consuntivo, la raccolta dei documenti è distinta in scritti « indiretti », cioè di metodo culturale più che di intervento politico, e in scritti « diretti », cioè di partecipazione diretta e particolare nella disputa politica. Ma tutti gli scritti sono a rigore « diretti », anche quelli sul problema del metodo, della ricerca culturale, perché essa implicava e presupponeva un problema di « direzione » culturale e quindi politica. Troviamo qui i punti di riferimento più sicuri e validi per definire l'esperienza e la polemica di una generazione intellettuale che ha combattuto e spesso è caduta « correttamente » (così dice Fortini) per un principio di libertà, per un discorso sul metodo. Per Fortini il problema essenziale dei rapporti tra cultura e politica è stato (ed è) quello dei rapporti tra cultura e « potere » politico, e, cioè, quello di « un più preciso ed umano rapporto fra vita dell'arte e organizzazione sociale » (p. 124). Come testimonianza diretta di questa esigenza capitale (che è insieme di libertà e di responsabilità autentiche sia di fronte alla cultura che di fronte alla società), Fortini ha difeso gli « eroici renitenti dell'arte e della letteratura che la borghesia, con le sue contraddizioni, ha fatto morire » e a un tempo gli eroici renitenti che « nei paesi comunisti sono correttamente caduti [appunto] per un più preciso ed umano rapporto fra vita dell'arte e organizzazione sociale ». È stato ed è testimone di questi « renitenti »; prima e più che la suprema renitenza dell'arte nelle opere, contestatrici dell'oppressione e rivelatrici della libertà, ha voluto praticare la difesa « istituzionale » di questa libertà. Si potrebbe dire che Fortini è stato il difensore della legislazione della libertà letteraria e artistica; e la sua scrittura è stata una continua « dichiarazione dei diritti » del cittadino e dell'artista. Ha incontrato l'incomprensione, l'ostilità della parte avversaria, e della sua stessa parte. A questo ufficio, a questa funzione di metodo (e di chiarezza), di difensore del diritto e della « cittadinanza » dell'arte e della cultura nella « repubblica » politica, Fortini ha sacrificato la sua stessa parola di artista e di poeta; scegliendo di entrare nella cronaca dell'opposizione politica e morale, anzi che nella storia della letteratura contemporanea. Contro molte sue preferenze, la sua vocazione, la sua stessa abilitazione professionale, ha scelto il discorso sul metodo, la problematica etico-disciplinare,

il libero esame. Per questo la sua opera assume anche un aspetto di casistica, entra spesso nel territorio del « contenzioso », o della polemica della coscienza e dell'interiorità morale; ma è qui la sua funzione civile e democratica. Se Vittorini ha espresso la sua esperienza di intellettuale e scrittore non politicamente e socialmente « separato » ed ha accettato di combattere in persona propria o di rifiutarsi quando gli sembrava impossibile fare altrimenti, Fortini ha continuato la sua « petizione dei principî », non solo in nome dei principî ma anche, e più, in nome di una pratica, di un costume, di una consuetudine, di una applicazione delle leggi. Non si è chiuso solo nell'interiore convinzione della legge. È entrato in tutte le discussioni, utili o purtroppo inutili, autentiche o ipocrite, giustificate o tattiche sul rapporto tra politica e cultura e sui « casi » da essa sollevati. La sua polemica antiburocratica lo ha visto oppositore e renitente e insieme militante disciplinato, membro fedele di un organismo politico. In questo c'era una contraddizione « interiore » vissuta con una forza morale non frequente, diciamo pure rara, in un periodo come quello dei duri inverni dell'età staliniana, dove la pratica più costante è stata quella della « doppia verità », dell'integrazione disciplinare o dell'obbedienza di fatto e non di coscienza, della convinzione dogmatica o della « dissimulazione onesta » (che si accompagna sempre come si sa alla ragion di stato).

Ma Fortini nel momento in cui richiedeva l'*habeas corpus* della cultura e della letteratura, esigeva la responsabilità dell'arte di fronte alla società, e alla classe, la vocazione della letteratura come espressione anticipata di una unità, di un'eguaglianza e di una giustizia più profonde. Aderente alla cronaca e alla pratica culturale, attento ai movimenti della cultura e della letteratura come riflessi e sintomi di una fenomenologia sociale e politica, Fortini è stato, per dir così, sociologo e attore politico-culturale della *intelligentsia* della sinistra italiana, in questi dieci inverni; ha decifrato situazioni, ha avanzato pareri, ha impiegato strumenti diversi, rimanendo fermo a certi principî di condotta, a certe regole del metodo: la sincerità, la libertà delle opinioni, la volontà della critica « dall'interno ». Del resto la distinzione con Vittorini è evidente. La fedeltà di Fortini è stata non solo ai principî ideali, a una dialettica storica, ma a una « parte » politica, a uno strumento concreto e particolare di organizzazione e di lotta. Qui è il « marxismo » di Fortini di fronte al « liberalismo » di Vittorini.

Il tema della organizzazione della cultura, il senso politico-pubblico della lotta culturale, la ripetuta affermazione del criterio extraestetico, morale e ideologico dell'arte, come vedremo: tutti questi elementi lo portano lontano da una concezione liberale e idealistica della cultura, della vita della cultura e dell'organizzazione socia-

le. La sua polemica è stata istituzionalistica, anti-liberalistica, organizzativa, di tipo tecnico-scientifico e « pianificatore ». Fortini è marxista e socialista (a parte alcuni aspetti del pensiero politico-ideologico marxista nella versione leninista e in quella stalinista cui è stato sempre contrario: la « partiticità » della scienza, la gnoseologia materialistica, il demiurgismo politicistico ecc.) proprio per questa concezione sociologica, diciamo meglio, « socializzata », coordinata, della cultura e della scienza. Fortini non ha raccolto che poca parte dei suoi scritti in tal senso, e pensiamo sia stato per una rinnovata o recuperata consapevolezza del momento individuale, non totalmente sociologizzabile, scientificizzabile, razionalizzabile della cultura. Ma non c'è dubbio che il senso dell'« ordine », della coordinazione interdisciplinare e interindividuale, dell'« organizzazione » e « razionalizzazione » del lavoro intellettuale, gli è stato e gli è proprio. È il suo particolare « socialismo »: nel senso più profondo e integrale, come « socializzazione » non solo dei mezzi di produzione e delle forme del potere politico, ma anche delle forme di conoscenza, degli strumenti di ricerca e dei mezzi di comunicazione e d'informazione.

C'è un fondo di socialismo-passione, di « populismo », di solidarismo etico e di libertarismo egualitario nel marxismo di Fortini, e anche questo conferma che la sua richiesta di « libertà » non appartiene al registro liberale, liberista o individualistico-borghese, ma a quello federalistico, solidaristico, anti-autoritario della tradizione socialista premarxista, e, per così dire, infra-marxista.

Molti elementi: la concezione della moralità e della socialità dell'arte, la critica come « servizio sociale », la nozione di una « letteratura popolare » (nel senso illuministico e socialista di *Populärphilosophie*) e, al fondo, l'affermazione del socialismo come « ordine nuovo » di decentramento, autogoverno, democrazia dal basso; concorrono a farlo collocare nel marxismo, o meglio in una delle sue *variations*. Del resto lo stesso Fortini lo dichiara apertamente: l'« età staliniana » lo ha visto oppositore non transfuga del socialismo, renitente ma non ribelle, critico intellettuale non avversario politico e di classe alla « sua » parte politica e alla « sua » classe. Ha resistito nel suo campo a tutti gli attacchi degli avversari e degli amici, ha sofferto — come confessa qui con una commovente severa e dura — la solitudine profonda nella propria parte. Ha accettato di rimanere « al di dentro », in disciplina, nel momento stesso in cui contestava il disciplinarismo, in obbedienza a una professione di fede socialista nel momento stesso in cui contestava, razionalisticamente, le fedi o le teologie.

Qui la sua onestà e il suo limite. Il limite, cioè, « politico » della sua battaglia. Fortini ha operato, in fondo, su un terreno pre-po-

litico; la critica che gli si può rivolgere (e che del resto fa a se stesso) è questa: di aver « tradotto » un diritto politico in diritto culturale (o, che è lo stesso, di non aver « tradotto » un diritto culturale in diritto politico). Ha praticato un metodo piuttosto che una incipiente ricostruzione ideologica-politica che fosse scientifica, prima di tutto; ha iniziato dall'autorità il discorso sul metodo invece di iniziare il discorso sul metodo con il dubbio sull'autorità. Ma questo limite è stato un limite storico della « opposizione ». Le affermazioni della superiorità della classe sul partito, « della base » sui « vertici », del « popolo » sul « principe » erano inquadrare spesso nella richiesta di un assolutismo illuminato, di un autoritarismo « legale », di un riformismo attivo ma limitato; non si è avuta la forza di passare dal metodo alla sostanza ideologica del marxismo, criticamente. È questo un compito del presente. E del resto questa stessa capacità critica di « revisione » del marxismo può essere anche più cosciente e sicura con l'esperienza dei limiti, delle insufficienze fin qui compiute. Oggi l'« opposizione » deve trasformarsi in una nuova potenziale « posizione », in una nuova ricostruzione, in una riforma del sapere e della pratica socialista. Fortini ne è consapevole nelle sue pagine finali che vogliono essere un « contributo a un discorso socialista ».

Questo *engagement* ha avuto in sé i suoi limiti (e Fortini non se lo nasconde, con quella sincerità aperta e radicale che gli è propria, che rifiuta la ipocrisia del « superamento », la finzione postuma o l'*escamotage* delle difficoltà, fino a un eccesso di durezza, di giudizio « calvinista » su se stesso). Il suo lavoro è stato propeudeutico, e istituzionale; le sue pagine sono sempre state più introduzione che conclusione, problemi di organizzazione piuttosto che essere produzione culturale, questioni di metodo piuttosto che diretta invenzione o creazione intellettuale e artistica. In questo, Fortini ha sacrificato molte delle sue forze, ed oggi, nelle conclusioni 1957, se ne sente, insieme alla giustificazione storica, l'amarezza, l'insofferenza; e la delusione. Prive sempre di tono attivistico-ottimistico, di volontà di integrazione o di obbedienza confessionale e devota, le pagine di Fortini 1957 (le pagine di conclusione) sono dolorose, patetiche, deluse. La prima conclusione — che apre il libro — intitolata con volontaria autocritica *Il senno di poi*, ha un sapore improvviso e netto di distacco, di ciclo concluso, di amara constatazione di un fallimento. Non comunica al lettore, tuttavia, una sfiducia dolorosa per il futuro (correggerà ogni emozione e commozione pessimistica l'ultima conclusione *Lettera a un comunista*); ma dà la misura di una fatica ormai giunta al culmine, o al fondo di un *engagement* che vuole ormai considerarsi ed essere considerato concluso. La fine dell'*engagement* fin qui praticato è

forse il più evidente motivo di queste pagine « ultime » del libro, una specie di congedo — non di abbandono o fuga — dalla milizia e dalla lotta politica e pubblicistica, una volontaria « inumazione » o « ritorno al lavoro letterario ».

Ma noi non possiamo accettare l'aria di destino o di fatalità degli anni vissuti nella impazienza, nell'angoscia, nell'attesa « invernale »; quell'aria di fine, di chiusura o di liquidazione, che è, per la persona individuale, « inumazione », e per la storia collettiva, crisi negativa.

Le pagine di Fortini sono state per molti di noi un riferimento valido, legittimo, un nutrimento di coscienza e di resistenza, proprio anche per il loro pessimismo attivo, lucido, per la loro problematicità morale, radicale ed estremistica, per il loro stesso furore giudiziario. Ma non possiamo accettare che gli errori e gli orrori diventino o si trasformino (sia pure negli accenti acuti e drammatici di una introduzione, scritta a conclusione di una tragica vicenda umana, come quella dell'inverno '56), in una fatalità storica, in un senso di fine, di « gioco chiuso » o di colpa.

Il « protestantesimo » di Fortini può portare alla identificazione di errore e di colpa, di storia e moralità; a uno storicismo rovesciato, che trascina tutti in un giudizio dove tutti siamo insieme da condannare. La dialettica di coscienza storico-politica e coscienza morale non può e non deve rovesciarsi in una forma di pessimismo penitenziale, di condanna totale di sé e della propria storia; perché potrebbe allora condurre da una comunione di plenaria giustificazione, come nello storicismo idealistico, a una comunione « nera », come nel pessimismo decadente e irrazionalistico. Queste le parole che, ad esempio, « incriminiamo »:

« Ed ora tocca a noi. In questo, nell'aver costretta la maggior parte degli intellettuali, degli studiosi e dei politici sui quarant'anni a dar testimonianze più che opere, più profezie che istituzioni, più interrogativi che risposte, sta la rovina della guerra fredda, la colpa dell'anticomunismo e del comunismo; in questo anche la *nostra* colpa... Tutti siamo stati sconfitti; ma non dai nostri avversari » (pag. 12).

La coscienza della crisi se non ci fa superare le contraddizioni (e la polemica fortiniana contro la idealistica « vittoriosa della coscienza » è sempre giustificata) certo non ci travolge in essa; non ci risolve nel trionfo, ma ci sottrae anche alla rovina, alla agonia, alla fine.

Questo aspetto di pessimismo moralistico si traduce nello stesso riconoscimento di « dilettantismo » degli scritti raccolti, di sfiducia (o poca fiducia) sul proprio stesso discorso « di tipo emotivo, o persuasivo, parentetico, o letterario » (13, n. 1). Non ci sembrano valide, *a parte obiecti*, queste autodenunce e queste autoaccuse. Se la battaglia di Fortini è stata pre-politica, morale e moralistica per certi

aspetti, più che scientifica e critica, lo è stata anche per i limiti stessi della situazione storica, della destinazione sociale e politica del suo discorso, per la difficoltà di elaborazione disinteressata propria dell'età della « guerra fredda » da parte della cultura marxista e democratica; e, cioè, è stata una battaglia *sur le coup* più che sulla distanza, aderente, appassionata, implicata nella contingenza piuttosto che centralizzata e finalizzata *für ewig*.

Il suo discorso è stato e non poteva non essere, in certe condizioni e nel quadro di certe intenzioni, un discorso parenetico e psicagogico. L'importante è che non sia stato, nei suoi limiti, sofisticato, ma razionale, non deduttivo ma empirico, non dogmatico ma intransigentemente libero e liberante; Fortini non può rimproverarsi, fino in fondo, di non aver svolto un altro discorso, e di aver sbagliato il proprio bersaglio, di non avere scelto un'altra strada. Questa si chiamava: ricerca scientifica, elaborazione teorica e specialistica, e, in una certa misura, abdicazione alla immediata critica del costume, alla milizia pubblicistica. Ma la caratterologia di Fortini è anche quella pubblicistica, « libellistica » (nel senso più storicamente nobile e liberale), *pamphletaire*, altamente tradizionale, « classica ».

Di questa inclinazione o di questa volontaria assunzione di un incarico o, per dirla con sue parole, di un « servizio » sociale, la scrittura è, in tante difficoltà e contraddizioni, inevitabilmente diretto riflesso: una scrittura, appunto, innervata, spietata, di difficile e spesso aspra esecuzione, persino oscura. Una scrittura che rifiuta le attribuzioni scientifiche della trattatistica ideologica, le qualificazioni stilistiche della coscienza letteraria; che è, direttamente, una « forma » del pensiero. Fortini ora dice la sua disapprovazione per questa scrittura eteronoma. « Scrivendo queste parole... so bene di affrontare la disapprovazione di alcuni cari amici... A rigore anche la disapprovazione mia, per non saper dare una forma diversa a certi pensieri, ossia per non saper pensare diversamente » (pag. 12). Non lo seguiamo. Siamo consapevoli che un'altra « forma » non c'era per questi pensieri di Fortini; ma bisogna accettarne, con le premesse, le conseguenze, i risultati; con la ganga la « percentuale di minerale di vena ».

In questa scrittura lo « stile » è realmente il « significato », il contenuto: l'appello, l'evocazione, il sarcasmo, la passione, la tensione stessa del pensiero. Una scrittura di questo genere non è di riposo; è un combattimento, un discorso non verbale, rettorico, letterario, ma direttamente etico, sociale, comunicativo, « utile ». Fortini ha negato la dignità stilistica applicata, e l'artificio letterario (pur essendo egli carico di quelle convenzioni che ogni scrittura ricava dal fondo stesso della lingua, del « sistema dei segni » in cui è implicato: e che per Fortini sono una coniugazione di *écriture* nel senso

di Barthès, propria dell'*engagement* — dal *Politecnico* e dalla *gauche* francese —, e di stilistica individuale, moralistico-intimistica della formazione decadente ermetica fiorentina). Ma questa scrittura ha una caratteristica capitale, una sua originalità (nel piano della *langue*, dico, non dello stile) nel sistema linguistico, nella « écriture », dunque, della sinistra italiana: il rifiuto dello scolasticismo, del didascalismo che ha coperto — copre, ancora — l'intolleranza dogmatica, la povertà morale e intellettuale e la miseria critica. La scrittura di Fortini, entrando nella lotta delle parole d'ordine, degli slogan, della retorica politica, ha mantenuto la sua intatta forza di urto, di fantasia, di inventività morale e intellettuale. Non ha conosciuto la « tattica », il prestigio della popolarità, l'autorità della divulgazione politica, l'apparente chiarezza dei *mots d'ordre*, e delle facilitazioni scolastiche.

Le difficoltà di questa polemica etico-culturale sono le difficoltà della sua stessa lingua; implicante richiami ai principi e alla casistica contingente, paratassi concettuale ed esemplificazione politica, diciamo addirittura strumentalità politica. Bisogna rendersi conto che Fortini perpetuamente presupponeva (e ora si vede chiaramente il « diritto » di quel « rovescio ») nei suoi interventi di metodo culturale o di metodologia artistica e storiografica il fondo ideologico del marxismo senza, peraltro, « accusare » questa operazione; voleva a un tempo metaforizzare le richieste generali in « acconti » particolari, far capire le intenzioni coprendo i risultati. È questa diacronia che spiega, anche in parte, l'oscurità della scrittura fortiniana, il suo « gergo » o ermetismo politico, la necessità, cioè, e il limite soggettivo, di tutto un periodo della sua pubblicistica (solo ora storicamente e storicisticamente chiarita dall'autore stesso). Non possiamo non mettere nel conto questa che potremmo chiamare l'« accelerazione » ideologica dei suoi scritti, la furia di ellissi concettuale e ideologica, di prolessi inventiva, di « utopismo », anche, che è stata l'accusa più frequente fatta a Fortini. Possiamo aggiungere (implicando noi stessi che scriviamo e giudichiamo) che era in parte inevitabile un traumatismo anticipatorio con conseguenze obbiettivamente « utopiche ». Era la faccia ipotizzata e cristallizzata della volontà riformatrice, del rifiuto del compromesso, di parte della cultura di sinistra, di fronte alla immobilità e all'inefficienza della « politica culturale » o della politica dei partiti di sinistra, e della « tregua convenuta » nella cultura italiana tra marxismo e restaurazione idealistica e cattolica; era la risposta possibile al traumatismo integratorio e integralistico dei conformisti disciplinari.

L'oscurità dunque derivava anche dalla posizione di « opposizione » come contraddizione tacitata, dall'intransigenza morale e intellettuale, che, in una situazione obbiettivamente chiusa, disciplinare,

diplomattizzata, oscillava tra estremismo e pericolo di latitudinarismo, eccesso e difetto. Fortini ha vissuto questa « opposizione » eretica, ambigua, ossessiva e snervante, la cui condizione normale era l'anormalità polemica, la « tattica » della libertà (cioè una contraddizione in termini), lo strazio oggettivo e soggettivo della coazione, della censura con sé, dell'oscillazione dilemmatica tra conferma conformistica e dimissione patetica, obbedienza e abiuria, ossessione dell'eresia e ossessione dell'autorità e dell'unicità.

Fortini getta l'ironia, ora, sul carattere di « emergenza », di « volontariato culturale » degli anni invernali. Questo « volontariato » è evidente nei suoi scritti, che sono tutti scritti di occasione, di emergenza, diciamo meglio, di mobilitazione intellettuale. Questa situazione Fortini chiama di « leninismo obiettivo » (l'altra faccia, cioè, nella realtà, del « leninismo » volontaristico dell'*engagement*); ma la strada breve e sicura non esisteva, o esisteva quella lunga e faticosa: della ricerca di un nuovo metodo o organo del sapere, fondato sulla collaborazione, sul servizio civile e incarnato della verità scientifica, sulla responsabilità democratica fuori di ogni intolleranza e insofferenza delle « fedi » mistiche e storicistiche.

Intanto in Fortini possiamo trovare, come in una cronaca compiuta, tutti o quasi i problemi che ci hanno impegnati e tormentati in questi anni: la richiesta di una solidarietà profonda della cultura di sinistra, marxista e democratica, al di là della solitudine ereticale o dell'integrazione disciplinaristica, la rottura della identificazione di « politica culturale » di partito e di autentica partecipazione politica e sociale della scienza e della cultura; la esigenza di una « organizzazione della cultura » (nel suo significato gramsciano, ma criticamente rinnovato) che permettesse di uscire sia dal « corporativismo » degli intellettuali separati o indipendenti, sia dall'ancillarità politica dell'esercizio intellettuale, e che permettesse di opporsi al « liberismo » e « concorrenzialismo » della cultura in una rinnovata forma di funzionalità sociale, operativa, democratica.

Richieste legittime e insieme, ancora, imprecise o ambigue: il motivo della organizzazione della cultura era ancora posto come un problema di autonomismo rivendicativo, di ulteriore illusione « corporativa » nell'istituzionalizzare lo specialismo e la classe speciale degli intellettuali (quando non si trattasse del misticismo dell'integrazione nel « corpo » collettivo e anonimo della base); come una autonomia dell'organizzazione culturale accanto a quella politica; una reduplicazione organizzativo-tecnica, insomma, più che una traduzione politico-ideologica di questa richiesta, cioè una aperta revisione della nozione stessa di partitarietà della scienza, del partito come « ideologo collettivo », della autorità politica come legislatrice e depositaria della verità scientifico-sociale.

Si giunse a proporre, a un certo punto, la gestione « collettivizzata » degli strumenti di produzione culturale e degli istituti culturali (censimento dei ricercatori, « tavola delle precedenze », « pianificazione » degli studi e degli studiosi), ma sempre nell'ambito del « corpo » degli intellettuali senza comprendere che tutto questo era ancora un aspetto di quella cultura di emergenza e di « volontariato » che si voleva sopprimere. Il problema era più ampio e radicale, investiva alle radici l'organizzazione stessa del partito marxista e leninista, della struttura sociale, della legittimità delle forme medesime di conoscenza e di comunicazione nella società liberale capitalistica. I limiti dell'azione dell'*intelligentsia* oppositrice, « eretica », sono stati, quindi, gravi. Si è accettato l'equivoco della immediata « politicità » della cultura, dello strumento, del metodo scientifico, e della sua possibilità immediata di modificare e trasformare l'organizzazione politica di massa. Noi ci siamo convinti invece che la cultura non è uno strumento politico, né nel senso passivo della utilizzazione e strumentalizzazione che di essa viene fatta dalla autorità e dal potere politico, né nel senso « attivo » di una sua funzionalità prammatica, volontaristica, attivistica di diretta trasformazione della realtà. La cultura è un complesso ordine di strumenti, di metodi e di tecniche, che pone le condizioni di una continua trasformazione politica e sociale, e comporta perciò in ognuno comunicazione e responsabilità determinata, oggettiva e particolare.

