

## **Adriano Spatola: appunti, disegni, poesie, scritti giovanili (1957-1963)**

Esattamente ventisette anni fa, la mattina del 23 novembre 1988 si spegneva la voce del “poeta totale” Adriano Spatola, che aveva anche il merito di essere il mio fratello maggiore. In questo mio Archivio online sono già numerosi i documenti che lo riguardano, ma quello che ho deciso di aggiungere oggi, in questa ricorrenza, ha un carattere particolare: concerne, infatti, vari scritti e alcuni disegni giovanili poco conosciuti, alcuni dei quali sono addirittura inediti, che offro alla consultazione non solo degli studenti e degli appassionati ma anche dei critici e degli storici letterari, perché possano aggiungere qualcosa alla loro conoscenza sulle radici della poetica di Adriano, la cui importanza è ormai internazionalmente riconosciuta. Proprio grazie a mio fratello, che me ne fece dono o che li affidò alla mia custodia quando ero ancora adolescente, sono in possesso degli appunti, dei disegni e di alcune poesie del tutto o parzialmente inediti.

**Gli appunti** (inediti). Si tratta di sei fogli del block notes formato A4 fornito nell’ottobre 1963 dall’Azienda Autonoma Turismo di Palermo e Monreale ai partecipanti al primo “Incontro degli scrittori del gruppo 63”: pagine contenenti riflessioni manoscritte suggerite dagli interventi di Alfredo Giuliani, Angelo Guglielmi, Edoardo Sanguineti, Gillo Dorfles, Renato Barilli, Francesco Leonetti, Enrico Filippini. Le annotazioni, scritte ovviamente in fretta, sono contrassegnate da alcune semplici abbreviazioni, in cui per esempio av. sta per avanguardia, A. per Autore e ling. per linguaggio.

**I disegni.** Si tratta di una tempera del 1957 e di due disegni a penna su carta velina. Il dipinto su tela, realizzato da Adriano all’età di sedici anni (appeso in casa mia conserva la semplice e rozza cornice originale), rappresenta un gatto intento a lavarsi sul davanzale di una finestra con uno sfondo di tetti, il tutto raffigurato con tecnica vagamente cubista. Lo sfondo è ciò che si vedeva da una finestra del nostro alloggio al quinto piano di Via dell’Oro 3, traversa di Via Castiglione a Bologna. I due disegni, volutamente grotteschi, costituivano la bozza di un manifesto del “Culculismo”, movimento che Adriano e l’amico Miro Bini (scomparso due anni fa, suo il terzo disegno qui riprodotto e firmato M.B.) si erano proposti di fondare dopo la lettura del romanzo *Ferdydurke* dello scrittore surrealista polacco Witold Gombrowicz, come spiego nella nota, qui riportata, che accompagnò la pubblicazione dei due disegni sul numero 237 della rivista romana “Fermenti” nel 2011; il “Grappolculo” è comparso anche nel 2009

all'interno del numero 7 dell'Antologia *BAU*, a cura di Vittore Baroni, Antonino Bove e Marco Maffei. Il "Saculturno" di Miro Bini è del tutto inedito.

**Le poesie.** Premetto che ho qui escluso i versi giovanili compresi nella raccolta *Le pietre e gli dei* pubblicate nel 1961, già integralmente riprodotta in questa sezione al punto 2. Delle altre solo due sono totalmente inedite: la prima (*Miles gloriosus*) era inserita in una lettera inviata nello stesso '61 da Adriano al Professor Luciano Anceschi, mentre l'altra (*Salici salici*) faceva parte di un gruppo di quattro composizioni dattiloscritte nel periodo bohèmien da lui trascorso fra il '62 e il '63 in un monolocale di vicolo Bolognetti, tre delle quali (*Mallarmè, Poema subito, Tre poeti*) da me inviate alla rivista "Fermenti" nel 2011, insieme ai disegni comparsi nel numero 237 di cui sopra e anch'esse qui riprodotte. Altre tre poesie (*Hamlet Clowns, Se allora morire, Civitas Dei*), pubblicate sul numero 23 di "Nuova Corrente" dell'estate 1961, sono state poi inserite nella raccolta americana *Various Devices* (The Red Hill Press, Los Angeles 1978, traduzione di Paul Vangelisti) nella sezione *Early Poems*, versione qui ripresa. Nel 1962 sugli unici due numeri della rivista "Bab Ilu", fondata dallo stesso Adriano, comparvero *L'equivalenza* e *Una gita a Spoon River*, che non mi risulta siano mai uscite altrove. La poesia *Alamogordo 1945*, che chiude questa serie, venne pubblicata sempre nel 1962 sul numero 1 di febbraio de "il verri" e da Adriano inserita poi nella raccolta *L'ebreo negro*, edita da Scheiwiller nel 1966 (vedi in questa sezione al punto 13): anche di essa si fornisce qui accanto a quella italiana, la versione inglese di Paul Vangelisti.

**Gli scritti critici.** Dei quattro articoli qui proposti uno solo ha sinora attirato l'attenzione di alcuni commentatori, compreso il sottoscritto (nel minisaggio sulla poetica di Adriano apparso sul numero 46 della rivista "Testuale" nel 2010): *Inutilità di Lukács*, pubblicato sul numero 6 de "il verri" nel dicembre 1961. Gli altri tre, comparsi tra il 1960 e il 1962, sulle riviste "Il Mulino" (periodico che si occupava prevalentemente, allora come oggi, di argomenti economici, sociologici, politici e storici) e "Il Cenobio", periodico culturale svizzero, sono rimasti pressoché inosservati, nonostante rivelino la precoce attitudine di mio fratello per l'analisi critica dei movimenti letterari, fondata anche su solide conoscenze filosofiche, inconsuete in un giovane di 19-20 anni: doti notate dal suo docente di Estetica all'Università di Bologna, il Professor Luciano Anceschi, che non a caso, gli affidò a partire dal 1963 la rubrica dedicata alla poesia sulla rivista "il verri" da lui fondata e diretta. Questi gli altri articoli qui riprodotti: *La*

*letteratura 'impiegata'* ("Il Mulino" numero 5, Bologna ottobre 1960, ancora in formato tascabile); *Responsabilità e libertà* ("Il Cenobio" numero 2, Lugano marzo-aprile 1961, anch'esso apparso per mia iniziativa sul numero 237 di "Fermenti"); *La poesia è inquieta* ("Il Mulino" numero 11, Bologna novembre-dicembre 1962). Per la verità anche gli ultimi due testi sono stati da me analizzati nell'articolo su "Testuale", mentre all'epoca ignoravo l'esistenza del primo, sorprendente per l'acume e la profondità, nonché la sottintesa ironia dell'assunto. Nel corso del 1963 ben quattro numeri de "il verri" contengono recensioni a raccolte poetiche firmate da Adriano: scritti che a rigore cronologico dovrebbero far parte di questo documento, ma poiché intendo raccogliere in un prossimo futuro tutte le recensioni a sua firma pubblicate in vari periodici letterari e non, rinvio alla prossima occasione la loro messa in rete.