La richiesta di autonomia culturale e di autonoma organizzazione della cultura si rovesciava nella nozione di una « politicità » *engagée*, in un'altra forma di « politicizzazione » della scienza, in un estremismo culturale che contrastava con l'autentica collaborazione scientifica, che sempre è intersoggettiva, aperta e critica. Molte di queste considerazioni sono anche nel Fortini 1957: sopra tutto la esigenza di una nuova organizzazione politica, cioè di una ricostruzione del lavoro politico collettivo, di partito e sindacato, prima della stessa organizzazione della cultura (o meglio, diciamo noi, come suo fondamento « collettivo », sociale); il rifiuto di una opposizione « anticipatrice » di una totalità « buona » a una totalità « cattiva » di politica e cultura, di cultura borghese e di cultura socialista; il rifiuto di una lotta ideologico-dogmatica e la proposta inoltre di una funzionalità sempre attiva, partecipata e aperta del metodo conoscitivo; e infine il rifiuto del « volontariato » e della mobilitazione culturale, insieme esasperata e dilettaistica, per un ritorno a una normalità concreta e responsabile, all'autentica funzione critica, liberatrice e promotrice, della cultura e della scienza.

Fortini del resto non ha mai abbandonato, anche se lo ha limitato, il campo dell'interesse letterario, teorico, critico, saggistico. E se egli ha accettato o accetta, criticamente, nel suo libero indagare,

le proposizioni lukacsiane dell'arte come « riflesso » della realtà nella sua « essenza dialettica », o le affermazioni (più recentemente) del Goldmann sull'arte come « visione del mondo », sempre relativa e mobile, di un gruppo sociale, o i suggerimenti gramsciani dell'arte come complesso fenomeno sociale-culturale, ha sempre rifiutato, tuttavia, il determinismo (o la interpretazione deterministica) della *Viederspielung* marxista, la concezione dell'arte come « ontologia » sociale, la caduta in un ideologismo sociologico o in una dissoluzione dell'arte in una mera problematica di « educazione estetica » o di « organizzazione della cultura ».

In questa distinzione per ora problematica, non dovrà rimanere al fondo nessun residuo o postumo dell'*engagement* sia pur tradotto in formula hegeliana, dell'arte come annuncio, anticipo, profezia, o rappresentazione dell'« essenza » della realtà. Perché c'è una costante che vorremmo chiamare « hegelismo dell'*engagement* » in Fortini: il concetto della « morte », cioè del « superamento » ideale dell'arte che viene oltrepassata dalla sua qualità alla sua « funzione » sociale e morale; come dire che l'arte ha non solo il suo *avant* ma il suo *après*, porta in sé « la sua limitazione », « fa posto a forme più alte di coscienza », « ha per noi qualche cosa di passato » (Hegel, *Estetica*; Paris, 1945; I). Al fondo dell'arte c'è, per Fortini, « un pregiudizio extraestetico », morale, pedagogico, sociale (una antropologia o concezione dell'uomo) che la condiziona, della cui fondatezza si deve discutere, ma della cui presenza per il giudizio non è possibile fare a meno (cfr. « Ragionamenti », n. 5-6, giugno-dicembre 1956). E insieme a tale registro hegeliano, c'è il registro della inesauribilità dell'arte, della sua insaziabile originalità, della sua « polisignificanza » irriducibile.

Ma l'arte è piuttosto espressione e critica del presente, rappresentazione di una umanità e di una condizione storica, nella consapevolezza delle sue contraddizioni: opera storica, insomma, sistema plurimo e complesso di « significati », istituzione, dove si tendono e si compongono, in un equilibrio perpetuamente nuovo e « traducibile », espressione individuale e bisogni collettivi, innovazioni creatrici e convenzioni stabilizzate, intuizione e discorso, rappresentazione e giudizio. Un'istituzione complessa e determinata dove si contengono e si spiegano le scelte facoltative nella obbligatorietà del rapporto, del « sistema » semantico di una società, in una comunicazione sempre aperta, continuamente minacciata e continuamente promossa. In quanto l'arte non sopporta di essere rappresentazione del futuro, di rivelare la futura storia del mondo; la sua più alta dignità è quella del presente, della sua contraddizione e della sua verità.

Certo è presente in Fortini (e soprattutto in scritti qui non raccolti) un tentativo di una « sociologia dell'arte » in atto, di una

« lettura » come servizio sociale. Esso rappresenta qualcosa di vivo, di stimolante e di relativamente originale per la cultura critica italiana che si è svolta in maniere diverse e opposte ma scarsamente integratrici o socialmente utili e funzionali (sia che nell'ortodossia crociana riveli la sua sempre più debole « storicità » nell'irrigidimento del canone monografico, del « giudizio estetico », della distinzione poesia-non poesia, sia che nella critica stilistica e linguistica affronti piuttosto la diacronicità della « parole » o la storicità della tradizione letteraria e artistica, piuttosto che la « sincronicità » della *langue* e dell'istituto; o si risolva in una forma di misticismo della *Innere Sprachform*, dell'« étimo spirituale », dell'*obra absoluta*; sia che nella critica marxista ufficiale oscilli tra una forma di « neocrocianesimo » più realistico, senza mutare il quadro della teoria e della pratica metodologica idealistica, e una massiccia « eteronomia » del giudizio politico e ideologico in funzione prescrittiva).

Così Fortini ha tentato una « lettura » critica non più di tipo intimistico e formalistico, di *raptus* mistico o di mera approssimazione didattico-stilistica, ma come incipiente, anche se ancora generica, indagine sociologico-istituzionale; è penetrato nella letteratura contemporanea (Mann, o Proust, Kafka, o Camus, o Sartre, o la coetanea letteratura italiana) delibandone — se non approfondendone — il quoziente di « vita morale », di politicità, di socialità umana, di « ideologicità »; ha procurato di promuovere un saggismo critico militante a una forma di « educazione » estetico-morale più ampia e generale, di una riforma intellettuale ed etico-politica come condizione, gramscianamente, di nuova cultura e di una nuova arte.

Certo la sua scrittura critica è spesso difficile, allusiva, ancora immatura e non cosciente di queste stesse esigenze; e la sua pagina assume la forma della testimonianza, dell'appello, del programma, della *défense et illustration*. Si allontanano, spesso, la diagnosi critica, l'approccio metodico misurato ed equilibrato e irrompe, con la nozione di letteratura e arte come *engagement*, nel senso di immanente politicità, strumento di persuasione e di « virtù », l'atteggiamento della militanza *engagé* e della polemica etico-politica, lontana da quella pacificazione di oratoria e di persuasione, di passione intellettuale e di forza storiografica e documentaria che a noi sembra, in definitiva, il più alto segno del raggiungimento critico.

Perché se l'arte vive nella sua aperta semanticità sociale, e non è uno « strumento » o veicolo pratico di una organizzazione, ma una forma autonoma e originale del complesso ordine preesistente e concomitante di strumentazione culturale; e se è una continua affermazione di libertà, in se stessa, senza essere, per se stessa, un valore « liberante » *tout court*; è evidente che non si risolve solo nella critica del presente, nella « minaccia » del potere, nella problema-

tica dell'arte-politica, o dell'arte di *engagement* (consecutiva alla contestabile affermazione della poetica decadentistica dell'arte come diretta facoltà e potere interiore di « *changer le monde* », coniugatasi spesso con una nozione « rivoluzionaria », « progressistica » pseudo-marxista, e semplificatrice).

Fortini vuole ora riprendere forse il suo lavoro specificatamente letterario come una « inumazione », un volontario seppellimento o un fasciare di « bende » l'impotenza, ormai, dell'*engagement*? Non è questo, ci sembra, il significato del suo « ritorno ». Non è un ritorno allo specialismo perché Fortini sa troppo bene quale pigrizia e debolezza morale ci può essere in questo « ovile » che è per molti la stessa « serietà scientifica », e cioè la giustificazione della conservazione politica (e culturale); e non è un ritorno alla nozione decadentistica e novecentistica della « letteratura » come valore in sé, interiore e intuitivo, liberante *tout court*.

Dopo la fine del presente *engagement*, non è più legittimo ricadere nell'angoscia dell'interiorità morale o nel virile pessimismo dei « forti »: l'abbandono letterario della politica e della storia è un'altra forma di paradossale conferma di un falso *engagement*. È sempre più evidente, ormai, che la doppia faccia dell'*engagement* nasconde uno stesso errore: il *dégagement* politico presuppone l'*engagement* formalistico, il *dégagement* formale implica un falso *engagement* politico.

Ma questo non può accadere a Fortini, nonostante ogni umana e pubblica delusione o amarezza o disgusto; non può accadere se, come è per noi che non di troppi anni gli siamo minori, anche per Fortini già si è consumata, nell'*engagement*, la parte prima di una trasformazione che può compiersi sulla « tradizione » letteraria e politica fin qui vissuta (la diseducazione dell'*engagement* formalistico-decadente e dell'*engagement* politicistico). Del resto tutto questo è chiaro nello stesso motivo dell'« al di là della speranza » che è la chiave degli « Inverni ». Le due epigrafi del libro, la *haine du present* e la *tentation de l'avenir capable de tout perdre*, si tendono e si completano a vicenda; annunciano un'ardente pazienza, una forza nuova di resistenza, di opposizione e di ricostruzione; danno la misura della giustizia della continua lotta dell'uomo per non consumarsi nella inutile accettazione dell'ingiustizia, e per non straziarsi nella negazione.

Gianni Scalia

Bozzetti e scherma.

« Il diavolo nella firma »

Mentre Croce viveva nella biblioteca dei suoi pensieri, e accumulava i libri e i fascicoli 'mattoni' di fronte al Truce, forse permissorio alquanto verso lui, il giuoco fu preparato altrove, e dovevano le grandi braccia romane distendersi assai, allora riunendosi già in massa prelatizia ed occhio sornione il neo-tomismo e lo spiritualismo controriformistico, gesuita...

Un atto di questo processo è stato incominciato per cura dei signori Manzini e Dominedò. I quali hanno predisposto una Censura contro gli scrittori di teatro, e di cinematografo, in modo che solo con mano educata nei Collegi, come la loro, si tocchi il senso morale, l'ordine pubblico, la fede religiosa, il sentimento patrio; o simili motivi che altrimenti saranno poi dichiarati in commi.

Il Manzini è il fondatore dello « *Avvenire d'Italia* »; sicché pur egli vorrà coire: ovvero il mezzo ammettere, per il mischiato fine, a confusione dei più poveri, della generazione. L'altro è un modo molto bonario e paesano (nomina sunt omina) di ricordare l'Ente onorevolmente provvidenziale.

Viva le virtù della stirpe; perché il sentimento patrio conduce ordinatamente ai macelli dei deserti africani e delle montagne del Pindo; la patria è una molto più grande famiglia che grandemente le magagne ricopre, avendo il potere di farne Croci e pensioni.

Per i consiglieri da' chiercuti, e i futuri giudici di Censura che devoti ufficiali e non magistrati fossero, ancora:

La fede religiosa non è già quella che in Francia ammette una 'gauche' cattolica, ed un film come « *Chiens perdus sans collier* » che termina con la salvezza d'uno di tali cani mentre dice insistenti le parole della vita: « Per il diavolo, per il diavolo » (è forse questa, per il cattolicesimo, profondamente, la figura della vita...). È quella fede che invece ci dà lo spettacolo dell'Italia paesana com'è, stantia, in costumi tradizionali, col campanile, le pecore e l'onore, il carabiniere che ha fiamme al sedere, e il bracciante e il barone. Senza che ironia si conceda a un « europeo ».

L'ordine a tutto questo vale. Il senso morale è la distinzione che si vuol stabilire invece nella nazione evoluta: la doppia vita, le forme, cioè le giovani sostanze della domestica e le apparenze del puro cavalierato d'ufficio; la duplicità, l'intimismo corrotto con l'orrore delle parole; o, nell'uomo al punto, la rivoluzione interiore.

Gli spettacoli non hanno da essere opere, ma una certa qual dimostrazione della bellezza italiana, con l'abbondanza ad altri riservata, portata in presenza di milioni di 'voyeurs'. E non è forse vero che il socialismo instaurato disconosce il dolce rossetto? mentre noi, pur avendo dogmatizzato Maria, per la cattolica antica misura comprendiamo con un sorriso (ed è anche possibile il gesto mettendosi in tonaca come D'Annunzio, predace e in guerra ardito). Gli artisti dimentichino così la politica: discutendo di strategia, certo, come vuole il motto dei tempi veramente migliori 'donne e politica'. Si sono ingaggiati in partiti nutriti non già di ribellione all'ipocrisia, ma di ipocrisia nella ribellione; e che li han fatti crepare di fame di verità nelle spire dell'Istituto della Storia; proclamandosi concordemente che l'anticlericalismo era una vecchia idiozia...

Dov'è, dov'è, per nostro cibo, « L'Asino », indice di una nazione quale, concordemente coi veri cattolici, desideriamo, semplicemente civile? E avremo la forza per non introvertirci, all'ombra di un Padre mistico, cancelleresco e poligrafo, o di un piccolo padre, o d'un industriale alacerrimo e simpatico? la forza per credere in un'opera indiretta e profonda, e credere in un'attiva contemplazione come ricambio di una vita intera, e scaturire dal disordine con l'ordine della coscienza e non la pulita menzogna?

Dopo che avevamo vergato in dicembre '57 questa breve filippica, una chiara apparizione dell'invadenza vaticana nella vita nazionale — e non più presentabile come l'opporsi al comunismo eversore della distinzione e della città, quasi nella Chiesa ritornasse una difesa della persona, e degli averi, dai barbari — è stata provocata dal « diavolo nella firma »: quella dei signori Bellandi di Prato; che sul solo registro civile (vichianamente, da bestioni facendosi umani col « di che nozze e tribunali ed are... ») han creduto giustamente di volger già in condotta etica una congiunzione carnale. La quale, con voluta intera ingenuità stimando sentimento unito al senso, noi tuttavia intenderemo secondo Rosmini, idealmente, atto in cui si fondono le vite, le anime. E che si nobilita, e col dovere si misura, pubblicandosi.

Concioni nel tempio ha provocate la pura firma, minacce superbe, fogli volanti. E in Bologna suonano campane gravi; giacché il vescovo che gli sposi per risanare la plaga ingiuriò è dal tribunale sentenziato diffamatore. Noi per il solidale a lui schiamazzo delle bolognesi campane dovremmo domandare, alla quiete dei nostri studi, sul sig. Lercaro una multa semplicissima.

Ma, meglio, interrompiamo lo studio, con reverenza all'esempio famoso del De Sanctis, che volle far parte del suo discorso intorno a Machiavelli « pazzo » un suono, che li intento lo sorprese, di campane 1870 annuncianti Roma italiana. (Un revocato di?)

Ora, a riflettere non con ragione strettamente politica, ma in profonda coscienza, ci accade di risapere questo.

Il Novecento, la letteratura e l'arte in mezzo secolo, ha detto la « autenticità » della vita intima con esclusione dalla vita sociale, inautentica; sino a rischiare, per questa innocente purezza esistenziale aldiqua di ogni condotta, la propria integrità in una storia e in una nazione; e a sentire la realtà come gratuita o caotica (che quasi abbisogna di una diversa « verità »), non fatta d'uomini operanti fra contraddizioni, oppure dolorosamente schiavi materiali o psicologici d'un ambiente. E persino mutando il vivere in assenza, o compromesso o estranea rovina, purché non si corrompesse la bellezza o la fonte segreta, e chi la specchia.

Le istituzioni della società ci sono state perciò trasmesse, nello spirito, come storicamente dubbie o falsificate, con necessità di un qualche divenire altre, invernarsi o rinnovarsi; mentre noi perplessi possiamo a noi stessi apparire, a volte, ai margini della società presente, delusi o disperati anticipatori dell'avvenire; e cani nelle vie di questa società; invece che creder l'arte, per essa e in essa, « istituto » che dichiara il fondo autentico della vita comune.

Però al punto, dunque, in cui si insidia e si vorrebbe destituire valore in una istituzione per se stessa — il matrimonio civile — il suo motivo ci si spiega dinanzi come sviluppo spirituale assolutamente « vero », anche fosse usuale e vizioso in tutti coloro che lo compiono perché passivamente lo compiono, senza saperlo. Ecco a esempio così, fuori d'ogni Patto quieto, un « ordine » ora ridato

come opera della coscienza, atto intimo-esterno, fondamento dell'umana società...

E il cattolicesimo, la chiesa, ha più che mai vivo il suo dramma eterno: consacrare, per tolleranza, ogni cosa che lo comporti o chieda, e famigliarizzare la carne a « remedium concupiscentiae » e a proliferazione (ma senza farsi proletari, tuttavia solo giorni adottando di inconcepibile luna); ed è un « imprimatur, fiat, coniungantur » sempre più « post » impressione, azione, o congiungimento... mentre porta dentro sé l'orrore del mondo, e ha paura del diavolo « materialista » che si è reso loico anzi si dialettizza; materialmente vuole un proprio Stato-esercito contro lui, a perdurare accampata sul mondo che non accetta mortificazione, mentre essa in difficile vocazione mortificandosi tutta, almeno nei suoi umili partecipienti, partorisce l'orrore-ossessione della vita; e in sé non ammette svolgimento, storia: teme anche la leggera moda, non ha certo sentito l'influsso neppure dei tempi del « vestire alla ghigliottina » di pariniana esecrazione e memoria. E intravede seriamente il suo collo, circa così, nudo con rosso nastro del martirio, attraverso L. 40.000 che l'Italia onesta a riparazione sentenza.

Un dramma che non avrà una fine, ma nuovi momenti di storia. E S. Pietro agli assalti resisterà, noi lo crediamo come Heine, scuotendo la testa; perché dai Concili che il Mansi ci esibì innumerevoli è uscita una sua suprema sapienza sull'umana debolezza, e anche sul bisogno umano, altrui, inteso come debolezza da lenire o stordire e strappare all'Avversario che soffia sul fuoco, quale il bisogno atrocemente è. (E, certo, perché il cristianesimo è la prima delle rivoluzioni, da adempirsi infinitamente: la soggettività unita all'intuizione dell'« interumanità », e il futuro dell'uomo nell'amore).

Ma il maggior prete, e la gerarchia, il papato, gli ordini cattolici, vogliono forse crederci il centro originale delle istituzioni come delle virtù, invece che supplemento di coscienza utile a molti o a ciascuno, e vivente esortazione di educazione, e termine « a quo » e « ad quem » si muove o si rappella presso noi la soggettività devotamente infantile — in senso romantico — insomma il sentimento che è, come Schleiermacher dice, religione? Non chiederemo allora ad essi di farsi migliori; perché distinguere è giusto fra umanità che manca (o se si vuole è peccatrice) e missione. Ma sarà bene di proposito offendere con semplicità l'eventuale invasore, con « Quisling » al governo, del nostro territorio insieme storico ed invisibile, ateo non già, ma « iuxta propria principia » divino nelle sue scienze. Simile a quella campanelliana « in bocca al mostro che poi la devora - dónnola incorrentemente e scherzante » non potrà di nuovo essere in nessun modo, sotto inquisizione o pena, chi puramente

audace passa dalla morta gora
al mar del vero, di cui s'innamora.

* * *

OFFICINA

IL NUOVO IMPEGNO

Contro un'idea di lirica moderna (F. FORTINI); Di qua e di là dal neorealismo (A. ROMANÒ); Una prefazione a Spitzer (G. SCALIA); La struttura di una rivista (F. LEONETTI); Lo scrittore in questa società (R. ROVERSI).

DISCORSO CRITICO

F. LEONETTI. Il metodo del tardo idealismo.

TESTI E NOTE

A. BERTOLUCCI. Piccola ode a Roma.

P. P. PASOLINI. Umiliato e offeso (Epigrammi).

A. ROMANÒ. Una domenica a villa Carlotta.

Nota per Volponi. - Un verso di Luzi.

Nuova serie. N. 1. Marzo-Aprile 1959

VALENTINO BOMPIANI EDITORE

Contro un'idea di lirica moderna

Il volgarizzamento delle ascendenze della lirica moderna, compiuto dal Friedrich [*Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956; ed. italiana « La lirica moderna » Milano 1958], ha certo — se vogliamo esser cortesi — il pregio della semplicità. « Il concetto di struttura rende superfluo — ci avverte lo studioso tedesco — l'esame completo di tutto il materiale storico... Per analogo motivo — ma anche per molti altri — ho pure trascurato di parlare della lirica confessionale e di quella politica del Novecento. Il pregio di questa lirica (quando esiste) non le deriva dalla fede o dalle idee politiche, e meno che mai da quelle dei partiti ». Il Friedrich può quindi parlarci di poesia moderna tacendo di Hopkins, di Rilke, di Claudel, di Machado, di Unamuno, di József, di Vallejo, di mezzo Eluard, di tutto Brecht... Per la sua dimostrazione, il tema centrale della lirica moderna dev'esser la distruzione fantastica del reale, e dunque avran diritto ad essere considerate solo le liriche che quella distruzione confermano e solamente le fedi, o le politiche, di quella realtà distrutta. Da alcune posizioni romantiche, o in particolare da Novalis, attraverso le decisive scoperte di Baudelaire, la poesia muoverebbe lungo le divergenti ma inizialmente analoghe esperienze di Rimbaud e Mallarmé (il capitolo su quest'ultimo è il migliore del libro) ad affermare definitiva la potenza della fantasia, a svalutare radicalmente il 'mondo reale' (nichilismo gnoseologico), eccetera. Le diverse famiglie della lirica moderna — da quella di rigorosa premeditazione intellettuale (Valéry, Guillén) a quella di abbandono ai dettati dell'inconscio (i surrealisti) e a quella che combina, grazie alla mescolanza degli stili, alogicità e coscienza 'culturale' (Pound, Eliot) — avrebbero in comune alcuni elementi strutturali: « una imperiosa fantasia, una intimità estesa all'inconscio, il giuoco con una vuota trascendenza ».

Non si vogliono qui contestare i particolari di questa prospettiva. Una volta accennato che nella sua sostanza se non nel suo metodo essa sembra una dilatazione a scala europea di altre a noi ben note pseudo-storie della moderna poesia italiana, ci sembra più utile trarne qualche insegnamento positivo. E, ad esempio,

(1) che l'interpretazione della genesi e dello sviluppo della cosiddetta poesia moderna in Italia, svolta nella prima serie di

FASCICOLO BIMESTRALE DI POESIA

REDATTORI:

Franco Fortini, Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini,
Angelo Romanò, Roberto Roversi, Gianni Scalia.

SEGRETARIO: Fabio Mauri.

UFFICIO: via Rizzoli 4, Bologna.

AMMINISTRAZIONE: Casa Editrice Bompiani, via Senato 16, Milano.

Abbonamento: sei numeri L. 1800; estero L. 2500.

RESPONSABILE: Otello Masetti

(Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n. 2497)

Officine Grafiche Calderini, Bologna.

‘Officina’ dev’essere approfondita, per meglio fondar le ragioni di una globale considerazione critica dell’Avanguardia e del Novecento, e potrebbe esserlo sia da un punto di vista sociologico (rapporto fra espressioni poetiche e collocazione sociale degli autori e dei consumatori), sia da un punto di vista che bisognerebbe denominare marxista (carattere esponenziale di quelle espressioni poetiche nei confronti delle forme assunte dai fondamentali conflitti di classe del nostro tempo per entro la società italiana), sia da un punto di vista intermedio fra i due precedenti (rapporto fra espressioni poetiche e generalissime strutture ideologico-culturali proprie di determinate categorie o classi sociali);

(2) che ogni tentativo del genere rischia di essere poco fondato se non si estende a, o non sottintende, una interpretazione complessiva della lirica moderna europea;

(3) che quest’ultima interpretazione è finalmente inseparabile da quella della moderna letteratura in genere, comprese dunque la narrativa e la drammatica; interpretazione della quale si hanno ormai non pochi modelli, sol che si pensi agli schemi di un Auerbach o di un Lukács, fondati su di una diversa nozione di realismo. Si che chiedersi quali siano i motivi e gli sviluppi della moderna lirica italiana non si può senza chiedersi se esista e quale sia una linea di sviluppo della letteratura occidentale nell’età moderna, quale il rapporto fra le forme di questa letteratura e le interpretazioni extraletterarie che l’uomo della civiltà borghese ha dato di sé medesimo, e finalmente fra quelle, queste e i conflitti obiettivi economici, sociali e politici.

È veramente la poesia moderna una risposta dell’«anima moderna» all’assenza di libertà imposta da un’epoca «dominata da pianificazioni, orologi, costrizioni collettive e che con la ‘seconda rivoluzione industriale’ ha ridotto l’uomo ad un minimo», da un’epoca «tecnicizzata, imperializzata, commercializzata» (pag. 186-187)? Questa domanda, l’unica che sorga dalla lettura del Friedrich, ci pare sciocca in un grado paragonabile solo a quello della risposta, naturalmente affermativa, dell’A. Tanto varrebbe chiedersi se essa non sia un supercompenso, una evasione neurotica, una operazione magica, un vizio. Il rapporto fra struttura della società moderna e lirica contemporanea è così almeno accennato, ma in modo vaghissimo e cauto, in tutto degno del modo con cui si parla dello sviluppo della sensibilità romantica: «Poi la poesia venne a porsi in opposizione con una società preoccupata di assicurarsi economicamente la vita, divenne il lamento sulla decifrazione scientifica dell’universo e sulla pubblica assenza di poesia» (pag. 17). Detto in breve: il nostro autore, a somiglianza di molti suoi colleghi italiani, trapassa senza meditazione da un’idea assoluta, irrelata, di poesia (da una poesia identificata abusivamente

all’estetico) alla difesa di una ‘novità’ altrettanto radicale della poesia ‘moderna’.

L’errore di aver creduto possibile un discorso sulle strutture della lirica moderna senza inquadrarlo in quello sullo sviluppo delle forme letterarie (conseguenza della distinzione non dialettica fra poesia e letteratura e della identificazione surrettizia di poesia e lirica) e isolandolo dal complesso della storia e della cultura, non è un errore casuale, ma è conseguenza di un metodo e di una tendenza: quali che siano le sue dichiarazioni in contrario, c’è senza dubbio nel F. una simpatia per la protesta antirealistica e antistoricistica nella quale crede di poter identificare l’elemento comune a tutta la lirica moderna. Gli iniziatori di quei modi ed i poeti più recenti gli appaiono contestare tutti gli elementi della comunicazione, com’egli dice, ‘normale’; e, così pago, crede di poter affermare che la poesia moderna si definisce solo negativamente, proprio perché non vuol vedere quali siano i contenuti di quella e che cosa tal poesia voglia comunicare e comunichi.

Sfugge al Friedrich il rapporto che intercorre fra ‘premeditazione’ (o ‘spontaneismo’) e i contenuti dei diversi metodi lirici; cioè l’immagine d’uomo che essi illustrano, creano ed esaltano. Per noi tendono invece a far tutt’uno con l’indagine e col giudizio storici, l’indagine e il giudizio sull’universo relazionale cui allude l’opera di poesia nell’atto medesimo di distaccarsene, levandosi su quello con tutta la propria forza di ‘estraniazione’; e ciò perché anche gli strumenti dell’‘estraniazione’ (o strumenti stilistici), sono storicamente dati e dunque storicamente valutabili (ovvero: positività delle retoriche). Come il distinto universo relazionale, che l’opera d’arte pone (indica, designa) nell’atto del proprio formularsi, le preesiste obiettivamente nella *realtà* (verificabile...) ideologica, culturale e sociale, così anche le tecniche di estraniamento (figure metriche e retoriche, stilemi, tendenza alla omogeneità o alla dissociazione linguistica, ecc.) altro non sono che codici cerimoniali d’un *altro* ordine di comunicazioni; sì che la poesia vive proprio nella tendenza asintotica alla coerenza più che nella coerenza raggiunta, e proprio per quei motivi che, secondo Croce, fonderebbero la letteratura ma non la poesia... Invece di chiedersi quale sia l’ordine comunicativo (o culturale, o ideologico o sociale) da cui i testi di Lorca o Rimbaud, di Valéry o Ungaretti sorgono e che, oltrepassando, menano tuttavia con sé, il F. dissocia le figure retoriche e gli stilemi della nuova poesia dal ‘normale’ mondo della poesia, cioè, come abbiamo visto, da un mondo poetico nel quale il rapporto fra comunicazione ed espressione si è appiattito a luogo comune e si è degradato a corrente moneta comunicativa per usura storica o sordità di lettori. Quelle figure retoriche e quegli stilemi — «mutamento della funzione delle preposizioni, degli aggettivi e degli avverbi, delle forme verbali temporali e modali; trasposi-

zione dell'ordine normale dei periodi; tendenza a frasi aperte, in modo che per esempio una frase consti solo di sostantivi e aggettivi a cui non si accompagna alcuna proposizione principale; uso dei sostantivi senza articoli; significati di parole spiegabili solo rifacendosi all'etimo... » ecc. (pag. 203-20) « mediante termini determinativi ciò che è indeterminato, mediante frasi semplici ciò che è complesso, causalmente ciò che è senza causa (o viceversa), con determinazioni temporali lo spazio o l'assenza di tempo, con forze magiche della parola l'astratto, in forme severe ciò che è contenutisticamente arbitrario, con elementi visibili l'immagine dell'invisibile » (pag. 240) — sono catalogati come fossero le cause dell'intento espressivo, non il risultato; e come se non trascinassero tutta una serie di echi e di motivazioni storico-culturali ma fossero solo il trionfo di una indicibile libertà dello spirito poetico.

L'interpretazione della lirica dell'Ottocento e del Novecento richiede dunque, come si è detto, altri metodi; d'altronde già così largamente sperimentati, almeno per la letteratura narrativa, che questa nota potrebbe sembrare superflua, non fosse l'importanza che un libro come quello del Friedrich viene ad assumere in collezioni a carattere divulgativo, dove rischia di far testo e di diventare strumento di falsa cultura o, per esser più precisi, della divulgazione su scala industriale, dell'odierno spiritualismo — tardo — esistenzialistico e reazionario, alla Jaspers, secondo il quale « alla fortissima minaccia alla libertà dello spirito moderno, fortissima diviene la sua tendenza alla libertà » (pag. 239) senza che quelle minacce alla libertà vengano poi identificate se non per luoghi comuni di polemica col tecnicismo e con la seconda rivoluzione industriale e senza che di quella tendenza alla libertà si indichino altre forme e forze fuor della lirica ' distruzione del reale '.

Basti qui aggiungere però che il lettore di poesia moderna non ha nessuna ragione di aspettare complesse operazioni critiche che gli suggeriscano una più adeguata lettura della ' lirica moderna '. Egli leggerà, e invero legge, come sempre si è letto quando la lettura sia operazione vitale, e cioè con parzialità e prevenzione. Confronterà ' quel che dicono ' i poeti con quel che egli sa del mondo, della società e degli uomini, *la mer* di Valéry con il mare che egli conosce o immagina e con le consonanze che quella nozione e quella parola recano con sé; e l'universo di immagini morali sotteso da St. John Perse, o Benn o Montale, col proprio, per consonanza e repulsione, rifiuto o dialogo; in breve, con la propria cultura, con tutti insieme i termini obiettivi della propria umanità.

Franco Fortini

Di qua e di là dal neorealismo

« L'indagine interiore, non più condannata dai sacerdoti dell'obiettività a tutti i costi, torna a svolgersi liberamente, talvolta affidandosi a quella che, verso il '40, si definiva con curioso arbitrio ' letteratura di memoria '... I giovani... raccontano quel che gli sembra degno di esser raccontato, tanto ai fini della poesia, come a quelli di una comprensione e partecipazione dei casi umani ». Queste espressioni riassumono il senso dell'Editoriale con cui la rivista «Paragone» [N.º 102, giugno 1958] presenta una scelta di giovani narratori per buona parte inediti. Non dico nulla dei loro testi: qualunque cosa ne dicessi, mi porterebbe nell'ordine di un discorso diverso da quello che mi pare vada fatto per primo; e, in ogni caso, ritengo non urgente enunciare delle opinioni critiche intorno a Beatrice Solinas Donghi, a Lucia Sollazzo, a Simona Mastrocinque e a Fernando Tempesti. Ritengo anche non indispensabile obiettare, per il momento, alla favorevole disposizione con cui viene annunciato e salutato il ritorno alla « letteratura di memoria » (sia pure cosiddetta per arbitrio) e alla libertà soggettiva di giudizio del raccontatore su ciò che è « degno di esser raccontato ». Mi limito a riconoscere realmente in atto il fenomeno che l'editoriale in parola registra; e cioè: è vero in primo luogo che il neorealismo (insieme a quelle che si potrebbero definire le velleità moralistico-contenutistiche della narrativa post-bellica) è finito col tramonto di un certo corso della cultura avviato sull'endiadi cultura-politica; è vero, e conseguente, che la narrativa sta riguadagnando a grandi passi, sortendo dagli squalori « dell'obiettività a tutti i costi », i campi aperti e aprichi della fantasia, anzi batte disinvoltamente gli itinerari di vere e proprie « evasioni fantastiche »; è vero infine che la tendenza dell'oggi è quella di sciogliere il romanzo da ogni altro impegno che non sia quello di « portare, come scrive Italo Calvino [riferisco dal 'Contemporaneo', 4, luglio 1958, p. 62], la sua carica poetica sul momento (quel qualsiasi momento) in cui si vive, valorizzandolo come decisivo e infinitamente significativo ».

Se dunque tutto questo non è, come sembra che non sia, un'illusione nostalgica, mi pare doveroso domandarsi a quali ragioni di fondo vada ascritto un fenomeno per certi versi sconcertante; fino a che punto esso sia da attribuire ad un'intrinseca risorsa (o debolezza) della letteratura come istituzione au-

tonoma (che in quanto tale intuisce dentro se stessa i propri fini e secondo questi volta per volta si strumenta ed organizza: il contesto in cui il neorealismo è inserito non conta, mentre importa che i suoi risultati siano letterariamente insostenibili); oppure se da un certo punto in poi sia necessario ricorrere, per motivarlo, ad una definita sfiducia ideologica, ad un'ennesima sconfitta della ragione intellettuale di fronte alla ragione estetica, e alla convinzione, magari inconfessata, che l'*individuum* poetico maturi e si sviluppi solo nell'individualità psicologica ed etica.

Il tono della nostra vita letteraria è profondamente mutato rispetto a quello, estroverso, discorsivo ed ottimista, di qualche anno fa. Il mutamento è intervenuto in concomitanza dell'erosione cui sono state sottoposte le speranze concepite nell'immediato dopoguerra sulla capacità di rinnovamento della realtà italiana, sulla possibilità di investire la cultura di specifiche funzioni etico-politiche e di spogliare la letteratura delle sue secolari connotazioni arcadiche ed edonistiche. Come? Con l'imposizione dell'*engagement* politico ed ideologico. La fulminea spolitizzazione e disideologizzazione del lavoro culturale che contraddistingue questi ultimi due o tre anni è la diretta conseguenza della politicizzazione sommaria ed esteriore della cultura operata dalle sinistre nel decennio tra il '45 e il '55: entro certi limiti il capovolgimento è logico, e comunque è facile l'operazione di prenderne atto. Ma le modalità cui si è attenuto, e il timbro di cui risuona, sono rivelatori di un clima morale equivoco, gravido di riserve mentali e di palinodie *in nuce*. Che il neorealismo fosse un ingenuo e disarmato tentativo di trasferire sul terreno letterario un contenuto e un *ethos* essenzialmente politici, è (ed era) chiaro indipendentemente dall'esito del tentativo stesso; il che non toglie che alla sua nascita presiedesse una sincera, per quanto sprovvisa di mezzi, aspirazione a toccare corde pericolose, a stabilire rapporti oggettivamente verificabili col mondo storico. Una sproporzione insanata tra la forza delle spinte ideologiche da una parte e la debolezza dell'apparato letterario impiegato nella loro elaborazione formale esprime i caratteri specifici del neorealismo e spiega la sommarietà delle istituzioni da esso generate, la sua incertezza stilistica, l'esitazione tra lingua e dialetto, tra interpretazione storicistica e fedeltà documentaria che caratterizzano la sua poetica.

Il vero problema non è tuttavia, ripeto, quello di giudicare il neorealismo: nella sede letteraria in cui esso pone le proprie opere, se può sussistere teoricamente la possibilità di qualche correzione parziale, non ci sono dubbi sul valore complessivo e sull'interno significato di un'esperienza chiaramente subalterna. Il vero problema è un altro: si tratta di decidere se i motivi che nel neorealismo fruiscono di una rappresentazione prematura e inorganica mantengono una validità sufficiente

per imprimere sollecitazioni vitali alla nostra cultura; se i dati obbiettivi della nostra condizione includono gli elementi di un progresso culturale da realizzare come presupposto di una nuova letteratura; se infine la frettolosa assunzione degli avvenimenti del più recente passato nella narrativa memorialistica, e dei caratteri *nature* ricostruiti più per moduli psicologici che per ferme linee storiche in quella regional-veristica ha intuito e tenuto presente l'autentico significato delle attese comuni.

Evidentemente no. Ma se il neorealismo non poteva soddisfare che la prima e più elementare delle curiosità scaturite nel clima complesso e disorientato del dopoguerra: una curiosità di specie, vorrei dire, oltre che linguisticamente anche psicologicamente dialettale, strettamente fenomenica, paga di un'organizzazione rudimentale dei fatti, ciò non vuol dire che le ragioni originarie di questi fatti e di quel clima siano scomparsi nello sgretolamento di una fiacca cultura letteraria. Ed è precisamente il rapporto morale con la situazione quello che l'operazione compromette: in altre parole io non credo che i nuovi orientamenti della narrativa traggano la loro motivazione primaria, quali che siano le motivazioni addotte di fatto, da un'insofferenza di letterati con le carte a posto verso il bilancio deficitario di un'impresa condotta da irregolari della letteratura. Credo piuttosto che essi si inquadrino in un processo più profondo, che riguarda l'intera classe intellettuale italiana e la storia del suo ultimo disinganno, della sua grande e privatissima delusione politica. Il richiamo alla fantasia, cioè il nuovo tentativo di disimpegno del lavoro letterario attraverso l'antico argomento della sua autonomia e libertà, può avere molti significati; ma uno certamente, nella fattispecie, è questo: di fungere da quinta pietosa ad una azione ritenuta sconveniente, e tra l'altro non prevista dal copione. Infatti se la via del possesso critico e razionale della realtà coinvolge le responsabilità dello scrittore nelle responsabilità dell'intera società degli uomini colti, la mozione degli affetti estetica consente ormai solo di dare un'apparenza di verità al rapporto soggettivo tra lo scrittore e la sua materia. L'affermazione successiva sarà: la letteratura opera e lotta coi mezzi della letteratura. È un'affermazione che si è già sentita altre volte e in altre congiunture. La caduta delle ideologie comporta l'esaurirsi di un certo tipo di ricerca letteraria, possibile solo se radicata in una concezione globale del mondo; la letteratura che non si nutre dei contenuti che la cultura elabora finisce fatalmente per riversarsi nell'avanguardia e nella coltivazione di forme irrelate. Per questa ragione, ogni affermazione tendente a rivendicare i diritti dello scrittore alla solitudine della propria fantasia, del romanzo ad essere romanzo e nient'altro che romanzo, dell'indagine interiore ad essere liberamente condotta, ci appare in questo particolare momento come un segno di pericolosa involuzione.

Una prefazione a Spitzer

Larga serie di interrogazioni suscita in noi la lettura dello scritto di Pietro Citati « Lo stile e la critica » [in « Paragone » N.º 104, di questo autunno]. La critica stilistica è forse arrivata al limite delle sue possibilità, dove ordine e avventura si confondono, si scambiano le parti? Esclusi per anni dalla circolazione europea della *Stilkritik*, avidi di questa esperienza critica, ci troviamo oggi nelle condizioni di ritornare a sillabare i primi principi di metodo nelle poche tavole della fede in cui eravamo cresciuti, sia pure con tutte le inquietudini dell'irrequieto noviziato? Tornare a Croce sentendo nel vecchio maestro, più che una concezione estetica, il fascino di un'intuizione romantica, valida a spiegarci « tutto un secolo di poesia da Goethe in poi »? Ma i ritorni sono pregiudicati da tutti i gusti, le inclinazioni, i vizi anche di cui ci siamo nutriti nel percorso (irrazionalismo, misticismo, estetismo, diciamo sinotticamente decadentismo); e neppure di ritorno si tratta ma di una relativistica coscienza che, essendo la critica un'operazione magica, mimetica, metaforica, Croce stesso diventa carico di sgomenti e sublimità. Dobbiamo dunque fargli recitare la parte conclusiva di un capitolo dedicato alla stilistica. Il Croce ossessivamente metodico, puritano della critica, dell'igiene separatista delle attività, del *cuius regio eius religio*, diventa l'incredulo della critica, il fedele della Poesia, il psicologo moralista *deguisé*, abnegato (rinunciando ad ogni « spirito di sistema ») alla Realtà come « serie assoluta di valori »?

Forse non è questa la conclusione ultima del discorso di Pietro Citati; il senso anagogico di tutto il discorso (una prefazione — per quanto sia da considerarsi *in nuce* — di una raccolta di saggi di Spitzer) porta bene a questo. Alla rivincita dell'irrazionalismo fondamentale, di cui è parte anche « il più grande critico italiano del nostro secolo ». *Ad majorem gloriam*. La critica stilistica, dopo un'intensa vita universitaria e militante, nelle cattedre e sulle pagine delle riviste, si è esasperata, è deflagrata? Dopo il « positivismo » dei dati, dell'esercizio testuale e delle edizioni critiche (un avallo, sembra, definitivo per entrare in accademia e in società), è ritornata forse alla sua fonte: l'ufficio religioso, la devozione allo spirituale e all'irrazionale?

Le affermazioni più interessanti, l'accertamento genealogico

più imbarazzante, per noi che non lo credevamo, è quello della fonte psicologista, psicoanalitica della Stilistica di specie spitzeriana (e cioè di tutta o quasi la stilistica, eccettuata quella di impronta sociologico-storicistica di Auerbach). Dunque dietro gli alibi perfetti dei professori stilistici e filologici, e dei novizi agguerriti nella acribia dell'*explication des textes*, si nasconderebbero i moti della psicologia turbata ed errante; e dietro le sagome esatte degli stemmi e degli archetipi, e degli alberi genealogici, nell'opera, si nasconderebbero gli choc, i tic, i *klík* di una lingua come « scarto » dalla norma, « stato psichico », « conseguenza biologica della persona »: insomma una sintomatica subliminare. Una stilistica dell'inconscio, del pre-riflessivo, e come si dice in un certo gergo filosofico, del *Lebenswelt*. E i nostri stilistici sono persuasori non occulti di una rivelazione di verità compiuta con le fruizioni altissime della filologia. La stregoneria è tra noi. E con stregoni professionisti.

Pietro Citati ha il merito di avere intrapreso la profanazione e insieme la riconsacrazione. Ora dovremo sapere che le operazioni stilistiche sono operazioni umane, compromesse e turbate, ed espressioni coscienti dei nostri traumi, dei nostri complessi, dei nostri *lapsus*; esigono anche un trattamento terapeutico. E che la critica è una suprema metodologia comportamentistica che chiarisce i nostri stimoli e le loro risposte: a prezzo dell'accettazione di una nostra irrazionalità fondamentale, di una mescolanza delle nostre carte, e delle nozioni critiche più accreditate e convenute nella diplomazia segreta e pubblica della società colta.

E dovremmo sapere che la critica è nutrimento di cose diverse, raffinata digestione di ogni cibo. È anche qui la disponibilità, il mimetismo e l'eclettismo del critico: risultati, forse, della nuova « filosofia della produzione e della distribuzione » (come si esprime « Civiltà delle macchine ») in cui il cliente è sovrano? Ogni libro caduto sul tavolo o passato dalla redazione appartiene a una costellazione di possibili reali, all'enorme tastiera dei « beni di consumo ».

Ufficiale ed eterodosso, intransigentemente ricco di scempi mondani, in questa sua ultima opera di prefatore Citati compie ciò che non si potrebbe, secondo noi, compiere con altrettanto piacere: sconvolgere alle radici la « scienza » stilistica e riversarla nelle fonti del gusto coevo: quelle in cui abitano le « doti irrazionali ed oscure dell'intuizione e del mimetismo ». Per lui, il cacodèmone dell'inconscio è portato direttamente nella sfera del conscio, del visibile, e del legittimo. L'anomalia si fa normalità « estetica ». Lo scetticismo gli impedisce la critica ideologica, ma non gli ostacola la vista acuta sulle radici ideologiche della critica stilistica. La cui paternità è a portata di mano, a cominciare dai *pastiches* e *melanges* di Marcel Proust, inteso come « il più grande critico del nostro secolo », fino a Spitzer. Da allora la critica è stilistica: la più alta rivelazione e

terapia dell'inconscio che è nell'uomo; per metodi e fini. Il metodo è l'individuazione della sintomatologia, i fini l'esorcizzazione dell'inconscio. Un inconscio « aristocratico »: fatto cultura, espressività, stile: che non si spiega, socialmente, con l'alienazione di classe, né, tecnicamente, con la fisiologia e psicologia inconscia o preconsocia, ma con l'esercizio artistico e l'intelligenza del critico stilistico. Il nostro « interiore paese sconosciuto » è un paesaggio stilistico. Spitzer raggiunge Freud. Spitzer che è un grande critico, e cioè un grande « diletante » e « mistificatore ». « Senza una punta, almeno, di demonismo o di stregoneria, ai giorni nostri, grandi critici non se ne trovano », compresi il benedetto Croce, sbagliato per un'acqua tranquilla e invece anche lui tutto *remuant* di passione per le sublimazioni spirituali dell'inconscio. E cos'è il *klik* se non uno scatto « magico », quando alla fine della circolare indagine il critico trova la via per l'illuminazione? La critica è « una prestabilita e professionale caccia al mistero »; Spitzer è un cacciatore esperto di molti continenti, e conoscitore ineguagliabile di quel continente europeo-classico-romanzo in cui tutto è « topica » (come insegna il Curtius di *Europäische Literatur* ecc., riferito da Citati), e cioè duemila anni di jungiano inconscio collettivo. Anche Spitzer è nella compagnia degli irrazionalisti (come i nervosi, sale della terra), di coloro che credono che l'intuizione soppianta, alla fine, sia pur dopo il lungo, espertissimo, carico *Zirkel im Verstehen*, il giudizio, il « discorso ». Tutto è al servizio della caccia; la critica è un meccanismo esegetico, didascalico per penetrare, far coincidere, identificarsi con la Poesia; ne è il diretto ufficio liturgico. Ricco di una « scienza della letteratura » (di una *ciencia de la literatura*, ciò che per l'altro stilistico, Damaso Alonso, non ricordato da Citati, è una teologia negativa, ascisa all'*obra absoluta*), e di tutto l'equipaggiamento filologico, linguistico, storico-rettorico, lo stilistico si identifica col testo, miracolosamente.

È evidente che il *klik* ripaga, supererogatoriamente, dello *status viae*. Ma se la critica fosse invece discorso, scoperta di chiarezza, luce, incontraddittorietà razionale, sforzo di spiegare e non di stupirsi o di immedesimarsi? Se non fosse quella « teodicea in nuce » di cui parla Spitzer, o la « gaia scienza » dei tanti saggisti signorili e metafisici, dotati di *wit* e di allusioni cifrate; ma una scienza laica, essoterica, storicistica? Il mimetismo confonde intelligenza e reviviscenza, chiarificazione storica e fedeltà amalgamatrice, in un unico limo prezioso. È giusto che un critico e uno storico diventi un prestidigitatore, la conoscenza si faccia fiuto, e il fiuto una sveglia, assottigliata e addottrinata, sensibilità? La virtù prima dell'atto storiografico ci sembra la conoscenza (e il riconoscimento) critico del passato, della realtà oggettiva e una sua fededegna restituzione.