Sperando di aver reso un utile servizio non solo a studenti e ricercatori, ma soprattutto allo stesso Adriano, auguro a tutti i miei lettori (magari non i "venticinque" di manzoniana memoria), un'attenta e felice consultazione.

Maurizio Spatola

*Il nome Bruno, che compare in questa foto scattata per la carta d'identità era il primo con cui era stato registrato all'anagrafe a Sapjane, in Istria, dopo la nascita e che Adriano era obbligato ad usare nei documenti ufficiali.*



GLI APPUNTI



3/10



Gigliani: trad. / avanguardia...

non la lingua colta corrente.

non come la stessa lingua colta

non possiamo pensare la lingua d'uso, prodotto filologico e di classe.

- a. lingua classica.
- b. " letteraria contemporanea.
- c. " d'uso comune parlata.

l'av. ha modificato il nostro concetto di REALISMO in lett.  
il tipo di lett. trad. ('800) è mimetico -

Dimensione apocalittica: il "normale" non realistico\*; non  
reparti tra percezione e immaginazione. Immaginazione, non  
nel senso dell' '800: e non come STRAORDINARIO.

\* per es. il Diario di Hiroshima



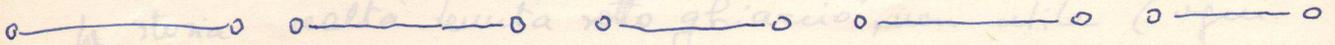
AZIENDA AUTONOMA TURISMO DI PALERMO E MONREALE



"Incontro degli scrittori del gruppo '63.."

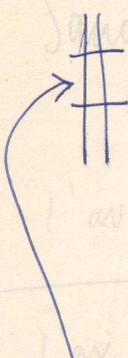
Palermo, 3-8 ottobre 1963

\* Crepuscolarismo: demolizione del sublime. Ma non è necessario il lamento, la rinuncia...



Guy de Maupassant:

av. : non arte nuova offerta ad arte vecchia, ma sola possibilità attuale di fare letteratura. Non si mette al di fuori delle cose come potenza giudicatrice, non vuole esprimere giudizi (non pretende di superare un modo d'interpretare il mondo: non esistono leggi per interpretare).



qui ||||| intervento

: l'av. non si oppone alla situazione né la vuole rappresentare.

Ha uno scopo diverso: Joyce, Golda...

premesse: valori = 0; da ciò il pastiche;

ma il reale non è ricco quanto innostato. Lo scrittore deve deusisti-ficarlo. Via: falsi significati. L'av. non contiene messaggi, non vuole altro che il recupero del Reale al di qua di ogni possibile interpretazione. L'av. non ipotizza una



AZIENDA AUTONOMA TURISMO DI PALERMO E MONREALE



"Incontro degli scrittori del gruppo '63.."

Palermo, 3-8 ottobre 1963

nuova forma di individualismo. Tendenza a ridurre  
l'io (sospettato di interpretazioni ideologiche) - Sopprime  
la storia, realtà tenuta sotto ghiaccio, non utile (ogni  
utilizzazione più sacrificare). Il reale viene afferrato  
al di qua della storia: prima della Storia.

---

4/10

Sanguineti - rovesciare la realtà nello spazio neutro  
è fortemente ideologico -  
l'av. può cogliere la realtà fuori delle dimensioni storiche?

l'av. esprime la verità ultima dello scrittore nel tempo  
presente: attuale tensione verso l'av. (nel '900) del  
l'intellettuale borghese - Av.: coscienza di un  
determinato rapporto - (cf. Breudelaire)

ideologia? / linguaggio?

l'av. non ammette il linguaggio contro l'ideologia, in quanto non  
c'è nessun elemento ideologico che non venga trasportato nel l.ing.



Il ling. garantisce l'ideologia nell'arte. —  
l'av. impone l'ideol. nelle forme del ling. —

questione della normalità

Rispetto a un'ideologia data l'av. rifiuta la normalità —

Immaginazione — [come irrazionale] — non accettare l'idea  
che la razionalità marxista sia l'erede della razio-  
nalità borghese —

Confetto dell'avanguardia: collaborare alla costruzione  
di una nuova razionalità, nelle forme del Ciu =  
guedoglio —

Crepuscolarismo — la rivolta contro il sublime è piccolo-bor-  
ghese —

ha sempre contenuto un'ambizione metafisica  
e da ciò anche MONTEALE

DORFLES —



colto ha immaginazione e  
percezione —

del fianco dell'A. a quello



del fruitore - *con importante nel suo lavoro concreto di fatto e di*

Percezione (che ha formato il tipo di fruizione) —

\* Problema dell' "anallo di retento" — non basta che l'opera  
 sia all'avanguardia, bisogna che il pubblico sia all'  
 avanguardia. !!!!!! Non diversità di classe,  
 ma diversità di avoltatore !!!!

\* "atemporeale" — si a Giuliani —

\* Lessico e lingua — l'elemento lessicale [in letteratura]  
 è indissolubilmente legato a quello  
 linguistico.

Barilli — 2 posizioni:  
 Guglielmi — non ideologia  
 Scugnetti — ideologia

una 3<sup>a</sup> posizione, c'è un avvicinamento tra  
 cultura ufficiale e cultura d'av.  
 L'av. è relativa a una cultura da  
 distruggere.



AZIENDA AUTONOMA TURISMO DI PALERMO E MONREALE



"Incontro degli scrittori del gruppo '63."

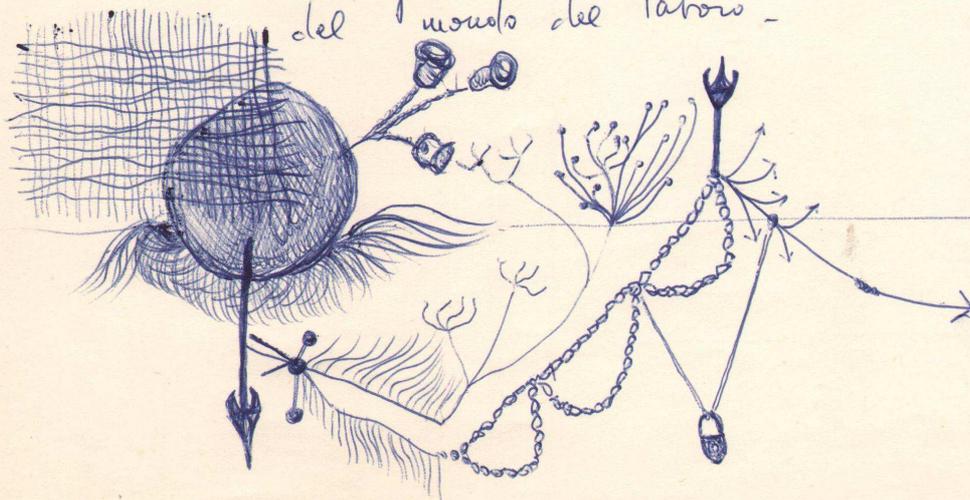
Palermo, 3-8 ottobre 1963

Sanguineti, più con importante nel suo lavoro concreto di poeta e di romanziere, accetta la nozione di ideologia imposta dalla Letteratura europea. Si crede che l'ideologia deve strutturarsi solo economicamente. Ma gli altri problemi riguardanti il conoscere? ~~Es.: Robbe-Grillet;~~  
Es.: Robbe-Grillet;

Ma il programma massimo si può solo raggiungere per gradi (una integrazione per gradi).