« Fare appello alle doti irrazionali dell'intuizione e del mimetismo »: ecco ciò che raccomanderebbe lo Stilistico. Ma lo

Storico replica: Questo solo può fruttarci un referto psicologico, un psicogramma, un materiale probatorio di *écarts* emotivi e di *ersätze* stilistici? Lo Stilistico sorride, sa bene che la stilistica non è così ingenua. È irrazionale e cosciente di esserlo; è mistica e cosciente del mito; sa che la poesia è gratuita ma insieme motivata, e che ogni atto umano affonda nell'inconscio, si registra nel comportamento e si trasfigura nel *sermo*: costituisce nel relativo il suo assoluto, il suo impero stilistico.

Come tutti i misteri, per noi, razionalisti e storicisti insaziabili, esso diventa religione, idolatria, confusione di *raptus* e di biologia, di estasi verso il basso e di estasi verso l'alto, di estetica *von oben* e di estetica *von unten*. Ma siamo noi che non avremmo capito l'« essenza » della Poesia, il suo « valore assoluto e categoriale »; e l'essenza della critica *inépuisable*, mimetisi e creatività, essa stessa « inventività ed espressività linguistica ». Non avremmo capito che il binomio stile e critica è un'endiadi, una rettorica dizione per dire: armonia prestabilita, risoluzione del significato nel significante, della critica nello stile, esercizio dello stile e nello stile, oggetto e soggetto dell'operazione.

Ontologia stilistica prima di ogni critica dello stile: ecco l'ultima delle affermazioni consequenziali che noi, che ci credevamo loici, non avevamo capito. Né riusciamo a riposare in quest'ordine stabilito. Abituati a certi riflessi sociologici e da *marxisants* non ci riesce neppure di dimostrare il « conservatorismo » immanente nella stilistica. Ma Citati spiega: « per istinto e per professione il critico stilistico è un conservatore: deve accettare e saper coincidere. I peccati di ordine gli giovano infinitamente di più che i sacrifici sull'altare della rivoluzione ». E ci costringe, in un « tavolo riservato », a discutere di uomini e *tópoi*.

Gianni Scalia

La struttura di una rivista (letteraria)

Nelle riviste di dopoguerra, era consueto il progetto: « cultura e politica »; con una contrapposizione al periodo anteriore, condivisa dalla tendenza verso l'opposizione e dalla critica interna, o di corrente, non ancora essendo chiare queste scelte, col centrismo al governo del paese. Quando si addivenne a dire « cultura e poesia » fu per comodo, nessun dilemma attualmente vero o nessun legame complesso ed organico si pensava fra questi termini. Mentre perdurava infatti, abbastanza ben fondata, la sicurezza ortodossa del Novecento, sotto le bandiere del neorealismo, reso anch'esso un programma di tipo novecentista, navigavano prodotti di espansa liricità, nella poesia, e un costruito periodo della narrativa, più continuo rispetto alla tradizione, ma che non vorrà un bilancio, vorrà piuttosto atten-

zione a quanto resta utile od inutile in taluni, sviluppo oppure ricaduta nello spiritualismo vago che è al fondo del Novecento. (' Il Politecnico ', che occorre nettamente distinguere, è stato un ideale di diffusione dei lumi, e nello stesso tempo di partecipazione collettiva, democratica, a una trasformazione di cui non erano ancora presenti i problemi).

Noi terremo sospese, a rendere ammissibile il nostro quadro, le cause profonde della « crisi delle discipline umanistiche »: restando nell'ambito di una di queste, che naturalmente si serve, a tratti, di una revisione dei suoi principi. Ma, da parte delle nuove generazioni inclini a un rigore tutto studioso, la incertezza in una anticipazione della letteratura per se stessa (o meglio, nella letteratura), nella sua virtù di verifica, è stata completa. Il nostro scopo, nel fondare nel 1955 Officina, era avviarsi a una rinnovata fiducia: senza ignorare il processo antidealistico e antimetafisico in corso, né già liquidando le « istanze della sinistra » come meramente politiche, invece che politicizzate dalla faciloneria dei comitati culturali di partito, intenti sempre allo stesso discorso propagandistico. E, in pochissime parole, la nuova poesia, la nuova narrativa, non ci interessavano che relativamente: ma per una passione intera, e non estetica, per esse. La coscienza matura della necessità di riflettere sui problemi storici e morali fu l'origine di Officina in cui convenimmo: che a taluni, ragionando con vecchi schemi mentali, pare confusa, o puramente polemica, infine non utile.

La nostra intenzione, dunque, non era più quella che si ha da convertire e riscattare nella poesia; era senz'altro un fare. E si dichiarava nelle sezioni della rivista, non date per ordine esterno, ma per ordine proprio, in una scrupolosa misura di semplice indicazione: da « La nostra storia » a « La cultura italiana », in cui batteva ancora l'accento « italianista »: a rompere l'immediato sentimento ontologico dell'intimità postsimbolista, e procedere a una concezione della letteratura più consapevole dei rapporti con la realtà e le sue strutture. Va infine osservato che i testi, l'opera letteraria o i documenti di una ricerca, stavano in mezzo come sottoposti a una pressione di quella doppia indagine che si voleva svolgere, nutriti altresì del proposito di produrre « allegati »; sicché nella poesia si andasse verso una connessione degli elementi della sensibilità e di quelli del giudizio.

Non si vorrà accettare come autobiografico (o peggio) il discorso che qui si fa; vuol essere generalizzante, ma nell'unico modo possibile, esclusa la cronaca e, si capisce, la storiografia; illustrando come i problemi, che tutti coloro che ci seguono hanno condivisi in quegli anni, avevano un particolare costruito in quanto un certo gruppo di scrittori (a noi meglio noto) si sforzava di chiarire, con un riscontro e una correzione reciproca.

Conseguenze immediate: l'impressione altrui delle nostre periodizzazioni, e prime definizioni (il decadentismo, il Nove-

cento, il neosperimentalismo, l'antipetrarchismo) si bipartiva in maniera semplicistica secondo la ragion politica: da una parte, leggendo una velleità nell'assumere « spolticizzate » le norme categoriche della cultura della sinistra ufficiale; dall'altra, riguardando come curiosa la « letterarietà » in cui muovendoci non avremmo potuto mordere le cose. Ovviamente da parte nostra non si voleva solo stimolare la cultura di sinistra risuonando nella sua cassa; né, nel tentativo di avviare un orientamento culturale-letterario formativo, non riducibile in termini di programma letterario-formale di avanguardia (proprio dell'estrema evoluzione delle forme romantiche), s'intendeva negare i motivi più schietti o tanto meno le opere del novecento: ma restituirle in una storia, aldilà dell'intimismo inteso come assoluto.

Nella ricomparsa presente della nostra rivista, accennando appena per mostrare i risultati del lavoro attraverso gli ulteriori problemi, è accaduto che:

a) chiarito a nostro avviso l'errore interno dell'*engagement* di dopoguerra, esso si propone ora come azione intellettuale, avendo per oggetto i fenomeni culturali, e non quelli politici; e vale come sede corretta di una polemica, di un'organica contestazione culturale, senza teorizzare immediatamente un comportamento. Inoltre vale come pieno motivo di un'impresa militante, che è priva di senso se si accentra ancora nella proposta dell'opera letteraria per sé stante, e nel prolungamento critico o parafrastico relativo, insomma secondo un privilegio dell'intuizione;

b) lo studio storiografico è da compiersi con una recinzione precisa del tema; subito si rende però necessaria una viva coscienza metodologica da esperire in un distribuito esame in più saggi dei principi che valgono nell'attività critica, con quanta serietà teoretica sarà possibile; si vuole misurare in questo terreno come l'oggettività di un lavoro possa o debba sostenersi di una concezione più generale;

c) il momento etico-politico e quello propriamente critico riunendosi, in una ideale figura, al momento dell'opera in cui ci si riassume in atto più disarmato, occorre entro questa terza sezione, mentre è costituita chiaramente un'*équipe* (« superminoritaria » ma più larga che quella strettamente redazionale), attendere con cura a valutare ogni altrui progresso interessante; e a far pulizia quando i fatti artistici la implorino.

Frattanto, accade per esempio che un gruppo di giovani [cfr. il ' Quartiere ' che esce in Firenze] si sono impossessati, con ingegnosa innocenza, dei nostri concetti storiografici e ideologici; ma non si danno a un lavoro, invece si accontentano di stimolarci risuonando nella cassa di Officina; e per essere più concreti di noi, impiegano immediato giudizio recensendo senz'altro le opere (e sostentandosi di rei pettegolezzi). Ora noi avremmo in casa nostra un certo spazio e tempo, per ogni de-

siderato contrasto delle ragioni; ma con che cosa contrastere-
mo? colle recensioni al libro di Pasolini, che, beninteso, me-
rita tutta la campagna che vi si conduce? Credevamo di star
dicendo qualcosa, e ci troviamo ad essere delle artistiche per-
sonalità, più o meno rispettabili, invidiabili o preoccupanti...
ma è armatissima in noi la pazienza e la buona volontà nel rife-
rirsi alla storico-culturale paternità possibile, fortunata o di-
sillusa: da cui nascono poetiche figliolanzze.

È del resto dalla diffusa impressione che si riproponga il
modulo della rivista letteraria di anteguerra, tornando al '38,
secondo noi improponibile, che ha occasione questo breve scrit-
to o riepilogo.

Intenderemo certo la cultura non come un ente (provviden-
ziale, o, per errore, inimico nella mia casa), ma come un pro-
cesso per cui, nell'ordine della poesia, i contenuti anche irra-
zionali e al limite dell'ineffabile si misurano con la ragione e
con la conoscenza, a diventare espressione; avremo benefico il
dubbio che avanzare una superiorità o priorità della letteratura
equivale, forse, ad avanzarla su di essa, e inibire la sua piena
funzione. Ci saremo resi ben consapevoli che con l'atteggia-
mento dell'*engagement*, appunto perché attivistico, alla lette-
ratura non si attribuiva il mordente, anche attuale e civile, che
le è proprio.

In che cosa consiste ora « il nuovo impegno » non lo sap-
piano già; a mio avviso si può supporre, semplicemente, che
risponda al proposito di una letteratura di opposizione, e che
sia la scelta di un *ethos* (invece che la diretta scelta di una
politica); nella convinzione che la letteratura è liberamente in
rapporto con l'*ethos*: con cui è, per altro verso, in ugual rap-
porto problematico la politica. Ci sono i « tradimenti dei laici »
dell'una e dell'altra; e qui dovrebbe valere il nostro concetto di
cultura come coscienza dei nessi con l'*ethos*.

Se questi enunciati sono plausibili, rispetto ai problemi che
vi si muovono, e che importa aver presenti, per l'organizzazio-
ne di una rivista. Sarebbe onesto che non la ignoranza di essi,
ma qualche considerazione relativa, anche contrastante, desse
le radici a chi s'affatica, con simile strumento, nel nostro corso
di interessi, di volontà, di delusioni, di opere.

Francesco Leonetti

Lo scrittore in questa società

« Le cieux sont devenus d'airain »

L'intervento di Giorgio Bassani, letto a un recente con-
gresso di scrittori, e pubblicato anche su « Il Punto » del 1° no-
vembre 1958, pur nella sua forma conversativa, muove a consi-
derazioni, semplici ma sostanziali, su cui vorrei soffermarmi.

Non può essere contestato, mi sembra, che la struttura della
società capitalista, come si è articolata da noi in questo ultimo
decennio, avvolgendosi in contraddizioni spietate e maligne,
ma sempre fissa ai propositi ultimi che non vuole né può di-
menticare, consenta, con il gesto paternalistico o il gentile ri-
catto, uno sfruttamento che solo all'apparenza sembra liberi-
stico; nella sostanza è invece razionalmente coattivo « dell'in-
gegno e della penna degli esponenti di quella classe a cui ci
onoriamo di appartenere ».

Si raccolgono ogni tanto dei lamenti: « Dalla parte del pa-
drone è difficile qualche volta stare », ed è la voce di coloro
che si illudono di potere evadere, un giorno o un altro, dalla
terra in cui cantano le sirene (dopo averne patito i vantaggi);
mentre questa collocazione topografica, la scelta fra le due rive,
non è stagionale né può essere elusa con un guizzo; non è un
compromesso momentaneo da cui potersi liberare ma una do-
nazione di sé al dio; in cambio di un caduco aumento di po-
tere pubblico o sul pubblico è una condanna a una continua,
sotterranea sterilizzazione, un'autentica *Zerstörung der Ver-
nunfft*, distruzione della ragione.

Tanto più occorre mettere in guardia, e stare in guardia,
sulla pericolosità di « armistizi o concordati all'apparenza non
disastrosi », perché il capitalismo ha provveduto a coartare, con
il controllo effettuato attraverso gli uffici-studi dei suoi orga-
nismi — banche, industrie, case editrici, case di cura, anticamera
politiche — una ideologia ufficiale, moderna, irritante, sinuosa,
dinamica; che tiene conto di molte possibili suggestioni e attra-
verso documentatissimi *tests* sembra sul punto di offrire solu-
zioni verosimili e prestigiose, *tout court*; nonché vantaggiosi
connubi; a convalidare ancora una volta la tesi che questo
tipo di « capitalismo condizionato » è capace di assumere a certe
scadenze un ruolo progressivo; come è accaduto ieri, occorre
darne atto, che ha tempestivamente utilizzato l'insegnamento
degli ultimi dieci inverni, sostituendo alla strategia della guerra
fredda il nuovo momento pseudo-liberale, neopositivista.

A tanta saldezza amministrativa, scaltra rapidità di aggiorn-
amento, dall'altra parte si oppone uno spettacolo di contrasti
e di scismi, un misero spettacolo; anche se potremo obbiettare,
pour cause, che questo aspetto di cantiere in disarmo è dovuto
a una drammatica verifica. Purtroppo l'attuale debolezza,
giunta al limite dello sfinimento, dipende da errori pertinaci
(tragicamente additati), dal progressivo sfaldamento di *équipes*
che apparivano inscindibili, dai contrasti minuti e soffocanti
che non trovavano sfogo, dal bizantinismo delle formule e dei
compromessi, dall'exasperato filologismo e dall'edonismo dei
dibattiti che spesso assumevano la parvenza di conclavi, con
tutti gli inevitabili machiavelli, invece che discussioni di uomini
vivi; dal tardivo accorgersi che ormai si era reso possibile, io
direi inevitabile, un periodo di faticosa coesistenza.

Ma insomma: « oggi non c'è una persona onesta che non senta come propria degradazione lo stato di cose italiano »; mentre vale, drammaticamente vera, questa frase di un amico, dalla società in cui viviamo le nostre azioni e i nostri propositi sono ormai tollerati con indulgenza, i faticosi incontri come logomachie accademiche o retrive; mentre si cerca di distrarre ogni proposito nella *routine* quotidiana, dove non esiste contraddizione, dove tutto si coagula in un livido, innocuo conformismo. La cultura è esaltata come *instrumentum regni*; altrimenti facilmente truccata, addirittura scancellata dal gran mondo.

Tuttavia, chi considera sempre la cultura come « mordente critico, apertura verso un mondo diverso che si vuole e si può, perciò si deve costruire » (Preti); chi non è oppresso dal filisteismo, non mortificato dalla paura, non compromesso con il potere economico e politico, né si rassegna a vivere *fuori*, nonostante tutto; è certo che può ritrovare un comportamento autentico, non discriminante: una attiva intransigenza, non una mistica rinuncia, pure nell'intrecciarsi di rapporti e di incontri non mondani ma ideologici.

L'uomo di cultura ha una nuova responsabilità. Se poco cammino è stato compiuto da noi dopo la grande speranza *d'après la guerre*, si può cercare di rovesciare in positivo gli insegnamenti cavati dagli errori passati (pluralità di contraddizioni non esplose, gelo dogmatico), badando di vincere l'iterata amarezza con l'operare, il dubbio e i sensi di fredda solitudine che alle volte sopraggiungono con la fiduciosa constatazione che i marxisti (nel senso in cui Marx dice: *je ne suis pas marxiste*), cercano, tentano un nuovo *regnum hominis*, e che collaborazioni e contaminazioni pratiche, sottoscritte con qualche leggerezza o per calcolo sottile, non possono che ritorcersi, a lungo andare, in una abdicazione patetica o straziante.

Non ci si propone un rifiuto preconcepito e polemico della realtà, ma una contrapposizione più consapevole, quindi più operante, più cattiva e scaltra, alla condizione attuale e agli organismi politici che la determinano; riprendendo inoltre a considerare come si manifestano i fenomeni reali e talvolta contraddittori dell'opposizione storica della nostra epoca. La causa prima della tragica involuzione delle sinistre è da imputarsi, come è noto, all'irrigidimento in un dualismo che ha distrutto da ogni aggiornamento e da ogni verifica. La crisi sul piano ideologico, seguente al XX Congresso, ha convalidato fra l'altro la necessità di contatti organici e non tattici con i rappresentanti del pensiero borghese, finendo per riconoscere, sia pure tardivamente, all'ideologia neo-capitalista, o meglio, agli sviluppi tecnologici da una parte e al processo della riflessione sociologica dall'altra, una persuasività sostanziale, una serie di novità e di revisioni attuali da lasciare di stucco quanti, stretti alla politica, si erano illusi di potersi muovere non con lo stru-

mento « del vero sapere e della conoscenza della realtà, ma con le armi dell'Armata Rossa ».

Soltanto così potranno essere smentiti quelli che, contando sulle molte conversioni possibili, ripetevano l'esclamazione dell'antico cronista: 'No, non trovereste un solo ateo su di un vascello che naufraga'. E si preparavano a una messa solenne.

Roberto Roversi

FRANCESCO LEONETTI

IL METODO DEL TARDO IDEALISMO

Dobbiamo parlare anzitutto di un nesso culturale preciso fra l'idealismo crociano, nei suoi primordi, e la letteratura contemporanea. I militanti delle innovazioni del Novecento non ne furono consapevoli, non ne tennero conto; o furono interi con passione ed elezione e virtù nel loro proprio atteggiamento illuministico senza mutare radici. Ma le determinazioni dell'irrazionalismo, insite nel primo Croce, furono condotte alla loro evidenza, o conseguenza paradossale, dall'ideologia dell'avanguardia letteraria. (Dando intanto per ammessa una connessione fra storia della cultura ed evoluzione delle forme, che è la nostra affermazione o ipotesi fondamentale). La creatività dello spirito secondo l'idealismo, con la sua virtuale o pigra tendenza metafisica a una provvidenzialità della storia, con la sua debole intimità e il suo spiritualismo introspettivo, era tuttavia sostenuta da una concezione della storicità, disincarnata ma specifica; nell'adozione letteraria giunse presto a una riduzione dello spirito stesso alla poesia. Che in Croce è, di quella creatività, la manifestazione più evidente.

Mentre non intendeva affatto scindere l'arte dal suo terreno, storia, cultura, società, l'idealismo crociano introdusse e fornì i saldi od ulteriori principi per un siffatto processo di scissione; in cui entrarono via via, con funzione determinante, altre culture ed esemplari esperienze poetiche e vitali, e un gusto più fine del fatto letterario in sé, e, aldilà della autonomia stabilita per questo, una recinzione estetistica, molto più astratta (che ad altri, senza ammissione di chi l'ha concepita come un valore assoluto, è parso utile definire decadentismo: maturo in Italia con sue note, quando era in Francia più pienamente innestato, conserto, al sapere tradizionale, tipicamente antistoricistico).

Il lavoro del Croce, cioè, ha tenuto come impliciti i dati o gli elementi del terreno; ma, di fronte alla solerzia positivistica di accertamento d'ogni presupposto documentario o fonte dell'arte (con tendenza a limitarsi in un'euristica estroversa, nonostante quell'aspirazione a un autentico « sorso della bottiglia »

che, scherzosamente, Spitzer esalta nel filologo), il lavoro del Croce oppose l'affermazione dell'atto intuitivamente gnoseologico e subito espressivo dell'arte, e l'esercizio del giudizio estetico, o di quello che così è riassumibile. Il nostro assunto di un prospetto introduttivo, che inevitabilmente semplifica oltremodo i processi, non ci permette di indugiare sugli svolgimenti dell'estetica crociana: ma furono piuttosto precisazioni correttive: è sempre rimasto per il Croce sussistente, aldisopra dei tempi, il coro delle poesie, e, nel ricreare gli oggetti critici, è sempre valso uno svuotamento delle passioni e delle strutture, temporali e razionali.

Dobbiamo dire che, contro l'astrattezza di uno Spirito del mondo, assoluto fattore e a noi non noto fattualmente, la letteratura del novecento, anche per la stessa autenticità artistica che vive nel particolare, ha opposto la categoria del singolo: in un motivo che si può riassumere come esistenziale, quanto al problema che ha indotto, e come tecnico, quanto all'interna tensione che ha ribadito propria dell'espressione; questo contrasto ha pur contribuito a logorare il circolo crociano, insieme ad altre maggiori ragioni.

Il Croce volle sempre con disdegno pronunciare decadentismo non come periodizzazione, peraltro inammissibile secondo la sua prospettiva, ma decadenza dell'arte; e predilesse un abito misurato o decoroso dell'artista, e una sua pienezza, dominatrice delle alternative spirituali. Come avvenne al Croce di caratterizzarlo nei suoi studi critici, questo abito non era che una mezza via fra l'atteggiamento pensoso e quello benpensante; e non ci riescono che considerazioni etiche e psicologiche generalizzanti quelle che egli dava, scarsi prolegomeni al suo discorso critico sommatamente distintivo, sulla vita interiore e morale o intellettuale di un artista. Ma, di fronte al rapido circuito irrazionalistico fra vita e arte invalso nel Novecento, non si può trascurare un simile elemento della personalità del Croce.

Esso appare ovviamente in una contrapposizione fra Croce e D'Annunzio, nella prima parte del secolo « termini in cui si muove il costume italiano »: come è ragionata perfettamente dal Garin [a pagg. 295-6 delle « Cronache », discutendo di un parallelo serriano]: « di qua una serietà misurata, quasi casalinga, che dai secoli trae un'antica saggezza, un abito di rigore razionale e di onesto sentire; di là un'esaltazione torbida ove l'antichità alimenta solo miti ossessionanti, ove le evasioni retoriche sostituiscono sempre la durezza dell'impegno — ' l'ultimo accesso di malattia del popolo italiano ' » (come scrisse Gramsci).

In D'Annunzio è la piena e clamorosa risoluzione paneste-

tica del processo postromantico in Italia (mentre ben più sottili e vivi, e d'intenzione antidannunziana, sono gli apporti intellettuali del decadentismo ulteriore, rivolto ad esprimere l'intimità profonda che non si realizza). In quel processo Croce, come dicemmo, è entrato determinante con la scelta dell'Estetica a fondamento del suo sistema, con l'intuizione come primo grado della conoscenza; la sua avversione o resistenza agli aspetti letterari dell'irrazionalismo, anzitutto dannunziani, non poté essere intera, e magari perciò intelligente dei testi, fra loro così diversi.

Croce critico quando è deprezzativo del D'Annunzio, o del Pascoli, o della tendenza della poesia del Novecento, censurata piuttosto nelle sue proclamate ascendenze (suscitando sempre tutt'altro corso di letture militanti), s'impunta effettivamente con se stesso, e non si cala affatto, disponibile, in quelle forme. Sta stretto a un certo suo, io direi, umanesimo generico, dell'ideale intierezza umana; bada a una fenomenologia morale, prima di dire la poesia è o non è. Ma, a noi pare, non si deve ritrarre da tale suo procedimento solo l'impressione di un intento moralistico; vi è piuttosto una richiesta o pretesa di una complessione o di una compiutezza dell'intimità. Osserveremo che ciò riesce non di rado limitante; ma non converrà intenderlo semplicemente come un atto di tardiva mentalità o gusto. È un ideale contenutistico di cultura, più portato e tradizionale che cosciente e mordente; è il sentimento di un necessario sostegno costruttivo fra vita e arte.