Leonetti [ per Sanguineti - contro Barilli e Guglielmi ] → a Beulli: non parlare di "inquinamento",

Filifsoni  si è fatto riferimento a una specie di metafisica del collage - l'ar. non può perseguire gli stessi fini del mondo del lavoro -



**I DISBEN**



## **“Culculismo”, movimento rimasto sulla carta (velina)**

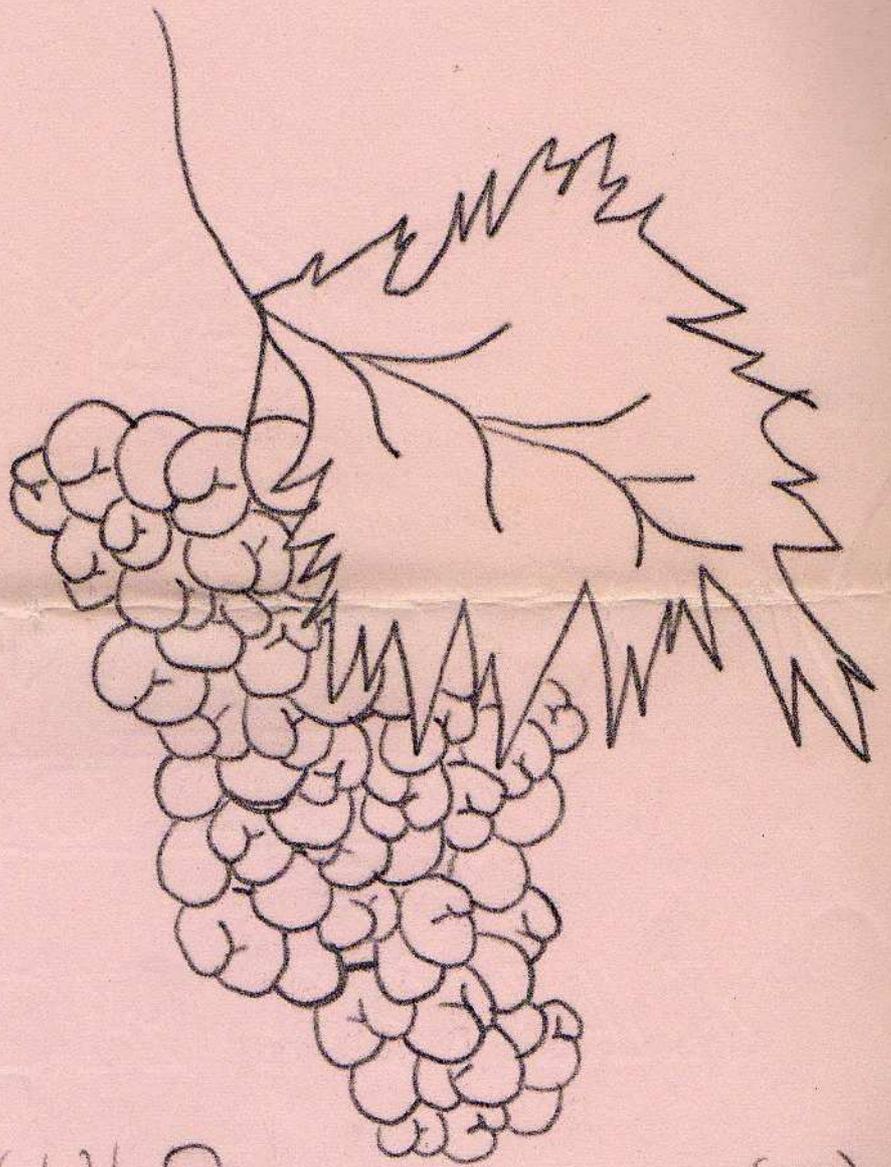
Durante il suo periodo bohémien in una stanza in affitto di Vicolo Bolognetti nel centro storico di Bologna, il giovane Adriano Spatola lesse *Ferdydurke* lo straordinario libro dello scrittore surrealista polacco Witold Gombrowicz, da poco pubblicato in Italia da Einaudi per la traduzione di Sergio Miniussi e con la bella prefazione, da par suo, di Angelo Maria Ripellino. Un romanzo filosofico, leggibile come “allegoria dell’infantilismo moderno: un ritratto della nostra società, che anela a rimpicciolire gli adulti, a mutarli di nuovo in bambini”.

Nel capitolo intitolato “Introduzione a Philifor foderato d’infanzia”, di cui riportiamo sotto alcuni brani, Gombrowicz conia neologismi come “culculini”, “culcullo addomesticato” “culculame” “culcolato”, per mettere in burla con il gergo grottesco degli scolari “i vezzi e i difetti del tempo moderno, la presunzione accademica, le congreghe, le istituzioni, i partiti”: da questi Adriano prese spunto per inventare un movimento “culculista”, di cui cominciò ad abbozzare manifesti satirici. Il “Grappolculo” qui riprodotto, del quale sono felice di possedere l’originale, ne è un esempio.

M. S.

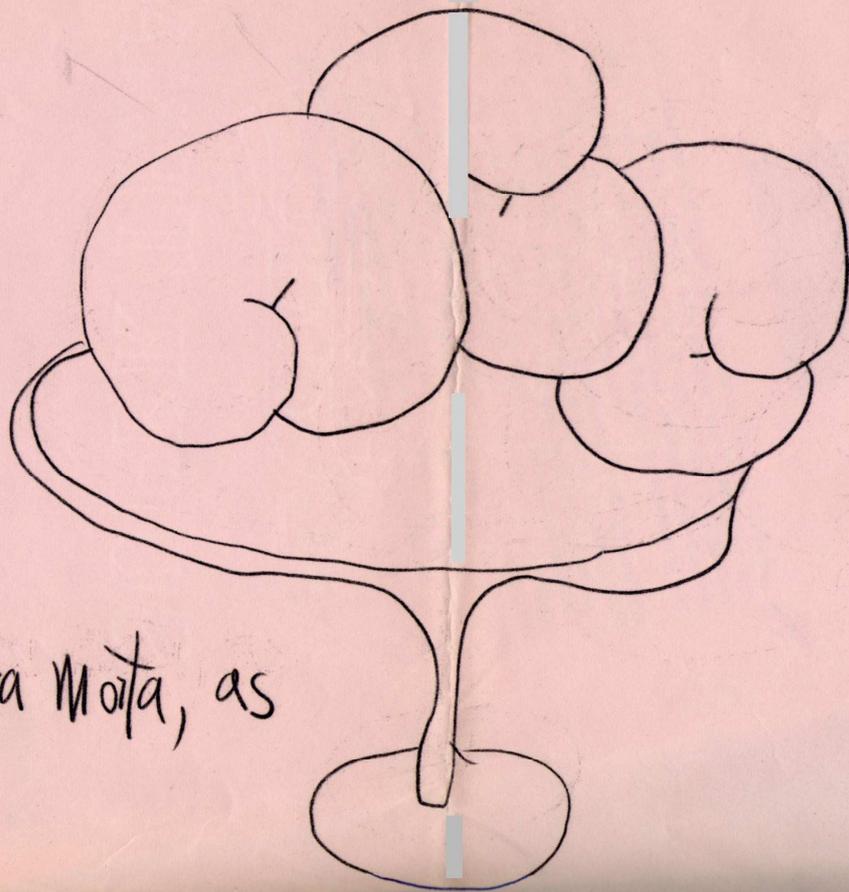
*“Avete visto le convulsioni dell’idealismo della nostra gioventù, la incapacità di vivere, la calamità della sproporzione, e della cacofonia, la tristezza dell’artificio, la malinconia della noia, la ridicolaggine della finzione, la tortura dell’anacronismo e anche le follie dei culculini, dei volti e della altre parti del corpo. Avete udito le parole, parole volgari in lotta con parole nobili e anche quelle altre parole altrettanto vuote e inconsistenti che rifriggono i pedagoghi, e avete constatato che la faccenda, composta di parole vane, ha avuto un’infame soluzione tra alcune assurde contorsioni facciali. In questo modo, al primo albore della giovinezza, l’uomo s’impregna di fraseologia e di smorfie inutili. Su una simile incudine si forgia la nostra maturità. [...]*

*Guardate, la parte fondamentale del corpo, il bravo culcullo addomesticato, sta alla base. Quindi tutto prende origine culculario; dal culculame, come da un tronco, biforcano parti del corpo separate, come per esempio le dita, il piede, il braccio, gli occhi, i denti e le orecchie. Inoltre determinate parti si convertono in altre, mediante trasformazione raffinata e sottile. E il viso dell’uomo (conosciuto anche con i nomi familiari di muso e ceffo) è la cima dell’albero, le cui parti separate s’innalzano dal tronco culcolato, il ceffo, dunque, chiude il ciclo aperto dell’ottimo culculover!”*

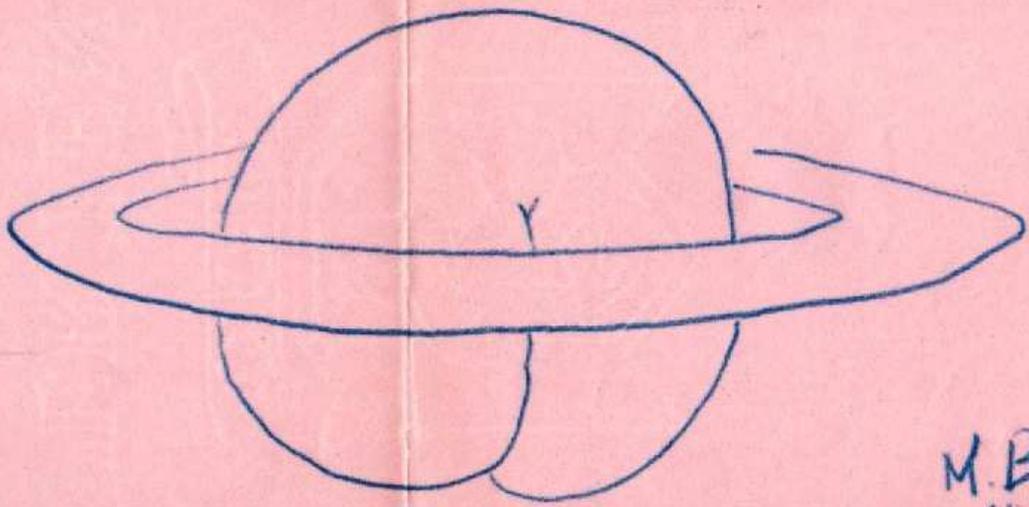


GRAPPOLCULO

(AS)



natura morta, as



M.B  
SACULTURN

**LE POÉSIE**

Bologna 17 maggio 1961

Caro professore,  
in memoria del mio arruolamento<sup>1</sup> ho scritto questi versi, che le invio affinché sia partecipe delle onoranze.

Quanto alla simbologia ecco alcune brevi notizie: il giusto (o justus) è lo scartabile: il quale neppure esso è sicuro. I trenta denari sono quelli che non ho potuto versare ad i miei amici influenti, mancando sia dei denari sia degli amici. L'istruzione dei figli costa, e ne so qualcosa io che mi istruisco da me stesso. Con la spada di Brenno si ripete il discorso dei trenta denari. La forte ascendenza è mio padre, militare dei più seri, oppositore ad ogni mia inettitudine in un simile storico campo.

Quanto ai vent'anni, dio sa se me ne libererò mai  
con affetto

## MILES GLORIOSUS

S'io avessi vent'anni  
non ti chiuderei in un convento amore mio  
né spargerei il mio pane per le strade e le piazze  
dove solo i colombi lo raccolgono.

QUAM PATRONUM ROGATURUS  
CUM VIX JUSTUS SIT SECURUS?

Abbiti questi trenta denari  
per i quali ho venduto i miei vent'anni.  
Ho rovesciato dal tempo dei tempi le mie tasche  
così come bisogna pensare alla famiglia  
e per dio quanto costa l'istruzione dei figli  
benché neppure il giusto sia sicuro.

Ho cantato e bevuto, rinunciato  
rinunciato

e bevuto, così piango  
i vent'anni perduti, amore mio,  
e le tue notti in pace e le mie notti in pace  
che se avessi vent'anni amore mio  
non sarebbero pace ma buona volontà.

Iuvenes dum sumus ci tormenta la legge  
e i padri che scuotono il capo e il Senato  
picchiante in testa il barbaro invasore.  
Ma la gloria di Roma non si compra con l'oro  
(quanto a me la spada di Brenno pesa troppo)  
la mia forte ascendenza ha radici guerresche  
non ho malanno alcuno fratelli d'Italia

nemmeno più ho vent'anni:  
amore mio  
se non partissi anch'io sarebbe una viltà.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Riferimento alla domanda di arruolamento come allievo ufficiale nella Guardia di Finanza, presentata in ottemperanza alle richieste del padre, sottufficiale in quel Corpo: Adriano poi rinunciò e finì per essere esentato dal servizio militare nel 1967, a 26 anni, in quanto coniugato e padre di un figlio.