L'idealismo divenuto oggettivo nell'esercizio di alcuni (con prove e con indicazioni magistrali in Sapegno) e soprattutto la contestazione e l'insegnamento gramsciano ci ha avvertiti, nella fattispecie, che Croce non ha quasi niente a che vedere con De Sanctis e la sua robusta mentalità storico-critica: e ci ha educati a intendere come il perspicuo e aderente ordine o controllo razionale che è proprio dell'opera d'arte maggiore e ogni volta diverso, consiste di un connettivo, più o meno lucido, ma sempre voluto e in se stesso coerente, con gli altri fenomeni della realtà, ed è descrivibile, esplicabile: costituisce una particolare e appropriata struttura, cioè un rapporto ideologico-sentimentale con tutto ciò che è storicamente altro dalla « poesia » come intesa in Croce stesso e nel Novecento.

Si può sostenere che in Croce, per quanto estesamente contraddetto, questo principio fu istintivo: e utilmente tradizionale e conformista. E di esso si sostanzia in Italia (attraverso tutte le indagini di tradizione storica e filologica precisate, o ridotte nel loro campo, dalla presenza metodica del Croce) un tronco idea-

listico; che, per la sua notevolissima sostenutezza, è ancora interessante, mentre urgono indirizzi e procedimenti diversi.

Un doppio ordine, dunque, di relazione e di contraddizione, in cui siamo stati implicati, è dato dal rapporto fra l'idealismo crociano e la letteratura contemporanea. Ora non penseremo certo che l'*ethos* del Croce, passatista (e di inerzia filosofica, e d'interesse alquanto retrivo anche nella posizione antifascista), sia da considerarsi, più di quello a cui generalmente si lega la letteratura del Novecento, rivolto all'avvenire. È semplicemente avvenuto che dinanzi al culmine di un processo variamente nutrito, cioè, per intenderci, alla poesia e la critica ermetica, abbiamo maturato un intento contrastante: restituire un complesso sviluppo storico-culturale-letterario. Per questo, una certa integrazione nell'idealismo, con l'idealismo, ci è parso un complementare (da parte mia) importante elemento di chiarificazione, benché esso in larghi strati della cultura italiana valesse quasi un ritardo; nel bisogno di una concezione della letteratura più ampia che non nell'evoluzione interiore. Tanto più ci si imporrà di recidere o ironizzare ciò che è vecchio nell'idealismo: per toccare ciò che è utile a chi procede. Va brevemente aggiunto che la nostra concezione, contrastante a quella del Novecento (ma volendo insieme promuovere una nuova intelligenza delle sue opere), è altresì in discordanza con il proposito culturale-organizzativo di cui è stata ricca la polemica politica della sinistra: per essa l'« altro » dalla « poesia » era immediatamente (per drammatica urgenza) l'arretrata condizione sociale del nostro paese, e la volontà rivoluzionaria delle strutture economiche; mentre gli uomini di cultura più responsabili, nello sforzo di rigore ideologico, si comportavano secondo i modelli di Francia, dove la *gauche* si è dibattuta in una complicazione di esistenzialismo e di marxismo.

Indotti dall'esigenza di verifica del metodo, come di quello che può garantire l'oggettività delle operazioni critiche, non sembra interessante l'esame storiografico, o meramente illustrativo che possa darsi presso di noi, della critica idealistica, o che ha proceduto con l'ipotesi dell'idealismo. Sembra opportuna piuttosto una considerazione di quanto avviene in essa per il contiguo effettuarsi della stilistica: perché, anche presso gli specialisti che ne erano già bene informati, è di questi anni una sua sollecitazione vivace in Italia, che pare inserirsi inoltre nel tronco idealistico senza *querelle* (e senza preoccupazione etico-politica, certo, a differenza che per la problematica sia di Lukács sia di Gramsci). Tale inserimento avviene tutto pacifico e improvvisato

nei minori professanti; ed è compiuto dai maggiori attraverso gli studi linguistici già attivissimi in Italia.

Né ci riescono di vero interesse, per il nostro oggetto, le reazioni proprie del Croce alla stilistica (e magari al periodo Vossler di essa, ben documentato dal carteggio); non tanto per aver tutto ciò dichiarato Spitzer non utile precedente per sé, quanto per certa concessione crociana come a minor momento, infine, ad esplorazione benemerita di un diverso dominio; e per il connetterla relativamente esatto, di Croce, ai modi della critica figurativa da lui dichiarati tecnicistici, non attenti al nucleo dell'espressione, ma avulsi — senza, per fortuna, conculcazione negli esponenti maggiori, dal Berenson al Longhi. — E mentre da una diversa o ulteriore prospettiva la storia della critica idealistica è prematura, dall'interno è già estesa nei meandri di una bibliografia, più o meno onorifica o prudentiale, che porta in cima i volumi dei « Cinquant'anni di vita intellettuale italiana » [Napoli, 1950].

Noi non possiamo però trascurare un fatto sociologico e culturale che ha tuttora un peso notevolissimo: il crocianesimo trionfante sulle cattedre. Il rapporto più o meno stretto fra crocianesimo e tradizione accademica in Italia, legata al tipo di discorso positivistico *fin du siècle*, peraltro carducciano, si compì, come per molti rispetti aveva da compiersi, oltre che con l'influsso egemonico del Croce, con un suo lento passaggio, dalla polemica teoretica originaria, alla giusta considerazione della disciplina studiosa e alla teoria (che riesce alquanto *addita*) della coscienza morale: vedendo accogliersi come irrazionalistica la propria formula estetica, forse altrimenti comprensiva nell'intenzione, e quasi regolatrice nel contesto polemico con l'allotria positivistica. Nei riguardi degli artisti viventi, valse nettamente la distinzione del Croce fra poesia, tutta irreflessiva, e momento dello studio; espressa, nel corollario pratico, già con un intervento quando, additandosi da certuni D'Annunzio successore, avvenne una commo- zione bolognese contro il gineceo che avrebbe profanato l'aula carducciana...

Abbastanza presto l'idealismo storicistico, che rendiamo dopo il '25 equivalente a crocianesimo, in un'astrazione non del tutto lecita, assunse i toni di una sufficienza che è stata ritardatrice nella cultura italiana. Così anche oggi il sapere e mestiere di ascendenza crociana avverrà che di fronte al nuovo si risenta, secondo gli uomini, in senso buono o in senso cattivo.

Il senso cattivo può essere ora raffigurato fulmineamente in uno stilema del Russo: « io quando leggo i vanti dei giovani per la critica stilistica pronuncio *st e l e s t i c a* alla maniera di

un docente calabro-americano » [« Belfagor », gennaio 1957, pag. 1, in una nota a « Il linguaggio poetico del Carducci: I, Cesare de Lollis fondatore di una critica storico-linguistica o stilistica »]. L'invettiva, con la deformazione fonico-dialettale del parlante, ci ha tutto il meridionalistico, neohegeliano e nazional-provinciale, spirito della vecchia Italia, dinanzi alle grazie di Vienna (culla anche, ricordiamolo a onor suo nel secondo novecento, del neopositivismo); e a quelle continiane. Aggiungasi che il richiamo al De Lollis è diventato consuetudinario e tipico di un atteggiamento assai discutibile, nonostante la « finissima storiografia formale » (con parole del Santoli) dello studioso del primo novecento. Ancora in « Belfagor » del 30 settembre 1958 il Russo dà, per uso manualistico estero, un quadro molto autoritario della nostra superiorità nel campo, dichiarando la stilistica « una critica delle ragnatele ».

A noi preme il senso buono. Che cercheremo di cogliere nel prezioso volume recente del Fubini, « Critica e poesia » [Bari, 1956]; esso corregge fruttuosamente, e precisamente, Croce con Croce, e restituisce ravvivati i principi teorico-critici dell'idealismo. Noi ci limitiamo naturalmente all'oggetto surriferito: risposta dell'idealismo alla metodologia della *Stilkritik*. E mentre si porge alla nostra attenzione il saggio « Legittimità e limiti di una critica stilistica » [1946], naturalmente l'occhio rivà in ogni dove (al libro deve poi unirsi il saggio « Ragioni storiche e ragioni teoriche di una critica stilistica », alle pp. 489-509 del « Giornale storico », 1956).

A noi sembra, riassumendo, che Fubini, a ridire rigoroso e non convenzionale l'avvicinamento idealistico ai testi, ribadisca soprattutto « la forma interna » come quella che il critico deve incentrare per la sua esegesi; opinando che la considerazione del testo nello stile, nella forma linguistica, astragga dalla forma interna, ovvero sia meramente tecnicistica e possa risentire di tal principio. (Dobbiamo ricordare, per chiarezza del riscontro, le note proposizioni spitzeriane del saggio 1948 « Linguistica e storia letteraria »: che la lingua è soltanto una cristallizzazione esterna della forma interna, che chiunque abbia pensato fortemente e fortemente sentito ha introdotto innovazioni nella sua lingua non essendogli sufficiente ciò che nella lingua vi è di trito e di pietrificato; e che si dovrà sempre risalire all'« étimo spirituale »; infine che anche le idee espresse da un poeta non sono se non uno dei tratti superficiali di un'opera d'arte).

Il libro, e cioè la riflessione più che decennale del Fubini (che ne diede già alcune parti in ed. 1948), a noi non pare eclettico, quanto al procedimento che sostiene. Al sistema teo-

rico-estetico del Croce la maggiore correzione proposta è nell'intendere non compito pedagogico rispetto al giudizio, ma « momento simbolico » della critica, una certa descrizione di « quale poesia è » l'opera in esame (è poi nota la fubiniiana rintrodotto dei generi letterari, al cui ambito si richiama la descrizione che egli ammette). Si darà dunque non l'« impossibile » equivalente razziocinativo, epperò un simbolo della poesia, inadeguato ma necessario e perspicuo, « che isolando o ponendo in particolare rilievo un aspetto di essa ce la lasci intravedere nella sua totalità. Simbolo potrà essere di volta in volta la citazione di un passo o di voci in cui par raccogliersi più intensa la poesia dell'opera, o un elemento formale che per l'insistenza con cui ricorre e il significato che viene così ad assumere, si carica di un suo peculiare valore, o il motivo sentimentale che sembra informare più costantemente il linguaggio di quella poesia, risolvendo in sè e dominando altri motivi complementari » [pag. 309]. Fubini ci pare finemente possibilista, riguardo agli adeguamenti critici a un testo: così che « accanto alle pagine nelle quali il Croce descrive l'ispirazione tragica del Flaubert, il radicale e desolato pessimismo nei suoi riflessi artistici positivi e negativi, non perdono di lavoro le osservazioni del Thibaudet su esempi di così detto ' stile indiretto libero ' che ci permettono di avvertire come si esprima in casi determinati la maniera di sentire dell'autore di « Madame Bovary », quella sua distaccata e pur dolente partecipazione al dramma della sua eroina, quella ' pseudo-imparzialità ' del suo stile, per usare un termine dello Spitzer su questo argomento. Occorre ripetere che quelle osservazioni non sono infirmate dal fatto che la categoria dello ' stile indiretto libero ' si ritrova in non so quanti altri scrittori e prima ancora nel linguaggio comune, senza che quel procedimento stilistico assuma il valore che ha nella pagina flaubertiana? » [pag. 103]. È da notarsi però che di un fatto che per l'idealista è intuibile, i rilevamenti stilistici ci danno una conoscenza oggettiva.

Fubini vuole intendere la stilistica in modo strumentale e non metodico; come ulteriore punto di vista; affermando, insieme, che è lecita e necessaria una distinzione di forma e contenuto nell'atto della critica (con un chiarimento aggiuntivo, rispetto a Croce, indiscutibilmente notevolissimo). D'altronde, quell'oggettività — che si definisce allora come una « determinazione formalistica » — in cui si fida chi diffida di una critica intesa invece a studiare, ricercare e definire, il sentimento o il tono, è per il Fubini soltanto apparente: ed è crocianamente dichiarata metafora della intera anima che è la sola realtà di un testo.

Lo stesso circolo filologico o della comprensione, l'andiri-

viene dal particolare all'insieme e viceversa, il puntualizzare e divinare, formulato come principio dallo Spitzer secondo il termine dato dal Dilthey a un'osservazione dello Schleiermacher, è esteso comunque a ogni procedimento critico. E se la precisazione linguistica tien presente la totalità dell'opera, al Fubini pare generalmente che il possibile dualismo, formalistico e contenutistico, in cui l'operazione critica si può scindere correttamente, è l'atto analitico necessario ad essa per continuamente ascendere alla sintesi del giudizio ove si restituisce l'unità contenuto-forma. Infine, nell'usufrimento del fatto che, a rigore, il critico stilistico, compiendo la sua verifica, viene dopo il critico e lo storico letterario, si spegne lievemente il mordente « scientifico », rigorista, che la stilistica propone.

È quindi, per adottare una formula, nel senso di un proprio sostentamento spiritualistico e umanistico, che sottende inevitabilmente ancora lo « Spirito del mondo », che l'eredità crociana ortodossa si comporta nella riflessione, di fronte a istanze più concrete e oggettive. Ciò non toglie che, al confronto, nella condotta della *Stilkritik* avviene di sentire, sotto l'aspetto filologico-metodologico ineccepibile, una concezione dell'arte come liberazione di equilibrio immediatamente patetico; e un'applicazione larga di valori rivelati dall'esperienza poetica novecentista; una predilezione per dove è piena la evidenzialità del fatto linguistico-letterario in sè (sia pure con tendenza non allusiva ed ermetizzante, ma, come è cara a Contini, espressionistica).

Vogliamo inoltre richiamare, a chiarimento della evoluzione metodologica dell'idealismo, un concetto introdotto specialmente dal Binni, per avviare anzitutto un accieppamento della poesia del decadentismo italiano da parte della critica non contemporanea: il concetto di poetica. Si trattò infatti, con « La poetica del decadentismo italiano » [Firenze, 1936] di un supporto interpretativo per la poesia dopo Carducci, ma con implicito riferimento al gusto contemporaneo. Volle il termine di « poetica » indicare una certa funzione autocritica, la coscienza o discriminazione continua che rivolge all'operare lirico i fatti esistenziali e gli apprendimenti. Secondo la più matura premessa del Binni a « La nuova poetica leopardiana » [1947] l'uso di questo criterio « permette di utilizzare ogni dato, ogni indicazione biografica, retorica, sicuri di vederla scendere al punto essenziale in cui tutto si trasforma da esperienza vitale o letteraria in elemento di disegno artistico, di costruzione poetica »; rispondendo così non solo all'esigenza idealistica dell'unità, ma anche a quella della molteplicità dei motivi di una personalità e di una poesia. Ecco, esempio recentissimo, il suo Carducci, che corregge anche la gio-

vanile raffigurazione, passiva rispetto a quella crociana, di una compatta classicità del Carducci, al confronto dei poeti posteriori. [Vedi gli 'Annali' pisani, fasc. III-IV del 1957; e inoltre la 'Rassegna della letteratura italiana' luglio dello stesso anno, con le interpretazioni di tre poesie, principalmente della barbara «*Nevicata*» del 1881]. Binni nelle pieghe di testi carducciani e di sue lettere, in un contrappunto con le posizioni storico-culturali del Carducci, ricostruisce lo sviluppo interiore; Carducci è con ogni cura inteso nel «*contrasto dell'esistenza terrena*» fra «*un sentimento della vita nella sua pienezza*» e un «*ugualmente energico sentimento della morte come totale e fisica privazione di vita*»: accogliendo così la tematica postcarducciana (in modi ben più sottili che quelli riferiti alla naturalità del Carducci) e rispondendo al bisogno storiografico di attenuare il contrasto con l'innovazione specialmente pascoliana e posteriore, che è come dire prenovecentista. L'uso particolarmente binniano della «*poetica*» nell'esegesi è ancora molto interessante, perché ha una precisa funzione rivelatrice della «*poesia*» attraverso i significati più vivi di un'opera (che, talora, non sono quelli espressi con maggiore evidenza).

Il concetto di poetica è valso, e può sempre valere, come spia dell'operare artistico; è invece secondo l'incidenza del discorso etico che il testo presenta, che si è mosso nel dopoguerra ogni ripensamento attivo, intero; al quale ci sforziamo di partecipare con qualche utilità. In tal senso può esser bene trarre già da questo scritto alcune risultanze.

Se un metodo di stretto rigore può rivendicare più giusta osservanza dei fatti letterari, nell'accezione della stilistica ortodossa (spitzeriana) par che esso induca a una restrizione all'esistenza dei soli fatti dell'arte. Indubbiamente nel compito del critico è, o deve essere anzitutto, il disporsi come lettore; tuttavia a noi pare che presupposto inevitabile, in ogni uomo di cultura, sia, rispetto alla storia e al proprio tempo, una scelta dell'*ethos*: che si determina sottilmente nelle sue operazioni, anche se esse sono (come, s'intende, occorre) impregiudicate. Avviene che l'indifferenza verso questo presupposto diventa, a sua volta, una scelta.

L'idealismo contiene, assai genericamente, un richiamo alla storicità più comprensiva dei fatti umani, ai quali i fatti artistici ineriscono; in questo richiamo è la sua lezione di misura. Gli stati o istituzioni o livelli rilevati dalla Stilistica, in quanto sono elementi congrui e sono continui nel tempo, sono un più delle poesie cui si attiene il restrittivo precetto monografico crociano

(e lo superano, dico, con rigore, non per la convenzione che è sempre valsa negli studi storico-letterari); inoltre il concetto di tradizione *sub specie* linguistica, che vi si adopera, condiziona e chiarisce ogni esperimento d'innovazione in termini molto più lucidi e internamente precisi di quanto possa il concetto di tradizione come cultura e poesia anteriore, che si propone al necessario ripensamento. Ma è propria di questa metodologia (non mi riferisco alla sua applicazione anzitutto di Spitzer) una profonda insussistenza di rapporto colle strutture storico-culturali, con la realtà ed i processi intellettuali-artistici che vi si svolgono; più di quanto comporti secondo noi l'attività caratteristica della poesia, vale per essa il motivo intuitivo-estetico strettamente individuale (mentre la causalità, resa immediata, di quelle strutture e di quei processi è, certo, largamente contestabile alla impostazione diffusa dal «*marxismo volgare*»).

Aggiungeremo, a queste ovvie osservazioni, che siamo avviati a pensare sempre più nettamente che la peculiarità di un'opera d'arte non si attinge fuori dal proprio sistema di significati, dall'«*aseità semantica*» (e non autonomia assoluta) del razionale poetico, usando la definizione del Dalla Volpe [nell'introduzione alla 'Poetica del Cinquecento' Bari, 1954]: e cioè, dal contesto, con tutti i suoi riferimenti e i suoi nessi. L'esperazione in una solitudine ontologica, che è divenuta propria di una poesia intesa nella prospettiva del momento intuitivo-fantastico teorizzato dall'idealismo e quindi interiore-irrelato nell'esperienza dell'antistoricismo novecentesco, ci ha mostrato che il massimo risalto di quella peculiarità per se stessa corrisponde a una elezione di incomunicabilità. E siamo nati al limite di tale vicenda, a proporre il nostro rifiuto dei motivi che la sorreggono. In questo rifiuto vogliamo intendere le poetiche dell'assenza, o dell'opposizione puramente esistenziale e stoica, non già come una distruzione della struttura, ma una struttura culturale, a sua volta, che presiede alle opere del Novecento che rispettiamo; una spiritualità storica in tal modo disposta, e rivelatrice, e inserita «*profondamente*» nella società e nella storia del secolo.

Numero 7. *La nostra storia:* A. ROMANÒ, La scapigliatura. *Testi e allegati:* C. M. REBORA, I canti dell' infermità; F. LEONETTI, Le miserie, La vita comune - Allegato; P. P. PASOLINI, Una polemica in versi. *La cultura italiana:* L. SCIASCIA, La sesta giornata.

Numero 8. *La nostra storia:* G. SCALIA, I crepuscolari. *Testi e allegati:* S. PENNA, Solfeggio, La lezione di estetica; A. ROMANÒ, Il fiume; P. VOLPONI, Le catene d'oro; F. FORTINI, Al di là della speranza. *La cultura italiana:* A. ROMANÒ, Analisi critico-bibliografiche [V]. *Appendice:* I. CALVINO, I giovani del Po [I].

Numero 9-10. *Testi e allegati:* P. P. PASOLINI, La libertà stilistica; « Piccola antologia neo-sperimentale »; A. ARBASINO, E. SANGUINETI, E. PAGLIARANI, B. RONDI, M. DIACONO, M. L. STRANIERO, M. FERRETTI - A. BERTOLUCCI, Primi versi di un racconto; L. ERBA, ' Super flumina '; R. ROVERSI, La raccolta del fieno. *La cultura italiana:* F. LEONETTI, Proposizioni per una teoria della letteratura [I-VI]. *Appendice:* I. CALVINO, I giovani del Po [II-III].

Numero 11. *La nostra storia:* A. ROMANÒ, Osservazioni sulla letteratura del Novecento. *Testi e allegati:* G. UNGARETTI, Cantetto senza parole; F. LEONETTI, Nuovo saggio; E. SANGUINETI, Polemica in prosa; * * *, Nota. *Appendice:* I. CALVINO, I giovani del Po [IV].

Numero 12. *La nostra storia:* F. LEONETTI, Due versi sulla rivoluzione. *Testi e allegati:* P. P. PASOLINI, La religione del mio tempo; R. ROVERSI, Pianura padana. *La cultura italiana:* F. FORTINI, Verso libero e metrica nuova; G. SCALIA, Per uno studio sulla cultura di sinistra nel dopoguerra; * * *, « Il diavolo nella firma ». *Appendice:* I. CALVINO, I giovani del Po [V] = Indice della serie (1955-1958).

[« SECONDO ANNO DI OFFICINA. Arbasino, Bertolucci, Calvino, Diacono, Erba, Ferretti, Fortini, Leonetti, Pagliarani, Pasolini, Penna, Rebora, Romanò, Rondi, Roversi, Sanguineti, Scalia, Sciascia, Straniero, Ungaretti, Volponi ». Bologna-Roma-Milano, 1958; in-8°, pp. 253-554, leg. in tutta tela.]

OFFICINA

IL NUOVO IMPEGNO

La letteratura di partito (G. SCALIA); Il linguaggio della destra (R. ROVERSI); La poesia come cultura (F. LEONETTI); "Marxisants", (P. P. PASOLINI); Aforismi linguistici (A. MORAVIA).

DISCORSO CRITICO

F. FORTINI. Lukács in Italia.

TESTI E NOTE

F. LEONETTI. Un atto di rinuncia.
F. FORTINI. Nuovi consigli.

Nuova serie. N. 2. Maggio-Giugno 1959

FASCICOLO BIMESTRALE DI POESIA

UFFICIO: Via Fossalta 4, Bologna

RESPONSABILE: Otello Masetti

(Autorizzazione del Tribunale di Bologna. Registrato il 9-5-1955 al n. 2497)

Officine Grafiche Calderini, Bologna

IL NUOVO IMPEGNO

La letteratura di partito

Un senso di sazietà concettuale e terminologica ci procurano ormai le ripetizioni sulla « letteratura di partito », sulla « partiticità » dell'arte e della cultura ecc.: un'allergia, derivata da anni di inflazione, e anche, perché tacerlo, dalla poca o scarsa reazione morale e intellettuale a tale sindrome da parte di molti intellettuali « di sinistra ». È vero che da qualche tempo una tale terminologia è stata evitata dai marxisti « ufficiali » e contestata più volte dai marxisti « all'opposizione »; e questo per la patente equivocità di cui è carica. Del resto i « crocio-gramsciani », come si è convenuto di chiamare i propriamente gramsciani *crociati* che pretendono di continuare una « tradizione » idealistico-nazionale, hanno impiegato questi lemmi con *juicio* crocian-di-sinistra, coscienti in fondo della loro arbitrarietà. Ma ora l'affermazione della « partiticità » dell'arte è ripetuta, in una sede che vuole essere autorevole (C. Salinari, *Problemi del realismo in Italia* in « Il Contemporaneo », febbraio-marzo 1959), con una apparente « intransigenza » neoleninista in cui il moralismo e l'ideologismo postumi (e la consequenziale caducità teoretica) non riescono a nascondere la convenzionalità tattico-diplomatica di troppi anni di moderato e tuzioristico « stalinismo ».

Da altre parti, invece, con più coscienza (e l'abbiamo letto nel « Supplemento scientifico-letterario » della rivista socialista « Mondo operaio »), « letteratura di partito » vuole indicare un « genere » di inchiesta o di ricerca pubblicistica e presociologica (di cui sono stati dati, da quella rivista, alcuni ancora primari documenti); e, al di là delle deformazioni staliniste, una ripresa di certe esigenze leniniste che, del resto, si possono leggere, nella loro reale consistenza, anche in una recente edizione francese di Lenin *Sur la littérature et l'art* (Paris, Editions Sociales, 1957), e, e *contrario*, in quel *Littérature, arte, libertà* di Trotski che Maitan e Schwarz hanno assai opportunamente ripubblicato da pochi mesi. Con Trotski anche le esigenze di Lenin appaiono più chiare, diremmo messe in luce prepotente; e Muscetta già nel « Supplemento » citato) e Calvino (nel n. 7 di « Passato e presente ») oltre, s'intende, il « defensor » trotskista Maitan, si sono resi conto che le pagine trotskiste, o più propriamente, alcune tra esse, superano di colpo tutto lo stalinismo e zdanovismo residui, e

lo stesso saggio di Lenin del 1905, e si collocano tra le più pensose della letteratura marxista. Con molte ingenuità di «romanticismo rivoluzionario», ma anche con chiarezza di responsabilità politica e di coscienza teorica che sorprendono. E non vogliamo farci accusare di essere anche noi «trotskisti» dagli stalinisti, tardostalinisti, e neostalinisti esistenti.

È un fatto che Trotski aveva colto il problema importante del rapporto arte-politica e arte-partito, implicitamente o esplicitamente chiarendo premesse teoriche e conseguenze «istituzionali» dell'impostazione leninista, solo in parte condivisa: valida sul terreno «politico», ma non sul piano del «metodo». Il rifiuto della nozione di «rispecchiamento» (cioè la particolare versione leninista della *Wiederspiegelung* marxiana), per cui l'arte non riflette ma «trasforma»; la netta distinzione tra arte proletaria e arte socialista (legata al canone politico-ideologico essenziale, antistalinista, della distinzione di stato operaio e stato socialista, società postrivoluzionaria e società umana «integrale»); la coscienza della libertà, e della *autodeterminazione* dell'arte, e del «non intervento» del partito, se non di fronte alle «utilizzazioni» politiche di essa (richiamandosi alla stessa esigenza «metodica» che farà valere Gramsci e su cui ci siamo altrove fermati); il ripudio del criterio «di partito» in sostituzione di quello «di classe» per il giudizio estetico-storico, e il ripudio dell'identificazione del partito come organo politico-esecutivo con l'«ufficialità» di poetiche e di «gruppi» artistici e letterari che non permettono il pluralismo artistico; e, soprattutto, l'affermazione che la cultura, e l'arte socialista, non è il «rovescio» di quella borghese, ma ne è l'«alternativa», e che essa non si può costruire «all'insaputa della classe», anzi esiste nella misura in cui si costruisce realmente, dal basso, democraticamente, una società socialista: sono tutti questi aspetti su cui una riflessione estetica marxista potrebbe (e dovrebbe) rimeditare.

Non ci sembra in discussione la legittimità di una «letteratura di partito» dell'unico punto di vista autorizzabile, cioè da quello pubblicistico-politico; ma la illegittima estensione di questo concetto e termine a criterio di un «metodo» estetico. Esiste un «genere» pubblicistico o sociologico, la cui ricerca si svolge nell'ambito di un partito, o dei *milieux* ad esso legati, professionisticamente e sindacalmente, da parte di responsabili e militanti di partito, e al partito destinato (e quando, aggiungiamo, le esigenze tecnico-scientifiche richieste siano servite e rispettate); non esiste una metodologia «partitica» nel giudizio estetico-storico.

Non c'è dubbio che il famoso saggio di Lenin del novembre 1905, su *L'organizzazione del partito e la letteratura del partito*, da cui è derivata, poi, la problematica ideologico-politica, sul problema dell'arte, dell'«ortodossia», è stato frainteso in alcuni suoi motivi più autentici, facendo decadere quelle «ra-

gioni» rivoluzionarie a precettistica acolistica e a *mots d'ordre* propagandistici e burocratici nell'«età» staliniano-zdanoviana. Lenin aveva chiaro ciò che la «prassi» dello stalinismo ha portato (e *pour cause*) a confondere: da un lato la «partiticità» e il «carattere di partito» come *spirito di partito* nelle creazioni intellettuali, e dall'altro la «partiticità» come espressione di una struttura organizzativo-ideologica, nelle sue forme istituzionali, nei suoi fini, nella sua «linea» politica. Ma il problema rimane aperto anche accettando la distinzione «metodica» leninista. Si può, a rigore, distinguere tra ideologia e «linea politica» (e quindi programma culturale) nel leninismo? E lo *spirito di partito* (che del resto nasconde un grave problema gnoseologico-pratico di cui Lenin è cosciente, e di cui ha parlato, per esempio, nel suo *Materialismo ed empiriocriticismo*); si può distinguere, non diciamo dal partito in quanto organizzazione politico-esecutiva in senso stretto, ma dalla «ideologia» del partito, teoria incarnata nella praxis, anzi più propriamente, per Lenin, *insieme* fondamento e strumento di praxis rivoluzionaria?

Per noi una «letteratura di partito» non esiste se non nel senso organizzativo-pubblicistico di cui dicevamo sopra; dove «letteratura» si identifica con tutte le forme pubblicistiche e i mezzi di informazione e di comunicazione di un organismo politico (partito) e quindi non può considerarsi «letteratura» nel senso di un'attività e di prodotti culturali-comunicativi che abbiano un valore semantico al di fuori, appunto, del partito. Dunque: una letteratura di partito non esiste. Esiste la *letteratura di classe*, il cui criterio di giudizio non può essere quello di una organizzazione politica; anche considerando che esso è sempre una «convenzione» pratico-sociale, non mai una «norma» o «categoria» oggettiva. È troppo facile cadere, «in buona fede» e in perfetta moralità rivoluzionaria nell'equivoco e nel pericolo della confusione. L'opera d'arte che è sempre un «complesso» unitario di componenti, di mediazioni, di tramiti culturali-storici e politico-sociali, esprime un contenuto di classe, il suo apparato o *ouillage* mentale, il suo mondo significativo-comunicativo (le «strutture significative» storico-sociali sempre relative e determinate, di cui parla Lucien Goldmann), il suo stesso movimento reale. Ma, appunto: la realtà culturale e sociale della classe non si identifica con la «forma» del partito (e con la sua ideologia o struttura amministrativa, legislativa, esecutiva). Sappiamo, anzi, quanto sia stata mistificante, proprio per la sincerità e forza morale e intellettuale dell'arte, l'estetica e l'etica del *mon parti* di aragoniana memoria.

Del resto, il partito è non *fine*, ma *mezzo* e strumento di organizzazione e di lotta politica, e *mediatamente*, culturale (nel senso, diciamo meglio, educativo preculturale). E la responsabilità *politica* degli artisti «democratici» (in quanto artisti) non è responsabilità «istituzionale», diretta ed immediata, di

fronte al partito, ma responsabilità soggettiva e oggettiva (cioè reale e totale) di fronte all'organizzazione sociale e culturale della « società civile », e aggiungeremo — e in ciò è il suo carattere *specifico* — è la responsabilità di quella che chiamiamo organizzazione semantica e comunicativa della società. Le opere d'arte e di pensiero non sono opere di « teoresi » — come dice una falsa, tradizionalmente crociana, nozione critica — ma « pratiche », sia nel senso di essere *nella* società, in un circuito di produzione-consumo e di reale comunicazione sociale (da un punto di vista, cioè, economico e sociologico), sia nel senso di proporre, *in quanto tali*, in quanto opere d'arte e di pensiero, una determinata organizzazione di idee, simboli sociali, rappresentazioni collettive insieme artistiche e extrartistiche.

E dovrebbe essere chiara che la letteratura è *impegnata, responsabile, engagée*, e come si voglia chiamarla, non in quanto obbedisce *sur commande* o in « buona coscienza », a una norma ideologica o si « regola », si disciplina su un « riflesso » di contenuti « reali » o « ideologici » che siano (che in una concezione materialistico-dialettica, si identificano e confondono) o di contenuti immediatamente politici.

La letteratura di classe rappresenta l'unità culturale-sociale che la lotta politica e sociale di una classe, e *strumentalmente*, di un partito, promuove e realizza: una unità, si badi, sui *fini*, sempre concreta e determinata essendo una rappresentazione non esclusiva, deformata, « ideologica » di una società civile e culturale nei suoi aspetti individuali-collettivi, ma l'espressione di una « totalità » determinata, « circostanziale » (direbbe Labriola), nella sua situazione reale, vivente, con i suoi contrasti, le sue contraddizioni, nel suo « presente ». *Totalità* nell'unico senso accettabile di rappresentazione della realtà e insieme di prospettiva sulla realtà, rappresentazione degli elementi contraddittori e degli elementi superiori della contraddizione, senza cadere nell'hegelismo della « prospettiva » di cui è oppresso l'ultimo Lukács. A differenza del miglior Luckács quando parla, contro se stesso, o malgrado se stesso, dell'arte come « essenza umana » storica, secondo l'autentica antropologia marxiana del *Gattungswesen*, e non come « riflesso » di una dialettica « fenomeno-essenza » a netto carattere metafisico-ontologico.

Dobbiamo inoltre dire che il « carattere di partito » nella creazione letteraria è cosa diversa dal « carattere di partito » della creazione letteraria. Nel primo caso la partiticità è, per così dire, trascendentale, universale e immanente all'operare artistico stesso, e si oggettiva nella responsabilità reale, sociale, di ogni operare; nel secondo caso la partiticità è il carattere istituzionale di un organismo, di un istituto nella sua disciplina cogente, nella sua obbligatorietà legale e psicologico-morale.

Secondo noi l'opera d'arte vive in una responsabilità ogget-

tiva (Sartre direbbe press'a poco: « *in situazione* ») e noi preferiremmo dire responsabilità semantica, non in quanto incarnazione di un principio etico o ideologico, *defense et illustration* di una « verità », e di una lotta ideologica per essa, ma in quanto opera che è sempre un discorso comunicativo, un circolo di comprensione e di azione, cioè una « praxis culturale » (secondo una precisa affermazione di Preti). E con questo non si vuole opporre a una concezione di determinismo volontaristico e demiurgico una concezione idealistica per cui l'arte è libera, incondizionata, alla fine *gratuita*. La letteratura (e l'arte) è sempre *insieme* libera e condizionata; è, propriamente, libera *nei limiti e nelle possibilità* stesse del suo condizionamento storico-sociale (per un esempio, l'opzione stilistica « individuale » avviene nell'ambito dell'*istituto* linguistico sociale; la libertà espressiva vive *nelle e per le* possibilità di un commercio comunicativo, di una « comprensione », sia pure a diversi « livelli »): è, cioè, libera nelle possibilità del suo esprimersi e comunicarsi concreto, oggettivo. In questo senso soltanto essa è « di parte » — se si vuole ripetere questo termine equivoco, su cui insiste Lenin — in quanto essa è sempre situata e determinata in un processo non solo di *forme* ma di *contenuti*; o meglio, è *parte di un processo significativo-comunicativo storico* senza del quale non sarebbe possibile — ed è questo che non capiscono fino in fondo le estetiche idealistiche e della « nuova stilistica » — la comprensione storico-linguistica; è parte che promette, esprimendo, una situazione più organica e unitaria di comprensione. La esprime, non la *realizza*, perché come non si deve confondere arte e vita, così non si deve confondere arte e praxis politica, immediatamente. E non è un caso che ci siano punti di contatto tra la concezione decadentistica della letteratura che *change la vie* e la concezione pseudo-marxista o falso-marxista della letteratura come strumento immediato di praxis trasformatrice e rigeneratrice *tout court*, con l'inevitabile confusione di « avanguardismo » letterario e rivoluzione politica, e il *monstre* teoretico della nozione di rivoluzione *par les peintres et les poètes*.

Tutto questo non autorizza alla « partiticità » dell'arte: in nessun senso. Il « carattere di partito » è legato alla gnoseologia del materialismo dialettico, ed è proprio qui che trova — secondo noi — la sua contestazione. È illegittimo, dunque, continuare ad impiegare questi lemmi partitari, e tutte le possibili varianti, se non si è coscienti di accettare e confermare i principi stessi di una gnoseologia materialistico-dialettica a *plafond* metafisico. E, pur riconoscendo il significato incisivo e mordente di certe affermazioni leniniste, non crediamo legittimo « giustificarle » attraverso i principi del materialismo dialettico, per la infondatezza di questi principi e le pericolose conseguenze « istituzionali ».

Richiamandosi più che a Lenin alla concezione della praxis

com'è in Marx e soprattutto nel primo Marx, o come si può da Marx sviluppare, è possibile impostare un discorso sul rapporto arte-società, arte-cultura (cioè « lavoro » pratico-sociale) arte-direzione o tendenza storica; e perciò uscire definitivamente dall'equivoco per cui la storicità di un'opera d'arte, il suo essere in un processo storico di forme, contenuti, significati solidamente presenti nella « specificità » del discorso estetico, sarebbe insieme, la ideologicità cosciente, la volontà pratico-attivistica dell'autore, e della classe, e del partito che gli sono di « supporto » dialettico-metafisico; in cui, cioè, la storicità è simbolo o allegoria d'altro. Contro tale « allegorismo » è tutto l'autentico spirito marxiano.

L'ideologicità dell'opera d'arte è nel suo essere « totalità significativa » storica, come unità di significante e di significato, come espressione della intersoggettività istituzionale della « langue ». L'ideologicità è nel « segno », non fuori di esso, in un facile « dialetticismo » politico-ideologico o in un sociologismo genetico o riflessuologico.

La critica marxista non può non essere, crediamo, che una critica semantica — al di là dei pericoli formalistici della Stilistica o panlinguistici del Neopositivismo — rielaborata sul confronto delle migliori esperienze della linguistica sociologico-strutturale, dell'estetica semantico-pragmatica, dello storicismo sociologico marxiano. Che riconosca, soprattutto, come al livello più alto dell'attuale discorso sull'arte è l'impostazione e la risoluzione dei due problemi costitutivi: quello della *responsabilità semantica* dell'arte di fronte all'« organizzazione » sociale delle forme di comunicazione culturale (e quindi alla sua organizzazione politico-economica) e quello del *potere semantico* dell'arte, cioè della sua intrinseca, autonoma capacità di adempiere a una sempre più profonda circolarità comprensiva e comunicativa, a una unità culturale-sociale che è la autentica « realizzazione » dell'arte come mezzo di conoscenza e di chiarificazione.

Come dice il miglior Barthes di *Le mythe, aujourd'hui* (non quello psicanalitico-bachelardiano della « pre-critique »), il compito di una critica estetica integrale è quello di fondere il *metodo ideologico* e il *metodo semiologico*.

Gianni Scalia

Il linguaggio della destra

Voglio notare come il linguaggio della reazione e della convenzione si ripeta, nel tempo, congelato in una fissità monotona e disarmante.

Anche oggi, leggendo i fogli quotidiani e ebdomadari o le opere di molti autori ottocenteschi, sicuramente cattolici e senz'altro minori, accade di fermarsi su un tipo di fraseggio controriformista (a cui manca, però, quella forza e quella grandezza), dalla virulenza a stento contenuta e perciò ammonitore e irriducibile nello sforzo di paragoni demoniaci (parlando di ballerine: « la deificazione del piede e degli stinchi è ormai divenuta religione più crudele e sanguinosa che i culti più atroci di Saturno, di Moloc, di Siva e di Mitra, che richiedevano vittime umane svenate sopra i nefandi altari », padre Bresciani); con un'aggettivazione tracotante e morbosa; spreco di maiuscole per misticizzare gli istituti e le persone e accrescerne autorità e prestigio; falsamente umile, spesso reverente ma in effetti spregevole, spregiante; non sostenuto da una trama idologica sicura, tutto ragnato invece nel coprire con le sinuosità sintattiche la freddezza del sentimento, il « silenzio interiore » di cui parla Carlo Bo, l'indifferenza mentale; piuttosto rappresentativo che logico. Incapaci di amore, o di un qualunque entusiasmo, senza attiva curiosità benché informati, chiusi in un'aprioristica negazione delle altrui verità o delle obiezioni contrapposte, questi uomini, sotto la specie di un'indifferenza segnata dal sorriso, di una indulgenza conquistata con fatica, nascondevano l'ansia di potenza, di predominio, di privilegi per secoli goduti e delibati e non ancora pericolanti ma già additati, discussi e contestati. Un piccolo fiorilegio del brescianesimo ottocentesco basterebbe a confermarci.

Abbondavano di iperboli, di metafore « non misurate », nel tentativo di dare fuoco di convinzione a una lingua mutuata piuttosto dai praticanti del diritto, dai legulei che dalla scienza o dalla politica; quindi cavillosa, accademica, aggrappata agli istituti più reazionari, con richiami aperti, o appena coperti, ma non per questo meno gravi e pressanti, a possibili pene, ad affanni a venire, quando esplicitamente non sollecitavano interventi diretti del braccio temporale: « La politica non deve mai scompagnarsi dalla giustizia e dalla religione » proclamava Monaldo Leopardi. A ribadire ancora una volta, se mai occorresse, che il nostro « sdrucito stivale » ha sempre patito di ordinamenti borbonici, e che le norme del vivere civile, le pene passibili, le condanne eventuali, gli indulti e le scaltre amnistie, sono per consuetudine una concessione della classe dominante, la quale di questo *falso* diritto fruisce e se ne compiace e quelle amministra e con esse sferza o bonariamente regala secondo un calcolo che ne perpetua lo strapotere economico e la porta a superare, con minimo danno, ogni uragano. Ieri come oggi.

« Pare che le Associazioni padronali ci trovino gusto ad elargire invece di riconoscere il diritto... » (dalla « Lettera ai Vescovi della Val Padana » a firma di otto parroci, del 1 Marzo 1958).

Qualsiasi occasione era utile per esortare i giudici ad applicare le leggi contro i perturbatori dell'ordine pubblico, fossero essi giacobini, carbonari, massoni, operai o socialisti *tourt court* (« il socialismo, questa morte di ogni civile consorzio ») — non diciamo più liberali. L'inflessibilità nell'intervento della legge s'accompagna all'ideale della « quiete »; qualsiasi desiderio di novità va contro la natura, porta tormento e incertezza, sconvolge le semplici coscienze; perciò con turgide immagini dei possibili peccati ci si affanna a stroncare nella fantasia degli incauti le probabili illusioni.

Codesto invito all'ordine « naturale » diventa di proposito, maliziosamente, un invito paternalistico all'accettazione delle *statu-quo*, degli ordinamenti prestabiliti dall'alto, dunque a una noia rassegnata e non operosa, a una umiltà bugiarda, all'ipocrisia retribuita.

Non commosso da tentativi di rigenerazione sociale, o dalla ricerca di rinverdire, se non capovolgere, le istituzioni, l'ordine della natura — esemplato arcaicamente — serve da paradigma immutabile e immediato, per specchio e ristoro di ogni turbata coscienza; la rivoluzione è una babilonia che squarcia e travolge.

Questi discorsi si svolgono e si caricano simili a un'invettiva e a una predica. Considerata la chiesa come corpo di Dio, il Verbo che si è fatto carne e abita fra gli uomini (« Lui è noi e noi siamo Lui »), mai inserita in un tessuto sociale: « forse perché, al momento di affacciarsi alla vita politica, tra anticlericali, massoni, socialisti non vi fu quasi più posto per i cattolici, il fatto si è che essi non si sentirono mai parte viva di tutta la compagine nazionale » (Sergio Nigra, in « Adesso », 1 marzo 1958), la più gran parte della borghesia cattolica italiana, e i suoi scribi qualificati, mediocramente aggiornata, provincialmente irritata piuttosto che commossa da una consapevole tolleranza, da una *pietas* autentica, ha sempre considerato « gli altri » come discoli da correggere, travati da convertire. Messianica e irriducibile, anche se poi, all'atto pratico, tutto il fervore si smorza in un farnetico teatrale.

Nessuna compiacenza e nessun indugio, nessuna opposizione attiva; da ciò, pressoché generalizzato, quel tono perentorio, apodittico, proprio di chi parla dall'alto agli uomini abbandonati quaggiù; non discorso o contrasto, non conversazione o dibattito, ma parole che risuonano nel tempio, di richiamo o di condanna. Non benedicente ma sempre con la croce levata, lo sguardo terribile, è il Ministro di Dio.

Questo integralismo è ancora tipico — senza alcuna particolare diversità di tono — della pubblicistica odierna di parte nera, sia democristiana o più generalmente della destra legit-

timista (non c'è una differenza sostanziale); con la sola esclusione, è ovvio, di quel gruppo di uomini della sinistra formati nella Resistenza e « nella letteratura politica dell'antifascismo e sull'esempio sociale del migliore cattolicesimo francese », il cui contributo al tentativo di rinnovamento delle strutture della nostra società è incontestabile, anche se la loro influenza politica appare oggi ancora troppo debole e incerta; poiché, secondo l'esatta diagnosi salveminiana, patiscono una soggezione di fondo da cui non riescono a liberarsi: « La sinistra della democrazia cristiana, compare, ricompare... si sgonfia a libito dei superiori, inetta a sfidare una condanna nonché Vaticana, appena vescovile ».

Agli ebdomadari sostituiamo pure i rotocalchi, le effemeridi metropolitane e provinciali, i bollettini parrocchiali, le opere di divulgazione, o più sottilmente, i settimanali di cultura e le riviste mensili. Altri nomi, altre tristezze. Altri campioni. Ma la società è sempre ipocrita e artificiosa, lustra di inutili orpelli (una grande fiera di esibizionismo e di lucro, e proprio dove dovrebbe essere il decoro e l'incorruttibilità), e il linguaggio è sempre cruschevole: « garruli saggi di canore interminabili voci di protesta » (« Osservatore Romano », 12 aprile 1959), metaforico, intollerante; ideologicamente sopraffattorio, per pesantezza non per convinzione; ancora riecheggiante quello che fu definito « lo stile dei gesuiti », caratterizzato dalla sovrabbondanza, dalla ricerca degli effetti e da uno sfarzo generico: « Sostenuti dalla visione cristiana della vita, gli artisti seppero vivificare il marmo, far palpitare le tele, animare le crete, fondere i metalli, armonizzare accenti, suoni e colori per innalzare a gloria di Cristo Gesù poemi di pietre, di marmi, di luci, di suoni » (don Giovanni Rossi, in *Estetica e Cristianesimo*, Assisi, 1953). E si aggiunge che la consapevolezza di una supremazia mondana, che dura, di una forza politica che l'abuso rende sempre più vasta e capillare, ne ha ora rinvigorito e involgarito l'aggressività: « turpiloquio degno di un ubriaco e vagabondo da strada... capace di deliziare gli stabi e i porcelli setari » (« Osservatore » cit.); « rigurgiti di certo para-comunismo », « rigurgiti dei *monumentini* di decenza compresi » (A. G. Solari), fino all'aperta insolenza, fino a sbeffeggiare i fratelli definendoli chierici rossi o, come ha scritto il card. Ottaviani, comunistelli da sagrestia. Il sostrato ideologico è rimasto ovviamente ancora al dogma e la terminologia teologica con la sua paratassi disarmante (quasi un procedere a nerbate, sulla carne viva di chi si incontra) ha surrogato in gran parte il linguaggio giuridico, sostituendo, o meglio sovrapponendo all'odore della accademia il cupo respiro del Sant'Uffizio; « Non è dubbio che i cattolici, in quanto membri della Chiesa cattolica, siano in tutto e per tutto soggetti alla sovranità della Chiesa » (p. Lenner); « solo se nasce dalla sola Chiesa l'azione del cristiano è aperta a tutta l'umanità; ...solo la stretta fedeltà alla

Chiesa consente all'azione umana di essere veramente pacifica e universale » (G. Baget Bozzo).