<sup>2</sup>Poesia inedita, mai pubblicata altrove.

sàlici sàlici (salirci...)

della materia, essendo magari la stessa

sendolezza rigorosamente: tente

tiene d'occhio pio campo con nota

non pena ssciuta notizia, presa dolore

determinenti circolati lirici

pirisi la porta del cere

padizio bebello siffatto

quistanza codesta mislàta bisogna codesta partézza

ritolista ridàto, chiamato: lamandra minàlle

nològi dell'uso nològi nell'uso nològi del roppo

suscime potenza ficiàle: coraà coraà!

coràmpo modiòne che circa sùsumùna sumàna scendente

tisàci mosànti Risanzio, taménte la cosa

taménte la cosa, tisàci mosànti Risanzio

scendente sumàna sùsumùna che circa modiòne coràmpo

coraà coraà! ficiàle potenza suscime

del roppo nològi nell'uso nològi dell'uso nològi

minàlle lamandra: chiamato darito listàto

partézza codesta bisogna mislàta codesta quistanza

siffatto bebello padizio

pirisi del cere la porta

determinenti circolati lirici

presa dolore, ssciuta notizia non pena

con nota pio campo tien d'occhio

tisàci mosànti Risanzio, tàmente la cosa

ricominciamo  
ci diamo il via  
adesso basta! stamane, poco prima delle nove: mangia la povera polvere,  
ti dico mangia:la: mangia:la, ti dico! fate facendo sangue, silenzio!  
l'alla:r:me materiale, mall'arme all'armi mall'armé

poemasùbito, poemasùbito  
con la destra a sinistra e la sinistra a destra  
mortre! mortre!  
di tuttri i mortri speranza: vitra  
più drùna vitra ci spretta!  
eccoci qui legà:ti, lègati lègati: poemasùbito  
ah morrire morrire! che cosa ne sa:rrà? sarà?  
dunque  
pende la corda, la coda pende: unanimalità

TRE POETI MUTI

1° POETA

Il poeta è poeta solamente  
per quel che non riesce a dire  
e amorosamente

2° POETA

Il poeta è poeta solamente  
per quel che non riesce a dire  
e intensamente

3° POETA

Il poeta è poeta solamente  
per quel che non riesce a dire  
e animosamente

## *Hamlet, Clowns*

Sì, l'ho scritta la tua storia: il manoscritto  
l'ha mangiato un cane, nel mezzo della guerra.  
Poi, la carestia.

Si ripete la beffa del pezzo di re  
se certo non un mendicante ma un bambino ebreo  
s'è cibato del cane gonfio della carta.

Certo non un mendicante, ma un bambino ebreo  
si è cibato del cane gonfio della carta:  
e ritrovare adesso la tua storia, chi può farlo?  
Quando lo vennero a prendere  
me ne stavo nascosto in cantina  
non ho potuto vedere la targa né la direzione.  
Quelli si sono portati lontano la tua storia:  
e ritrovarla, adesso, chi può farlo?

Mio buon amico, io stavo nascosto in cantina,  
di loro ricordo soltanto il colore degli stivali.  
Non li ho visti, non saprei riconoscerli.  
(E poi, tanto tempo è passato:  
tutti i miei amori e l'ultimo Pont Mirabeau  
se li è digeriti la Senna).

## *Hamlet, Clowns*

Sure, I wrote your story : a dog  
ate the manuscript, in the middle of the war.  
Later, the famine.

The jest of the kingly chunk gets repeated  
since it's obvious a jewish child not a beggar  
dined on the dog swollen with paper.

It's obvious a jewish baby not a beggar  
dined on the dog swollen with paper :  
and now to find your story, who'll do it?  
When they came to get him  
I hid myself in the cellar  
I couldn't see the license plate or what direction they took.  
Who knows where those people took your story :  
and now to find it, who'll do it?

My dear friend, I was hiding in the cellar,  
the only thing I remember is the color of their boots.  
I didn't see them, I wouldn't recognize them.  
(And so, a long time has passed :  
all my loves and the last Pont Mirabeau  
the Seine has already digested).

## *Se Allora Morire*

Non tutti quelli che potevamo  
li abbiamo uccisi come dovevamo.  
Allora qualcuno è rimasto nella sua trappola  
e tutta vestita a festa la gioventù si entusiasma :  
allora si poteva, si doveva e non s'è fatto.

Allora qualcuno è rimasto nella sua trappola  
e l'ha chiamata desco famiglia casa dolce casa :  
mai nessuno che nel chiaro giorno  
se l'autotreno lascia come per un miracolo  
contro il tuo muro, pietra, cemento, casa dolce casa,  
l'impronta graziosa che stinge ai lavacri di pioggia  
del postino tuo amico schiacciato in attesa del tram.  
Del tram.

Che importa? Ad altro s'abituava la terra.

Solo, quel rosignuol che sì soave piagne  
dovevamo ucciderlo allora, almeno con molto frastuono :  
se allora morire era abitudine umana,  
trionfo d'un assuefarsi alle leggi del mondo.

## *If Then To Die*

Not all of those we could've  
did we kill as we should've.  
Then someone was caught in his own trap  
and the young are enthused in their holiday wear:  
then we could've, we should've and we didn't.

Then someone was caught in his own trap  
and called it hearth family home sweet home:  
but never anybody in the daylight

if the truck leaves as if by miracle  
against your wall, stone, cement, home sweet home,  
the gracious imprint discolored with sacred rains  
of your friend the postman squashed waiting for a bus.  
For a bus.

What does it matter? The earth gets used to everything.

But that thrush that softly weeps  
we should've killed him then, at least with much clamor:  
if then to die was a human habit,  
triumph of an addiction to the world's laws.

## *Civitas Dei*

Sì, ma il suo corpo non sarà mai distrutto.  
Il primo giorno in cui creò la terra  
fu spartita la ricchezza del nulla  
e all'uomo fu data l'eternità,  
perché il suo corpo non fosse mai distrutto.

I sacerdoti dell'al di là della morte  
dal suo ventre tolgono i visceri  
e per l'os ethmoidale il suo cervello.  
AVRÀ IL SUO ESSERE AVRÀ IL SUO ESSERE.

Essi immergono ora il suo cadavere  
in carbonio di sodio soluto  
per settanta giorni in carbonato di sodio.  
Sono acconciati i capelli e la barba:  
con cera abilmente disposta son chiusi  
gli occhi gli orecchi il naso e la bocca.  
FIORIRÀ FIORIRÀ IL SUO CORPO RIFIORIRÀ'.