Con la vittoria politica è ritornato di moda il culto dell'istituzione e, insieme, ha preso voga un tipo di linguaggio che si potrebbe dire nazional-sindacale; un ibrido tecnologico, in cui le contraddittorie istanze sindacali si mescolano, si confondono con sollecitazioni nazionaliste (in politica interna ed estera), e con consigli di una interessata e sollecita cautela: « evoluzione progressiva e prudente, coraggiosa e consentanea alla natura, illuminata e guidata dalle sante norme cristiane di giustizia e di equità » (Pio XII, *Allocuzione ai lavoratori italiani*); e si depauperano pertanto di ogni carica, perdono vigore e ristagnano. Con ben altra consapevole operosità procedeva il sindacalismo cristiano-sociale, di cui recentemente abbiamo avuto una conferma leggendo lo stupendo carteggio Miglioli-Grieco.

Nell'istituzione vedono il consolidamento del potere costituito e nel linguaggio ancora un mezzo « comodo » e funzionale per toccare prestamente le coscienze: « Nessuna istituzione sociale, dopo la famiglia, si impone così fortemente, così essenzialmente come lo Stato »; e ancora: « Lo Stato deve essere l'unità organica e organizzatrice di un vero popolo » (Pio XII); ma poi è immediato il proposito di attenuare comunque l'effetto di queste iterate enunciazioni esclusivamente funzionali e di una genericità soltanto melodiosa, con la necessità di collegare l'ordine giuridico all'ordine morale e di ancorare il progresso sociale a questo, « perché se è vero che lo Stato ha la nobile missione di essere il custode del diritto... la complessità, l'estensione e l'intreccio delle condizioni di vita nazionale ed internazionale estendono considerevolmente oggi il suo campo di azione. Ragione di più perché lo Stato non abusi dei suoi poteri ecc. ecc. » (E. Guerry).

Come sempre non partecipano di altra ideologia che non sia quella ufficiale, evitano gli scontri dialettici, o li trasformano in tumulti, o in salottiere malizie, coprono la costituzionale grossolanità con invocazioni fideistiche. Ma oggi è più scoperto (perché più beffardo e offensivo) l'ossequio alle gerarchie, l'artificiosa esibizione di religione praticata, di culto in pubblico: « la nostra fede di cattolici apostolici romani » (F. Sarazani); frasi come « scritti indegni, simile infamia, viltà ignobile, ferocemente offesa » e l'orgia retorico-daveroniana delle maiuscole ammonitrici, rivolte agli avversari che scrivono, provengono da individui la cui intemperanza ha un fine non occulto (e di questo neppure si crucciano); confermarsi campioni di una ufficialità operante, ricalcando vecchi moduli aforistici e aprioristici, che il tempo ha, contro ogni onesta previsione, reso di nuovo « disponibili »: « Un Padre che ancor oggi noi piangiamo... un Pastore che tutti, anche i non cattolici, hanno sempre

rispettato e venerato; possibile che proprio in Italia debbano accadere di queste cose? » (G. L. Rondi).

Si servono dunque di luoghi comuni (« L'Usbergo di Roma »), di invocazioni « sorde » oppure conclamate; la parola « patria » che sostituisce il ruvido e freddo « paese » del linguaggio degasperiano è stata ripresa, caricata di astuti significati e adoperata con sagacia, mentre più frequenti si levano esortazioni all'unione sacra, agli ideali patriottici, all'unità nazionale — per smagare ogni sia pur cauto tentativo di riformismo; o alla « giustizia » generica: « relazioni più umane, più giuste, più fraterne »; « un ideale di verità, di giustizia, di libertà », « ricostruzione di un mondo nuovo secondo la giustizia e l'amore ». Ma a queste invocazioni, riprese con monotonia fino ad un esasperato parossismo, si contrappone una livida irritazione, non dunque caritatevole, né umana (nonché « giusta »), per ogni contestazione, per il più meschino ostacolo. Allora, non conturbato dagli anni, monolitico e stratificato, riappare sotto i nostri occhi il linguaggio della Civiltà Cattolica risorgimentale, perfido e velenoso, rosso acceso sulla punta di penna, un arrancare infuriato.

Costoro, convinti, come ieri, che « le leggi del bello sono dagli italiani bevute col latte », scelgono l'improvvisazione e disdegnano ogni meditato giudizio, con l'estro risolvono i dubbi e ogni controversia, hanno il cielo davanti e il fremito delle bandiere, la gloria di Roma alle spalle. Privi di modestia, di curiosità, di fiducia: non fuori ma contro la storia; non fuori ma contro ogni stato che non sia il centro di un dispotismo di tipo settecentesco, paternalistico e uniforme, vegetante e cavilloso, a volte subdolamente ricattatorio. Infatti se Monaldo Leopardi scriveva, oltre un secolo fa: « La libertà, la più cara e fedele amica che abbia il demonio », noi leggiamo spesso sui quotidiani ufficiali un'allusione insofferente e sdegnata « a quella odierna libertà di stampa », che andrebbe, s'intende, *vigilata*.

Esemplare, a convalida *in limine* dell'ipocrisia imperante, è il termine « autonomia fedele » coniato apposta per stabilire il margine circoscritto di libertà, l'area d'azione oltre la quale non è concesso andare ai sindacalisti più attivi e a quei cattolici, quei « cristiani d'anima » che, come scrive Mauriac, « oltre cercare il regno di Dio, cercano anche la sua giustizia, il che è la parte di una società cristiana ».

Autonomia, dunque, fino a che non si turbi quella « mitica quiete » entro la quale vigilano le superiori potenze ispiratrici della condotta politica democristiana; fino a che le gerarchie non si risentano o si sorprendano e siano distratte dal loro particolare; autonomia, ma tale da non svegliare la base dal conformismo: « Sino a pochi anni fa, non s'era pace nei campi, perché il mondo contadino camminava verso la propria redenzione: oggi, non succede niente, perché quel mondo si va

spegnendo sotto piccole concessioni, che gli tolgono di guardare avanti» (in «Adesso», del 15 dicembre 1957).

Sicché gli spiriti più vigili (i pesci che vivono nelle acque profonde, secondo la metafora di Mauriac), i più sinceramente insoddisfatti («perché se la dittatura è rossa... è sempre da scomunicare, mentre se è nera... può sempre essere esorcizzata?») folgorati, sgambettati, annichiliti hanno dovuto abbandonare il campo o ridursi in un angolo, dopo una avvilita resistenza. Così come accadeva anche in passato a tutti i «campioni del nuovo» che non si accontentavano di mortificare la speranza nelle funzioni barocche («la buona agonia» di don Primo Mazzolari), nelle dilazioni di comodo, lasciandosi assorbire dai notabili consorziati, i quali oramai dispongono di un paese disarmato, vinto dalla noia e dalle strazianti delusioni.

Ritornano dunque vere, a conferma di un'antica paura che ha sempre unito la reazione alla sopraffazione, le parole di Tacito, che De Maistre ripeteva con sicura compiacenza: «Quando si trattò di dare agli schiavi un abito particolare, il senato vi si oppose per timore che giungessero a contarsi».

E forse ci si appresta a benedire qualche altro tiranno.

Roberto Roversi

La poesia come cultura

«Chi vuol inventare, dev'essere capace di ragionare».
LESSING

A noi pare che i lirici del novecento si debbano intendere (prima di considerare le comuni, successive e anche contrastanti, fasi di evoluzione interiore-formale, e prima di una individuazione dei caratteri e svolgimenti dell'opera di ciascuno) come operanti col «viatico» della cultura intuizionistica e della sua concezione dello spirito. Il rifiuto di un'espressa razionalità, o rapporto col mondo storico e col mondo logico, a determinante rilievo dell'elemento intuitivo e fantastico, è appunto il prodotto ulteriore di quella cultura. È accaduto cioè che gli artisti hanno inventato con una volontà attentissima a identificarsi nella vita interiore e preconsocia (tendendo a ignorare, come è noto, il confronto effettuale ed utile con l'istituto linguistico, la struttura stessa della comunicazione). A noi pare ovvio ora che il disconoscere l'intervento mentale è a sua volta un atto di riflessione. *Consideriamo propria della poesia del novecento, di ascendenza simbolista, una cultura indirizzata a una pura creatività; che ha indotto una valorizzazione massima del fattore strettamente immaginativo e metaforistico.*

In tale convincimento, era fra l'esistenza personale o privata e l'opera di poesia che si poneva il problema di un tramite intellettuale di selezione, associazione, assestamento; ed esso stesso veniva attenuato come un fatto tecnicamente sottile, o poi riconosciuto sotto connotazioni classicistiche, quale esteso ritorno alla tradizione, o meglio al suo formale governo degli impeti sentimentali. In luogo di una cultura, sospettabile di un'intellettuale alterazione della propria «voce», fu dichiarata piuttosto una «poetica»: nel senso di criterio di realizzazione artistica, e come possesso singolare e diverso di ogni artista riguardo alla sua empiria, e procedimento per universalizzare immediatamente il proprio sentire (che non può essere invece che un sentire storico, informando come tale la creazione).

Il tramite necessario e problematico si pone piuttosto per noi fra la realtà di cui partecipiamo e l'opera di poesia; nel mentre è rilevante, e in senso positivo di affinamento esistenziale e in senso negativo, la eredità dell'esperienza novecentista, l'obbligazione al suo processo inventivo. Possiamo soltanto dire che la riflessione è ora dedicata (anche presso di noi) alla conoscenza della vita comune o società, dell'esistenza relazionistica e degli istituti in cui si dispone. È legittimo però precisare che *l'applicazione culturale presso di noi si prospetta come anche esercizio «stilistico», ovvero con questo (distinto) intendimento ideale; e viceversa.* La nostra attenzione ai problemi della cultura — e appunto in quanto è più rigorosa possibile, e condotta per se stessa — non è divergente o impropria riguardo al lavoro poetico o creativo; abbiamo inteso, parallelamente, di indurre «cultura» (non come contenuto, ma altra coscienza o spirito, attinente agli oggetti della realtà storicamente dati) nei fatti di stile (nel valore invalso di linguaggio assoluto di una personalità). Ci siamo convinti che la «poetica» si deve ricondurre nella cultura, anzitutto, se si vuole assumere una giusta elaborazione sistematica e continua dei propri significati di fronte alla realtà, ad assicurare una incidenza dell'opera di poesia nell'ambiente in cui si effettua.

È forse nel passaggio dalla metafora alla analogia che si ritrova la spia dell'involuzione allusiva del discorso lirico, connessa agli estremi atteggiamenti del decandentismo (distinguendosi, come è discussa nei capitoli finali dell'indagine condotta dall'Auerbach con la sua interessantissima nozione di realismo, la significanza della narrativa per i problemi storici e spirituali contemporanei). L'analogia non è infatti più una metafora, sia pure caratterizzata da un abbreviamento retorico, nella modernità postbaudeleriana; contiene la soppressione del riferimento o idea del poeta, esaltando il valore emozionale-espressivo di essa, dedicata così ad attingere un inconoscibile e inverificabile. Perde con ciò la sua propria metaforicità; l'inven-

zione è trasposta dal nesso analogico, veloce e tuttavia intenzionale nesso interpretativo della realtà, alle pure illuminazioni (delle quali è problematicissimo qualunque costruito). Mentre la poesia è una operazione culturale « sui generis », in un ambiente che ne è trasformato, mentre porge un dato terreno alla sua « attività dinamica nello sviluppo ed integrazione degli atteggiamenti valutativi e delle valutazioni esplicite » (adoperando un'espressione del Morris).

Le prove in direzione contraria al Novecento che hanno ottenuto un consenso più largo o vivace in Italia, nel periodo di transizione del dopoguerra, sono state rivolte a un trasferimento nel testo dell'attuale ed esterno dibattito delle idee, unitamente a un capace ma discutibile uso della nozione di « plurilinguismo », con un effetto di combinazione. Non vi è stata però, in tali prove, una superficiale applicazione della teoria marxista del rispecchiamento (che, dove è avvenuta, ha prodotto invece una sola sostituzione di temi nel permanere degli stessi istituti stilistici del Novecento). Si potrebbe dire, secondo i termini già convenzionali in questo saggio adottati, che, nella maggiore evidenza, *si è compiuta con efficacia problematica l'assunzione di una nuova cultura (specialmente marxista) come contenuto, accanto a quello personalistico del decadentismo, invece che come altra mediazione tra sé e l'opera di poesia, altro criterio organizzativo delle emozioni e dei dati, altra autoformazione.*

Non si è riconosciuto chiaramente il punto che può essere specificamente originario della nuova poesia: il ricondurre la « parola » novecentesca nella lingua (aldilà di ogni non benintesa « verginità » di quella parola: con un continuo paragone o riconoscimento); e rigettando altresì la equazione vichianocrociana fra linguaggio e poesia (metafora), e restituendo una corrispondenza del ritmo strutturale-logico con quello « poetico » (nel senso che vale fin qui). Va notato che noi intendiamo questa necessità come ulteriore — e parzialmente indicata già da alcune prove — non affatto come ritorno a un operare che, sottintendendo i conflitti culturali e politici contemporanei, si faccia simbolo della realtà estraniata invece che esserne rappresentazione e giudizio.

Si può aggiungere, riguardo alla critica letteraria, che la indagine o preoccupazione metodologica, ad acquisire l'oggettività nell'avvicinamento a un testo, si trasfigura in parte col tener conto che oggettivamente ci si avvicina a ciò che il testo dice, ovvero ai suoi apprezzamenti. Le prospettive di una critica semantica, o di una critica sociologica che sia affinata per le singolarità di un testo letterario, derivano da tale considerazione. L'oggettività critica secondo lo « stile » è rigorosa, ma presume fin qui un'ipotesi dello stile; a noi pare che si possa procedere invece (conservando qui, per chiarezza, una terminologia che è inadatta ai nuovi concetti) a una esplicitazione cul-

turale non come antecedente contenutistico del giudizio di valore, ma elemento metodologico determinante, che identifica struttura e poesia — mentre è ipotesi nostra che il processo della creatività poetica si rifaccia e di nuovo si configuri come una connessione dell'esperienza esistenziale e dell'intelligenza concreta —.

È, per tutto ciò, inconsapevolmente idealistica l'obiezione, da noi raccolta più volte, che un discorso quale il nostro verte sulle poetiche invece che sulle opere; esso verte sulla poesia come cultura, e sui problemi, così storiografici come artistici, inerenti a questa proposizione e progetto (che a me pare ora implicita in tutto il lavoro che abbiamo svolto). *È insieme esclusa la nozione di autenticità già comunemente attribuita nel novecento alla stessa psicologia di una rottura esistenziale tra il soggetto lirico e la vita oggettiva.*

È poi errato dedurne che secondo la nostra prospettiva la cultura semplicemente provenga, alla poesia, da fonte speculativa o altra; è la poesia ad essere tendenzialmente cultura, e la sua genesi che è solo apparentemente irriflessiva, emozionale, a noi pare (sommariamente) che si svolga in un'attività di riflessione sul suo campo; nessuna variante è effettivamente formalistica; e come non c'è cultura (razionale) né ignoranza (« autentica ») che produca poesia, così una vera poesia è cultura attualmente elevata e consapevole secondo un suo processo di « autoformazione » che si avvale di tutto ciò che attinge, per una coordinazione sapiente ed esatta.

Credo che sia abbastanza evidente che tutto ciò che nel novecento si è compiuto (prima di noi e molto meglio che da noi) con una concezione della poesia come letteratura (e della letteratura come paraletteratura, cioè appropriamento dell'« altro » dalla « poesia ») risponde a questa prospettiva. E ci riferiamo ai larghi motivi vociani, e agli esordi di Ungaretti e di Montale e ai loro procedimenti per differente verso significativi (l'uno sentimentale-formale con una ricorrente tensione nella realtà, l'altro fortemente corrosivo nella verifica di ogni ottimismo e però sottostante alla sua stessa sfiducia); e ci riferiamo vivamente al realismo narrativo che ha le origini individuabili intorno al '30, sia condotto in Gadda con contaminazioni sublimi, che costruito con la rappresentazione della realtà in Moravia, attraverso diverse fasi, sia elettivo in Vittorini e poi nutrito di un'esperienza marxista « protestante » (ed in Pavese di una forte volontà innovativa, applicata sulla solitudine ontologica).

D'altra parte, esperito il nostro primo rilevamento, con la dichiarazione di un'attività poetica differente *cade la nostra pressione polemica antinovecentista* (antirondiana, antiermetica); già necessitata, nell'ambiente storico-letterario del pieno dopoguerra, dal compito che ci incombeva, in sede di cultura come anche di opera in progresso: un trapianto, non più solo vo-

lontario, dello spirito marxista (se si concede la locuzione), e della mentalità filologica e stilistica che lavora oggettivamente — anche quando con presupposti o residui intuizionistici — sul fatto letterario, e una coscienza delle generali origini idealistiche dell'intransigenza borghese, e attenzione all'impostazione neopositivistica (dove « cultura » assume, invece che il valore di *attività spirituale obiettivante*, il valore di complesso degli istituti e dei modelli operativi, o dei rapporti interindividuali ai livelli più elevati dei diversi ambiti di comunicazione), in corso di sviluppo anche in Italia.

Il punto più vivo e dolente di una indagine programmatica si può ora chiarire come preoccupazione di una riviviscenza intimistica (sia, o no, per una subita sottile o morbida coazione da parte del neocapitalismo): che si riporti alla connessione fra momento esistenziale e momento artistico, la quale è divenuta appunto essa « tradizione » con supporti in tutta la nostra storia letteraria, ed è secondo noi scorretta, e non bene interpretativa del Novecento medesimo. (I fenomeni dell'attuale produzione così qualificabili già ora, non ci sembrano di interesse culturale, perché tardi, intimamente estenuati, anche quando considerabili).

Va detto anzitutto che — salvo il realismo ingenuo — gli uomini non sono tali e quali in tutti i tempi... è un vecchio postulato storicistico (senza il quale l'arte non avrebbe davvero « niente da dire »).

La condizione umana considerata alienazione dal marxismo, nel suo rovesciamento dello storicismo hegeliano dal fare personale dello Spirito a un fare oggettivo e pragmatico dell'uomo, è stata soggettivizzata assolutamente come angosciosa deiezione dell'anima nell'esserci (essere qui e ora) da Kierkegaard ed Husserl fino a Heidegger (a questa speculazione si lega per *affinità culturale* la grande narrativa e la lirica europea del « decadentismo », tra la fine dell'ottocento e la prima metà del novecento). Si deve ad essa riconoscere, come già per la classica contrapposizione ad Hegel (di cui dicemmo pure in un nostro vecchio saggio) una istanza sempre viva, di protesta idealistica contro l'idealismo, che può farsi pungolo critico subsidiario, nei riguardi stessi della rivelazione del mondo oggettivo compiuta dal marxismo: in quanto il smascheramento marxista dell'idealismo poi si involge nella tendenza dogmatica-razionalistica, che costringe in schemi l'esperienza e i suoi dati o la svaluta o esclude.

Nel nostro particolare processo letterario del dopoguerra, noi siamo partiti dalla proposizione gramsciana che un rinnovamento si fa nella cultura prima che nella « poesia »; a prescindere da un'interpretazione più ricca del pensiero di Gramsci, abbiamo inteso questa come una proposta attuale e rivelatrice — aldilà della cultura dello spiritualismo dove Gramsci operò

« eroicamente » — del fondo che continuamente presiede ai fenomeni della poesia. L'opposizione di struttura culturale a funzione inventiva assoluta della poesia ci pare, oltre che sempre legittima, essere stata utilissima nello stesso « sentire » del secondo dopoguerra. È vero che ha prodotto ulteriori problemi, ma non si vede come ciò altrimenti non avvenga.

Come è noto, oggi i temi intellettuali più alti sorgono dalla contestazione, possibile usufruimento o tensione reciproca fra il marxismo, con la sua concezione del mondo economico-produttivo come determinante e delle sovrastrutture ideologiche, e il neopositivismo anglosassone: questo è connesso con il paradigma della epistemologia, pone l'analisi del linguaggio a corretto fondamento del sapere, definisce costruzione ancora metafisica e « priva di senso » (sua locuzione abusata) lo svolgimento dialettico ossia l'essere come divenire storico, ed è pregiudicato o almeno agnostico, disinteressato scientificamente, per i problemi economico-politici. Con tali componenti, si può riferirsi ai « crociogramsciani » (anche noi siamo stati fra questi) per indicare e insieme ironizzare il nostro fondamentale, umanistico, istituto culturale, divenuto tradizionalistico, consolidato e quindi inattivo; e si può parlare di un neo-marxismo; e si matura una critica come semasiologia con il supporto nuovo della semiotica integrato in ciò che è vivo della nostra tradizionale culturale: comportando — ma in modo del tutto nuovo nei confronti anche della stileritica — i problemi del rapporto tra la interna coerenza significativa di un testo e l'ambiente in cui si produce e in cui opera, e del criterio stesso secondo il quale è verificabile la coerenza.

In questo quadro, se ogni programma artistico effettivamente si collega alla convinzione di una *nuova intimità* (sensibilità, gusto, intelligenza), avviene che tale locuzione non reca comunque più un'accentuazione spiritualistica, tendenzialmente evasiva. L'intimità, o segreto elaborativo degli stati e delle scelte dell'animo, non si concepisce bene che come quella di un soggetto concreto, di un individuo nella realtà, nella concretezza di un paragone reciproco dell'esperienza e dei destini individuali. Ci accade però di sentire pericolosa qualunque sorta di « desengagement », che è classicistico (petrarchistico per la nostra letteratura) e non accetta la fatica utile dentro le contraddizioni intellettuali che è anche (ovvero può essere) effettivo travaglio formale, significativo insieme della reale tensione classista e ideologica che incontriamo in ogni momento di vita nazionale.

Ricapitolando il nostro assunto: l'attribuzione teoretica di una « anticipazione » della conoscenza alla sfera artistica, collocata come intuitiva e come prima dall'idealismo neo-hegeliano e per altro verso dalla letteratura del Novecento, è secondo noi *propria di una significazione introspettiva*, sia la tipica

ebbrezza irrazionale e vitalistica sia un'« asemanticità » estetica, angosciosa o misticizzante (dalla quale si deve distinguere l'atteggiamento religioso cosiddetto « agonico » della tradizione intellettuale contemporanea, come efficace). Nel contrapposto intento pragmatico-rivoluzionario del marxismo, apparendo culturalmente intera ed istituzionale la sola attività parapolitica, si è finito a considerare pubblico il solo atteggiamento estroverso, ed è mancato un luogo concreto e libero della individualità; i sentimenti esistenziali o privati sono rimasti o sono stati ulteriormente, per così dire, privatizzati. Ora a noi pare che si possa oggi già parlare nell'arte di un principio interiore che esplicitamente si caratterizza con la sua relatività culturale agli istituti e ai processi contemporanei. Per l'inerente consapevolezza, responsabilità, ovvero presenza oggettivamente problematica, avviene di fatto una sostanziale o almeno progressiva storicizzazione concreta dei sentimenti e delle percezioni intuitive, nella quale è da riporre il centro di una nuova ideazione artistica.

È tempo di trasformare definitivamente l'ingenuo problema « rapporto dell'artista con la realtà » (aggiunto e volontario, o secondo altri implicito nella poesia come sola interiorità) nel generale problema « rapporto fra istituzione e persona »; e potremo dare determinazione a questo — seguendo come già più sopra il Sartre di « Questions de méthode » 1957 —: è l'istituzione, stabile ed esterna alle vicende individuali, a dare effettivamente significato all'individuo; ma anche l'opposto è vero: siffatti significati sono stati creati storicamente dagli uomini, e coloro che li assumono e ne sono investiti, se li assumono e se ne investono; e il rappresentativo « conflitto Hegel-Kierkegaard [istituzionalismo e storicità-singularità esistenziale] trova soluzione nel fatto che l'uomo non è significato [sottoposto all'esterna istituzione] ma è insieme significato-significante e significante-significato ».

In questi termini, ci si volge nettamente aldilà del precetto marxista volgare, molto osservato però nel dopoguerra, di una coscienziosa attenzione politico-economica collaterale alla letteratura, che l'intellettuale dovrebbe esercitare con l'intervento diretto (e magari frequente, in terra presocialista, e, tanto peggio, silenzioso e invece verniciatore letterario della tragicità della vita, in terra « socialista »). Ora ci pare che il concetto generale della « semanticità », intima, per così dire, dell'opera, possa dare rilievo massimo — sospesi qui i gravi problemi relativi come anche il nostro eventuale modo di porli — alla funzione libera, mediatamente attiva, e progressista, della letteratura nella società. (O tale concezione risponde a una nostra coscienza divenuta « riformista »? è un interrogativo che pesa su di noi). La problematica della coerenza dovrebbe sostituire: il « considerando del formalismo » e il considerando del contenutismo nelle nostre polemiche; e l'oggettività grezza, provoca-

toria, che assume magari il tema politico attuale, e che in fondo è neorealistica; e la stessa viva tensione — quella appresa da Lukàcs —, che, per il riguardo ai fatti economico-sociologici e alla loro causalità fondamentale, nobilmente si aggiungeva nell'artista alla « poetica », al singolare ed esistenziale criterio di autenticità... Intanto il neocapitalismo, certo neocapitalismo, operante al più alto grado ideologico e sociologico, si rivela un progresso, avendo assorbito la lezione del marxismo, un progresso qui e ora possibile di democratizzazione in Italia; e la contestazione di esso in termini marxisti, a scoperta tragica-mente avvenuta di un'alienazione « socialista » e mentre Kruscev stesso si orienta verso una competizione produttiva, non ci appare più un'alternativa integrale (se non in forme piuttosto sospettabili, tattiche, secondo me); si prospetta una ricongiunzione con gli ideali della borghesia progressista e illuminista nuovamente, nell'ipotesi ottima, o, nell'ipotesi pessima, la prossima fine di quel mondo in cui qualcosa degli ideali ci fu insegnato che si realizza.

Corollario minimo dello scritto: insistendo per una preliminare riduzione del concetto novecentista di poetica sotto il concetto di cultura, dal quale si era diviso per l'indirizzo culturale predominante per più di mezzo secolo (intuizionistico, postromantico), non si vuol certo pregiudicare l'edificazione di una Poetica nel valore classico — aristotelico addirittura nell'estensione dell'avvolpiana —, che non si riferisce al processo costitutivo particolare di un'opera in un artista, ma al « posto dell'arte » in una generale concezione antidealistica (antiplatonica addirittura).

Francesco Leonetti

“ *Marxisants* „

Marxisants? Il francese e il genere di suffisso applicato alla grande radicale, mi lasciano dubitante davanti a questa definizione, usata sia da Roversi (con perplessità) che da Scalia (ironicamente) nel primo numero della nuova « Officina ». E io non politico, e scarso lettore di sociologia, non mi dovrei sentire in grado di correggerla. Ma il « *marxisants* » dei miei amici mi sollecita, anzitutto quasi un punto focale nuovo sulla situazione delle prospettive in sviluppo, progresso o regresso, dopo il XX Congresso del PCUS: prospettive non solo politiche, ma ideologiche, letterarie e metodologiche, sotto il segno di una

rinnovazione comunista rientrata, e sotto i segni minori dei vari moti innovativi interni o esterni: di dissidenti, di *marxisants* o meglio neomarxisti, [vedi « Passato e Presente »], di ex-comunisti, e anche di lealisti, rimasti nel partito di Togliatti [vedi, passim, in certe superfici interne, il nuovo « Contemporaneo »].

Tuttavia una ricostituzione rigeneratrice e semplificatrice del comunismo, a me, osservatore di passaggio e incompetente, non pare preannunciarsi all'orizzonte ideologico: è possibile, dunque, per uno scrittore, ipotizzare, come dato, un neo-comunismo ancora nella piena tenebra del farsi, e, di conseguenza, prospettarsi un proprio comportamento e una propria figura nuovi, o comunque le ripercussioni etiche e estetiche nelle sovrastrutture in cui egli opera?

No, no certamente. Però qualche soluzione, qualche caso, può essere previsto, supposto, prefigurato: l'opposizione marxista deve ora lottare contro una forma nuova di capitalismo, un capitalismo sotto certi aspetti illuminato, e quindi più duro: dunque le norme e le istituzioni che presiedono alla sua lotta, dovranno pure richiedere qualche innovazione.

Non entro nel merito, non ho strumenti per farlo: resta però il fatto, elementare, che il neo-capitalismo va assorbendo degli strati di proletari progrediti e riconquistando degli strati di borghesia progressista: questo coincidendo con la fenomenologia, ormai individuata, di quell'aumento dei dislivelli, che, del neo-capitalismo, pare essere la caratteristica più cospicua: maggiore ricchezza là dove c'è ricchezza, maggiore miseria là dove c'è miseria.

Le aree depresse italiane, che si spingono fin nel cuore della nazione, con le borgate della periferia della capitale, per esempio, sono già fenomeni in vitro, da laboratorio. Non ho mai visto tanta miseria come recentemente a Napoli, o, come ogni giorno, a Pietralata o a Primavalle, a due passi da San Pietro o dal Parlamento.

A me parrebbe, fruendo della spregiata intuizione, ché dati non ne possiedo, che la situazione sia molto peggiore di quanto si immagini o si ammetta: la nazione è vicina a quel baratro in cui le sue zone depresse sono in parte riaffondate. La conseguenza che con semplicità e, certo, con ingenuità ne traggo, è che sempre più il partito comunista dovrà diventare il « partito dei poveri »: il partito, diciamo pure, dei sottoproletari.

Questo implica una fondamentale innovazione nel suo organismo: si tratterebbe addirittura di una intera rigenerazione del marxismo, forse, assolutamente inaspettata: « tilt » improvviso d'una macchina che pareva funzionare così bene: ordine dentro l'ordine nemico.

Il fatto che il comunismo, condotto a questo da una necessità storica in parte imprevedibile e imprevedibile, debba modificarsi a diventare *tout court* « il partito dei poveri » non significa

che, nella sede ideologico-letteraria, si debba prevedere una specie di nuovo populismo, di nuova maniera umanitaria. Anzi: questo momento di depressione del comunismo, in quanto necessaria e parziale rinuncia a impennare la propria azione sulla « aristocrazia » operaia e su una tradizione di intelligenza ideologica e filosofica, coincide con la riscoperta — cosciente e elaborata — da parte dello scrittore, di una sua condizione « eletta », di una sua sostanziale « aristocraticità ».

Con implicati i precedenti non rigidamente e ortodossamente marxisti: gli elementi del classicismo e dell'intellettualismo, raziocinante, se non razionale, come momento assoluto della storia di una grande borghesia liberale.

E qui pregherei i tonti, e i tonti finti, di volermi capire: non intendo parlare di nessun ritorno: ma della restituzione a ragione storicizzante di alcuni dati di fatto che è inutile negare, tacere, o, ormai, drammatizzare. Sul superamento di questi dati in una nuova interezza, superaddita, fideisticamente marxista, salubre, filopopolare, lealista rispetto i canoni comunisti, si è esercitato in questi dodici tredici anni l'impegno degli imbecilli. Compagni di strada di un partito che si fondava su presupposti stalinisti, su una involuzione: e, per definizione, più immobili dei comunisti conformisti stessi.

Quegli elementi, storicamente appartenenti a una cultura antecedente, decadente, e, nella provincia italiana, ermetica, sono rintracciabili a ogni passo, a ogni stilema di questi letterati e marxisti dilettanti. I critici dell'altro versante, così, hanno avuto buon giuoco a confondere le acque prendendo per buone e indicative simili ridicole inserzioni.

Ora i problemi, il tipo di rinuncia mistica, autolesionista, la fenomenologia stilistica, l'ipocrisia sia pure moralmente giustificata, che l'adesione al comunismo come partito del popolo richiedeva fino alla presente maturazione storica, non possono che, e necessariamente, mutare.

Niente rinuncia, niente misticismo, niente ipocrisia: ciò che è va accettato, storicizzato, e quindi modificato attraverso le vie di un pieno e forte razionalismo. Si configura così un interregno, una fase di assestamento della società neo-capitalistica da una parte — con le sue nuove, illuministiche e spietate alienazioni — e del marxismo dall'altra, nell'atto di impadronirsi di un nuovo tipo di « dominio », in una specie di tuffo alle origini.

Al letterato in questo periodo transitorio, si presenta, in concreto, cioè nell'atto della sua operazione prima, — quella di inventare, di fare — una immensa quantità di materiale: la scala fenomenologica è vastissima, in questo mondo complesso e antitetico, pieno di casi estremamente particolari e estremamente tipici: distribuiti in una società che, in un momento di particolare calma, efficienza e quasi ottimismo, è, al contrario, alle

soglie della sua più grande crisi. Tipi di accettazione di tale società come assoluta assimilazione ad essa, tale da escludere, sia pure a vari livelli sociali e culturali, ogni critica, ogni oggettivazione, ogni storicizzazione, con uno sviluppo della personalità a contraddizioni esistenziali (vitalismo nelle classi basse, conformismo in quelle borghesi). E insieme, tipi di non accettazione di tale società, con uno sviluppo della personalità (diciamo del personaggio) secondo un processo storico, a contraddizioni dialettiche... E ancora tipi in cui il progresso interiore di individui storici, pur restando esistenziale, caotico, involutivo, è tuttavia corretto dall'oggettivo esistere di un progresso dialettico, evolutivo, assorbito, anche se schematicamente, dalle ideologie operanti... Credo che mai un mondo così complesso e ricco si sia presentato davanti all'attenzione di uno scrittore in quanto scrittore.

In campo ideologico: è chiaro che non si può sfuggire a delle prefigurazioni, a dei precorrimenti del pensiero che sta maturando lentamente dalle cose, dalle necessità, dalla prassi. Sul piano più alto urge (e questa è la necessità più fortemente sentita da tutti coloro che redigono questa rivista, anzi, la ragione per cui questa rivista è nata) gettare i fondamenti di una nuova metodologia critica: a sostituire l'attuale eclettismo sia pure niente affatto qualunquistico, che fonde la storicizzazione crociana con l'interpretazione marxista, la riesumazione spitzeriana di un'epoca attraverso uno stilema, con la ricerca lukasciana della società attraverso una particolare espressione artistica, ecc.

Può darsi non si arrivi ad altro che a una definizione piena e cosciente di tale eclettismo naturale, fino a farne un mezzo conoscitivo di una realtà a sua volta complessa e stratificata: strumento di transizione per un periodo storico di transizione.

Ma restano, sempre in campo di riflessione ideologica, delle operazioni secondarie, che andranno bene compiute: in primo luogo, direi, il ripensamento dei modi di una riassunzione del sottoproletariato come oggetto di letteratura per strade diverse che non siano il vecchio populismo e il documentarismo, comunque populistico, dell'ultimo dopoguerra. In secondo luogo la definizione dei termini di una lotta, anche pratica, contro il nuovo tipo di alienazione che incombe sull'intellettuale (cfr. le citate pagine di Roversi nel primo numero). È un dato di fatto: noi scriviamo per la borghesia; il colloquio avviene con essa: colloquio angoscioso perché essa non risponde: agisce, rifiuta, impone. E, nel caso che importa, non si tratta più di una borghesia reazionaria o cattolica: ma di una borghesia *americanisante* — qui sì il suffisso funziona —: spietata nel giudizio, quasi protestante o puritana, padrona, severa, confortata nel suo conformismo dall'efficienza del suo lavoro e della sua produzione, del mondo che si sta creando intorno.

A una simile borghesia, è chiaro, il marxismo dà ormai più

noia che ansia. Mentre il marxismo si rigenera — e auguriamoci che questo avvenga, dall'interno, ad opera di un forte, libero spirito... *marxisant* — essa si è rimpadronita del reale: facendone un'entità assoluta, non minacciata da contraddizione (che non sia un male manicheo, un nulla esistenziale, per il momento scongiurato), e quindi metastorica.

È naturale che essa richieda al letterato una forma di « squisitezza »: che tuttavia non sarà più la « squisitezza » di venti anni fa, evasiva verso l'interno, difficile, irrazionale o follemente raziocinante, ma una « squisitezza (per così dire) di relazione », sociologica, aggiornata (si veda, esempio tipico, il successo dell'astrattismo); e d'altra parte, insieme a tale funzione « artistica », da proteggere, da incoraggiare, questa borghesia neo-capitalistica, richiederà con sempre maggiore insistenza al letterato una funzione sacerdotale, a concrezione della metastoricità del reale, una figura di guida « spirituale »: che non sarà più quella, magari, di un cattolico estetizzante, ma, mettiamo, quella di un intelligente, spregiudicato e durissimo puritano.

Questa sprovincializzazione, che a me sembra di vedere in atto, certo, specie nelle zone industriali del Nord (mentre, appunto, in quelle depresse, nel Sud, tutto par riaffondare nella più triste, sporca e brulicante cattolica provincia italiana), richiede, da parte del letterato all'opposizione, una più forte, chiara e rigorosa consistenza ideologica: fede, populismo, impegno sono dati superati. Ci sono nella condotta morale e mentale, oltre, naturalmente che nell'opera quotidiana creativa, degli obiettivi immediati più difficili: implicanti un maggiore rispetto per l'avversario, per la sua tradizione così violentemente e in fondo coraggiosamente innovata. Bisognerà convincerlo che lo scrittore non è uno specialista, un tecnico di stile, non è un deputato al sacerdozio, una guida di comportamento etico come concrezione storica del flusso vitale a un modulo: ma che è qualcosa che è in lui stesso, nell'uomo pratico e produttore, il meglio di lui, e quindi, in definitiva, lui, nell'atto di pensare, lui, uomo: ivi compreso il più povero della terra più povera, sul punto di essere eliminato, da lui, dal mondo, di non esistere più.

Pier Paolo Pasolini

Aforismi linguistici

I tre maggiori scrittori italiani in dialetto, Goldoni, Porta e Belli fanno la loro apparizione, in maniera significativa, tra la fine del settecento e il principio dell'ottocento, ossia nel momento in cui l'antica coltura umanistica e classica d'Italia crolla per decrepitezza come l'ançien régime, lasciando in mano agli

scrittori italiani uno strumento espressivo inservibile. Quanto dire che invece di svilupparsi e farsi più accessibile e universale, come la lingua letteraria francese e quella inglese, sotto la spinta dell'illuminismo rivoluzionario, la lingua letteraria italiana si rivela del tutto insufficiente e inadatta ad esprimere la nuova realtà del secolo. Ossia la società italiana che quella lingua aveva parlato e scritto per secoli, si dimostra incapace di creare una cultura, un pensiero, una letteratura moderna. Il dialetto di quei tre grandi scrittori non sta, dunque, a testimoniare una ripresa di vitalità bensì la decadenza della società italiana. Se infatti la società italiana avesse fatto l'esperienza dell'illuminismo e della rivoluzione, il ricorso al dialetto non sarebbe stato necessario e l'Italia avrebbe avuto ciò che ancora oggi, dopo quasi un secolo di vita nazionale unitaria, stenta ad avere: una lingua letteraria semplice, chiara, diretta, espressiva e moderna. Il ricorso al dialetto è, insomma, una prova dell'impotenza e dell'esaurimento della società italiana e della provincializzazione repentina dell'Italia all'indomani della rivoluzione francese. Analogamente: la moda odierna dei dialetti dimostra altrettanta impotenza ed esaurimento nella società italiana dell'ultimo dopoguerra. Cioè gli scrittori ricorrono ai dialetti perché, mi si consenta il bisticcio, la lingua che è sempre cultura non ha dietro di se abbastanza cultura per essere lingua.

* * *

L'involutione della società italiana si vede anche nelle soluzioni del Manzoni. Il quale scrive in lingua le parti storiche del suo libro e fa parlare i personaggi in vernacolo fiorentino. Una simile frattura, oggi inconcepibile, fa la spia al carattere individuale, isolato dell'esperimento manzoniano. La società alla quale apparteneva il Manzoni pensava infatti e dunque anche parlava e agiva in dialetto milanese oppure in francese oppure in italiano gergale, di classe; ossia pensava, parlava e agiva fuori e al di sotto di una cultura nazionale. Questo spiega anche perché il Manzoni non abbia creato una tradizione, una scuola, e perché, dopo di lui, la letteratura italiana sia ricaduta nel provincialismo meschino e nella retorica reazionaria. In realtà il solo modo che abbia una lingua di svilupparsi e diventare moderna (tutti i tempi hanno la loro modernità) è di essere adoperata da una società impegnata a risolvere per conto suo i massimi problemi dell'umanità. Mancando questa società, non possono certo bastare gli scrittori da soli, per quanto geniali.

* * *

In Italia il popolo parla in dialetto secondo la morale naturale; la classe dirigente, in gergo di classe secondo i suoi interessi; gli intellettuali, in italiano neutro secondo la cultura. Ma la morale naturale del popolo non ha niente a che fare con gli interessi della classe dirigente; e gli interessi della classe dirigente e la morale naturale del popolo non hanno niente a

che fare con la cultura degli intellettuali. Ne seguono una morale naturale vegetativa, degli interessi pirateschi e una cultura anemica.

* * *

Un toscano che scriva in toscano è oggi meno comunicativo e universale di un romano che scriva in romanesco. Questo è colpa dei toscani che non s'interessano che dei loro piccoli affari; ma non è merito dei romani che si limitano ad essere corrotti. Tuttavia la corruzione è più moderna e universale del « particolare ».

* * *

Il romanziere si domanda: scriverò in dialetto? scriverò in lingua? Egli sa che il dialetto non gli consentirà di uscire dal senso comune; e che la lingua gli impedirà di avere simpatia per i propri personaggi. Perché il dialetto è il linguaggio dell'indulgenza e del buon senso e la lingua quella della cultura e del giudizio morale. E in Italia col primo si rischia di diventare complici della decadenza nazionale; con la seconda si è costretti al moralismo, alla denuncia, alla caricatura, alla polemica e alla satira, tutte cose poco poetiche. È vero però che i due maggiori romanziere dell'Italia moderna Verga e Svevo sono riusciti il primo ad innalzare il dialetto fino alla cultura e al giudizio morale e il secondo a creare in lingua dei personaggi simpatici. Ma il dialetto di Verga non è veramente dialetto e la lingua di Svevo non è veramente lingua.

* * *

Indovina a quanto ammonta il mio patrimonio. Dieci miliardi. Bravo, come hai fatto ad indovinarlo? Dalla quantità e dal carattere delle frasi fatte e dei luoghi comuni di cui ti servi per parlare.

* * *

Certuni pretendono parlare il linguaggio universale cristiano sul minuscolo piedistallo di un'effettiva realtà culturale ed etica che basterebbe appena ad un gergo furbesco.

* * *

La moda odierna dei dialetti nella letteratura italiana fa pensare piuttosto al Manzoni che al Goldoni, al Porta e ai Belli. Questi ultimi scrivevano in dialetto direttamente, seriamente, ingenuamente, senza diaframmi ironici o intellettualistici. Il dialetto in cui scrivevano era quello della loro città d'origine. Ma il Manzoni che era milanese andò a risciacquare i panni in Arno come oggi alcuni nostri scrittori che non sono romani vanno a sporcarli nelle acque limacciose del Tevere. Le ragioni che stanno dietro quest'adozione di dialetti non nativi sono di ordine politico, culturale ed estetico. Cioè così nel Manzoni co-

me negli scrittori moderni il ricorso al dialetto non è un fatto naturale bensì riflesso, estetizzante, intellettuale e sperimentale.

* * *

Di questo passo, continuando l'involuzione della società italiana, i dialetti moriranno ammazzati dalla radio, dal cinema, dalla televisione e dai fumetti. Nel frattempo però la lingua italiana avrà, tra le lingue del mondo, la funzione dei dialetti cioè di esprimere soltanto i fatti bruti della vita, senza però l'autenticità e schiettezza dei dialetti.

* * *

Molti scrittori italiani pensano nei dialetti dei loro luoghi, parlano nel gergo di esigue società familiari o professionali e scrivono in lingua secondo i libri che hanno letto. In queste condizioni non è da stupirsi che gran parte della letteratura italiana, dall'Unità in poi, sia reazionaria.

* * *

Il piccolo borghese ha paura del popolo e trema di fronte ai potenti. Per questo il linguaggio del piccolo borghese in Italia è intessuto di luoghi comuni e per giunta detti tra le virgolette di una prudente ironia. Non si sa mai.

* * *

La necessità ha scolpito i dialetti del popolo; la paura e l'ignavia hanno reso smozzicata e meccanica la parlata della borghesia; la boria, la noia e l'ignoranza hanno impoverito e ridotto a gergo la lingua dei potenti.

* * *

Rapporti tra popolo e classe dirigente. Io ti deruberò, ti ammazzerò in dialetto. Ed io ti farò arrestare, processare e mandare in galera in lingua.

Alberto Moravia

FRANCO FORTINI

LUKÁCS IN ITALIA

«...scrivo anche queste righe nello stato d'animo di una attesa piena di tensione... Io personalmente — e qui parlo soprattutto di me, del mio lavoro — sono convinto che...»

(G. Lukács, *La mia via al marxismo*, postscriptum, 1957)

I. Come l'opera di Lukács è stata conosciuta in Italia. - II. Alcuni scritti critici su Lukács. III. Adorno su Lukács e il privilegio del lettore. - IV. Qualche conclusione.

I

Non si vuol qui rivedere criticamente quanto è stato scritto in Italia su Lukács ma soltanto considerare certi atteggiamenti caratteristici che alcuni settori della cultura italiana hanno assunto nei confronti del pensatore ungherese. E questo non tanto per contribuire a chiarire uno degli aspetti più ricchi e contraddittori della nostra cultura letteraria, quanto per evitare che nel lavoro di questa rivista si faccia riferimento ad una metodologia critica, di critica letteraria, *marxista*, quasi che essa rappresentasse una scuola o una tendenza o un raggruppamento, a quel modo che vi si parla di stilcritica o di eredità crociana. Dovrebbe risultare, da una lettura del Lukács edito in Italia, che le sue domande non sono invero diverse da quelle della *tradizione marxista*, anzi, che il loro valore e la loro importanza vengono dal fatto di non esser pronunciate da una figura di studioso, per quanto essenziale alla cultura del nostro secolo, ma di confondersi piuttosto e quasi del tutto con le domande che a ciascuno di noi pongono la storia contemporanea e la coscienza sociale.

Bisogna anche dire che l'ordine in cui sono comparse le traduzioni italiane di L. ⁽¹⁾ ha contribuito a creare equivoci: prima

(¹) Rammentiamo che sul finire del 1949 compare *'Goethe e il suo tempo'*, raccolta di saggi del periodo 1930-40 pubblicati nel 1947; il volume dei *'Saggi sul realismo'* è uscito presso Einaudi nel maggio del 1950, e comprende scritti del periodo 1934-39, con l'eccezione di quello su Dostojevski, che è del '43 e di quello su *'Tolstoj e la letteratura occidentale'* che è del '44; nel 1953, sempre da Einaudi, esce *'Il marxismo e la critica letteraria'*, raccolta di studi del periodo 1936-40; *'La letteratura sovietica'* (Editori Riuniti, 1955) contiene saggi scritti nel dopoguerra, fra il 1949 e il 1951, oltre ad un anteriore saggio su Gorki; nel marzo del 1956 Feltrinelli pubblica la raccolta di saggi su *'Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna'*, che vanno