No! non avevano torto gli Egizi  
a costruire così alte piramidi: tombe.  
La mummia del proprio padre  
può essere lasciata in pegno ai creditori.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Erodoto, *Storie*, II, 136.

## *Civitas Dei*

Yes, but his body shall never be destroyed.  
The first day he created the earth  
he divided the riches of the void  
and to man was given eternity,  
so that his body shall never be destroyed.

The ministers of the great beyond  
from his stomach tear the entrails  
and from the ethmoidal orifice his brain.

HIS ESSENCE HE SHALL POSSESS HIS ESSENCE HE SHALL POSSESS

Now they submerge his corpse  
in a solution of carbon of sodium  
for seventy days in sodium carbonate.  
The hair and beard are groomed ;  
with wax skillfully applied the eyes  
are shut the ears the nose the mouth.

ONCE MORE ONCE MORE HIS BODY WILL BLOOM ONCE MORE

No! the ancient Egyptians were not wrong  
to build the pyramids so high.  
The mummy of one's own father  
can be left in hock to creditors.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Herodotus, *Histories*, II, 136

## L' EQUIVALENZA

di ADRIANO SPATOLA

Ma dovevi vederlo giovane, nell'albero, poco più  
[d'una foglia  
Quello che ora si spezza e brucia le radici del grano  
Attraversando la terra giù sino al petrolio.  
Quello che ora inaridisce il seno alle madri  
Quello che ora divora se stesso.  
La mia fame consuma il mio grasso superfluo  
(Nelle natiche prima, poi nelle guance, nel petto)  
E tu distogli lo sguardo:  
T'ha mai colpito la somiglianza  
Tra uno di Auschwitz e uno di Nagasaki?  
Abbiamo preso la strada sbagliata.

La poesia, che cosa importa? Io me ne rido di tutti i  
[poeti  
Ma rido ancor più degli storici, ladri venduti alla  
[speranza.

Res gestae. Le cose compiute.  
Tutto il male mi sembra sia stato compiuto  
Ma come affolliamo gli stadi  
Così facciamo la storia: chi vince e chi perde.  
Abbiamo preso la strada sbagliata.

Ma c'era un bivio?

Il giusto e l'ingiusto sono gli specchi nell'anticamera  
Dove prima d'uscire dai un'ultima occhiata al tuo  
[trucco.

La legge è un pezzo di carta, l'ingresso al bordello  
[vietato ai minori.

Bisogna aiutarsi tra amici, quanto ai nemici  
Se non danno fastidio li lasciamo sotto la pioggia.

Io penso spesso, esisto sempre più spesso

Tu invece ti lasci andare, rifiuti l'equivalenza:

Negli occhi ti splende la disgustosa certezza.

Coloro che ridono di fronte a chi fa le domande

Hanno rotto gli specchi nell'anticamera la sera

[prima.

## UNA GITA A SPOON RIVER

ADRIANO SPATOLA

Anni fa nel concime i vermi per l'esca  
O il topo di fogna colpito da un sasso sotto la pioggia  
O quelle mattine nel vento i frutteti  
Intanto da qualche parte l'hanno sepolta

C'è un modo di gridare che non è quello della paura  
Né quello della solitudine che diventa superba  
C'è un modo di gridare che lui deve ancora sentire  
Da voce d'uomo — se un uomo grida in quel modo  
E tu biondina lungo i sentieri all'ombra dei pini  
Lo presero in trappola poco per volta lo soffocarono  
Intanto che qualcuno prendeva le decisioni

Vieni fuori di lì vieni fuori figlio di troia  
C'è un modo di gridare che non è gridare di rabbia  
Nemmeno i morti li ho uditi gridare in quel modo  
Vieni fuori di lì vieni fuori di lì vieni fuori  
Non c'è molta differenza tra il suono del tempo che passa  
Vieni fuori di lì vieni fuori  
Con gli autocarri dal basso con i pezzi smontati  
Con i bulldozers con il frastuono del tempo che passa  
Per seppellirci in terra fresca in nuove città  
E un altro senza dubbio era morto in giovinetà  
E un altro invece per giunta si era impiccato  
E per farlo star fermo l'avevano più sconosciuto  
E un ladro insieme a un santo come qualcuno già disse

All'alba al vespro al tramonto al mezzodì  
Di notte di giorno di sera di pomeriggio  
Col sole che sorge che si colora di rosso  
Con la luna che viene che va che impallidisce che guarda  
Nel corridoio del tuo palazzo tra l'ascensore e la scala  
Oltre il dottore l'avvocato l'assicuratore il dentista  
Puoi rivedermi che scopo che spazzo

Che lucido le lapidi nuove con la saliva e uno straccio  
Intanto che i figli dei figli dei nostri figli  
Vengono con i bulldozers a Spoon River per fare spazio

Qui dove giace un soldato di Annibale la litoranea  
Sopra i cocci di tre millenni il nuovo ospedale  
E tu biondina tra i pini nel bosco nell'ombra più fresca  
Se ti fermi ridendo un istante per fare all'amore  
Lascia il tuo nome scolpito su qualche pietra solenne

Se guardo il mare vedo le navi di Tiro solcare di sbieco  
Lo specchio del tempo che l'acqua rende più liscio  
Vedo il pesce che fu mia madre trafitto da arpioni  
Intanto che in questo momento hai voglia di fare un figlio

Le culle le maglie i bicchieri le tazze per il caffè  
I parafranghi il cristallo le scarpe le bottiglie del latte  
Giornali biglietti ciabatte poemi fotografie  
Antipasti tovaglie barattoli frutta dessert  
Il gatto di porcellana regalo di nozze la mia camicia  
I tuoi reggicalze le mie mutande i nostri preservativi  
Se li portano via da Spoon River per fare spazio

La vita con un principio e una fine è un eterno passaggio  
Da Oriente a Ponente e ritorno intorno al punto centrale  
Abitante del grembo non dirmi che vuoi cambiar casa  
Fino a che i figli dei figli dei tuoi figli futuri  
Verranno a Spoon River con i bulldozers per fare spazio

## Alamogordo 1945

I

nella tomba di mio padre da millenni sono sepolti gli dèi  
a Creta Micene Mexico o Babylon  
e il tuo compito, giovane efebo, è radicalmente mutato  
non si tratta di cantare in coro alla luce della luna  
né di fingersi al calore dei fuochi pastori della mandria metallica  
si tratta di osservare attentamente e di tenersi pronti  
poiché da un momento all'altro la tomba del padre sarà spezzata  
e un'unica ombra sulla terra ripeterà la forza del signore  
che primo la rese possibile  
che la distruggerà nell'abbraccio

2

cicatrizza pianamente la ferita inferta alla terra  
la generazione offesa si trastulla sulla spiaggia di Guadalcanal  
bere vodka a Leningrado e whisky a Piazzale Michelangelo  
suonare jazz sulla costa del Pacifico  
tutto ciò ha molta importanza  
tutto ciò bisogna ricordarlo

3

A.S. dai «Diari» (Londra, British Museum)  
ero da giorni al buio  
aprii solo una notte la finestra improvvisa sulla piazza :  
nasceva il sole  
(sole)  
gli uomini? pregavano stesi sotto delicate automobili  
mentre le grate delle fognature risucchiavano i bambini già ciechi  
ah dissero i nemici supplichevoli  
gli angeli arrampicati su scale da pompiere smantellavano gli orologi  
[die campanili gotici  
per significare la vendetta del tempo sulle ore dell'uomo  
le porte dei rifugi erano già tutte chiuse  
la storia giaceva nel mio letto a gambe aperte  
benché io fossi innocente come gli altri

4

nel deserto tempio laboratorio  
i figli inquieti preparano la definitiva visione  
tentati l'ultima volta dal frutto della sapienza  
nel tuo grembo depongono l'ovum da fecondare  
l'ara del sacro amplesso è la torre metallica  
o la carie disinfettata introdotta nel tuo corpo  
che può fare il poeta se non coltivarsi le verruche sul viso  
tu vedrai l'aria assaggerai il fuoco toccherai la luce  
madre terra creata dal nostro ambiguo amore

5

e ripetere il mito della creazione  
gettare gli uomini dietro le spalle perché si tramutino in pietre  
il sacerdote prega il seme divino (energia)  
(sole) semen encefalo d'ogni forma di vita  
tempo (fuoco) causa divina (vis viva) ameba eterno nel nucleo che si scinde  
universi bruciati e ricreati – molteplici nell'uno del ripetersi (actus)  
(energia) materia assunta alla città di dio  
pòlio costante d'ogni protoplasma  
signore del negativo e del positivo del numeratore e del denominatore  
[della parte e del tutto  
(ovum) basterà uno scatto per PROLIFICARE  
(semen) fecondazione (fission) nel tuo corpo concepirai  
(i nuclei avranno massa totale inferiore all'originaria)  
fission fecondazione le mani dell'uomo riproducono dio (l'ovum si scinde)  
aria fuoco luce (sole che adorano)

6

fissa la stagione emette la sua voce nelle nuvole fa brillare il lampo sulla terra  
il tuo e nostro destino madre terra  
ecco l'orgasmo di Shamash la vittoria del tempo  
quando esploderà l'amore dell'universo  
e il figlio del sole porrà sulla torre di Babilonia le sue radici a catena  
quando il tuo ventre sarà squarciato dal coito divino  
e gli alberi sotto la pioggia solare crepiteranno  
umén, uménaion, umén o uménai o  
tutta la sua forza in te  
ed eros e thanatos occhio destro e sinistro della sua eternità  
confusi nell'unico sguardo della sua folgore

benché il tuo nome non possa scriversi che alla rovescia  
 causa immanente non transitiva  
 faticosamente ci siamo dati a ricostruire  
 affinché la violenza trovasse nuova materia della quale nutrirsi  
 mille volte con il fuoco abbiamo distrutto la pietra e con la pietra  
     [soffocato il fuoco  
 ma ora il fiume dell'eterno sradica la diga della storia  
 dilaga per la pianura portandovi il nulla  
 tu che costringesti il primo essere a spezzarsi pur di rinnovarne la specie  
 mentre in lui affondavi dolcemente come una pietra nel fango  
 e preparavi l'inesorabile compiersi della più ingiusta giustizia  
 ho generato invano  
 poiché il cordone umbelicale è la via della quale si serve questo tuo brulicante  
     [parassita per infettare il figlio dopo la madre  
 s'impiccano ai tronchi sterili coloro che tradirono con un bacio il genere umano  
 seduto nel mezzo del fiume straripante  
 ma sono i miei fratelli, là in fondo, quelli che vedo evacuare?  
 conto le carogne che scendono al mare seguendo la corrente  
 mi chiedo quali frutteti ne saranno concimati  
 poiché questa è la dimostrabile necessità  
 accendendo il fiato d'un morto puoi illiminarti la via  
 quanto alla vacca che affannosamente tenta risalire la riva scoscesa  
     [sdrucchiolevole di melma  
 il dio dei bovini lo conosco da quando frequentava le prostitute sacre,  
     [dalle parti di Tebe  
 io sono quella mummia del Louvre (radioattiva)  
 vano sarà seminare il frumento nelle mie orbite  
 o mangiare della mia carne – toccata dal dio  
 accanto a me si desta la segatura del serpente  
 e parla l'iscrizione non decifrata raccolta nei corridoi degli assiri  
 mentre batte al cristallo del vaso il feto dicefalo che ondeggia vibrando  
     [nell'alcool

## Alamogordo 1945

I

in my father's tomb the gods have been buried for millennia  
in Crete Mycene Mexico or Babylon  
and your job, young ephebe, is completely changed  
one doesn't sing choruses by the light of the moon  
nor pretend sitting around a bonfire to be shepherds of a metallic herd  
one carefully observes and stays ready  
because from one moment to the next the father's tomb will break open  
and one shadow over the earth will repeat the force of the lord  
who first made it possible  
who will destroy it with an embrace

2

the wound inflicted on the earth slowly heals  
the outraged generation amuses itself on the shores of Guadalcanal  
to drink vodka at Leningrad and whiskey in Piazzale Michelangelo  
to play jazz on the West Coast  
all this is very important  
all this must be remembered

3

A.S. from «Diaries» (London, British Museum)  
for days I was in the dark  
one night I suddenly opened the window over the piazza:  
the sun was rising  
(sun)  
and men? they prayed on their backs under delicate automobiles  
while the sewers sucked down the already blind children  
ah say the suppliant enemies  
the angels grappling fire ladders dismantled the watches of gothic spires  
telling the vengeance of time on human hours  
the escape hatches were already shut  
history lay in my bed with legs wide open  
though I was innocent like the others

4

in the desert temple laboratory  
restless children prepare a definitive vision  
tempted the last time by the fruit of knowledge  
in your womb they deposit the ovum to be fertilized  
the altar of sacred embrace is the metallic tower  
or the disinfected cavity introduced into your body  
what can a poet do but cultivate warts on his face  
you will see the air taste the fire touch the light  
mother earth created from our ambiguous love

5

and to repeat the creation myth  
to throw men over one's shoulder until they become stones  
the priest implores the divine seed (energy)  
(sun) semen encephalon of every form of life  
time (fire) divine cause (living face) eternal amoeba in its nucleus splitting  
universes burned and recreated – manifold in the unity of repetition (actus)  
(energy) matter assumed into the city of god  
constant polium of every protoplasm  
lord of the negative and the positive of the numerator and denominator  
[of parts and the whole  
(ovum) a click will be enough to PROLIFERATE  
(semen) fertilization (fission) in your body you will conceive  
(the nuclei will have a total mass inferior to the original)  
fission fertilization human hands reproduce god (the ovum splits)  
air fire light (the sun they adore)

6

he fixes seasons emits his voice among the clouds throws lightning  
[bolts to earth  
yours and our destiny o mother earth  
here is the orgasm of Shamash the victory of time  
when the universe's love will explode  
and the sons of the sun will pour chained roots on the tower of Babylon  
when your belly will be rent by divine coitus  
and trees will crinkle under the solar rain  
umen, umenaion, umen o umenai o  
all his strength within you  
and eros and thanatos the right and left eye of his eternity  
confused in his one flashing glance

though your name can only be written backwards  
immanent not transitive cause  
with difficulty we were dedicated to reconstruction  
until violence found new matter to feed upon  
a thousand times we destroyed with fire and with rock suffocated fire  
but now the eternal river uproots the dam of history  
spreads out in the plain carrying with it nothingness  
you who ordered the first creature to divide to renew the species  
while within him you sank softly like a stone in a swamp  
and prepared the inexorable fulfillment of the most unjust justice  
I have procreated in vain  
because the umbilical is the way taken by this scorching parasite to infect  
    [the sun after the mother  
they hang themselves from dead trunks those who with a kiss betrayed  
    [the human race  
I sitting in the middle of an overflowing river  
but are those my brothers, down there, those I see evacuating?  
I count the carcasses as they descend the current to the sea  
I ask myself what orchards they will fertilize  
because this is the demonstrable necessity  
lighting a dead man's breath to light the way  
as for the cow breathlessly trying to climb back up the steep bank slippery  
    [with mud  
I've known the god of bovines since he visited sacred prostitutes over  
    [in Thebes  
I am that mummy in the Louvre (radioactive)  
it would be useless to sprinkle grain in my eyesockets  
or to eat some of my flesh – touched by god  
near me the serpent's sawdust wakes up  
and speak the undeciphered inscriptions gathered from Assyrian halls  
while knocking against the glass bottle the two-headed fetus that floats  
    [vibrating in alcohol

ALLEGRI

## LA LETTERATURA "IMPIEGATA"

Diceva lo Zuccolo, della politica, che altro non è se non « un operare conforme alla essenza o forma di quello stato che l'uomo si ha proposto di conservare o costituire » e questa opinione, pur nata nel Seicento, sino ad oggi non crediamo sia mutata. Scienza con fini pratici, dunque, la politica; e chi pensasse di trovare in essa materia atta a creare arte non potrebbe evitare di incappare nella chiara condanna crociana: « Dobbiamo condannare come erronea ogni teoria che aggregi l'attività estetica a quella pratica, o le leggi della seconda introduca nella prima ». Con ciò il discorso potrebbe considerarsi concluso: ché non solo la filosofia, ma anche il personale buon gusto e una sorta di rispetto ci indicano con sicurezza non essere la strada della politica la stessa che mena all'arte. Ma l'evidenza di cui si è detto non sembra tale a innumerevoli scrittori e poeti che hanno condotto la letteratura europea, e non solo europea, a impaniarsi nel vischio di innumerevoli equivoci: e l'equivoco più grave di tutti ci sembra questo, che i più scaltri tra questi letterati non fanno professione di politica, ma di

verità, e chiamano con tale nobile nome e innalzano nell'olimpico dei dogmi le sozzure che senza particolare abilità chiunque può sperimentare nel mondo. Ché costoro sono portati da una sorta di filosofia a pensare che la verità, poniamo, dei passeri sia tutta in quegli escrementi ch'essi lasciano cadere dall'alto sulle pietre del selciato.

\* \* \*

« Siamo chiamati, crediamo, a giudicare senza incertezze e debolezze tutto quel che, da vicino o da lontano, riguarda la verità morale che il nostro partito, solo nel mondo, difende e che esso imporrà... ». Sono, queste parole, tolte dalla lettera che Aragon, Breton, Eluard ed altri scrissero nell'aprile del 1927 al Partito Comunista Francese, poco dopo la loro adesione: e sono parole gravi, che rivelano con una impressionante chiarezza quell'equivoco di cui dicevamo, tra verità, arte e partito, padrone, quest'ultimo, delle due prime. E poiché, come ritiene il Fortini, proprio nell'ambito dell'esperienza surrealista si sono incarnate due figure tipiche del mondo contempora-

neo, cioè a dire l'intellettuale di « sinistra » e lo scrittore *engagé*, chi voglia mettere sotto accusa quel brano scritto più di trent'anni or sono non potrà rifiutarsi di mettere sotto accusa anche l'intellettuale di sinistra e lo scrittore impiegato che, volenti o nolenti, si sono assunti quel brano a Vangelo. Ciò che spaventa in costoro è la cieca ostinazione che mostrano nel perseverare in quell'illusione della verità finalmente trovata, finalmente posseduta dopo due e più millenni di ricerca: e non sai nemmeno discernere se si tratta di ingenuo entusiasmo o piuttosto di quel calcolo freddo che certamente muoveva il tipico « gesuita » a difendere nel nome sacro di Dio un'istituzione politica; ma sempre ti stupisce il notare che neppure Nostro Signor Gesù Cristo parlava di verità con tanta sicurezza di sé.

Abbiamo detto del Surrealismo e delle sue derivazioni nel mondo contemporaneo, e ci piace ritornare all'origine ora per riportare un giudizio che ne diede Sartre e che senza difficoltà si può estendere a scrittori che ormai hanno dimenticato, se mai l'hanno saputo, di essere filiazioni e che piuttosto sono portati a credere di creare essi l'ambiente che li forma. E la voce di Sartre crediamo si possa prendere in considerazione se la sua opera ha dovuto dibattere lo stesso problema del rapporto con la politica, sia pure da una visuale diversa, che è in fondo l'unica visuale che possa adottare l'uomo solo, l'individuo che ha coscienza di questa sua solitudine e cerca il mezzo per ritrovare i rapporti umani senza doversi costringere al baratto dell'anima in cambio della serenità. E non conta la soluzione che Sartre ci prospetta di questo problema: accettare o no la maturità di Luciano Fleurier con tutto

il peso del giudizio negativo che Sartre dà di una simile visione del mondo e dell'anima di fronte a se stessa non significa porre la questione se Sartre abbia o no dibattuto il problema, anche perché è facile ritrovare i suoi personaggi « maturi » ancora di fronte alla stessa indagine, alla medesima revisione dei valori acquistati e ormai profondi nella consuetudine dell'esistenza. Anche qui, non guardiamo alla vita e alla morte del professor Delarue; se questo è il destino che Sartre dà ai suoi personaggi si potrà discutere il modo di risolvere il problema ma non l'importanza del problema che oggi va considerato e non lasciato da parte; quello che ci interessa è notare come questa impostazione lasci la possibilità della dialettica, come sia possibile al lettore specchiarsi nel testo oppure fuggire un'immagine troppo diversa dalla sua; in fondo questa ricerca del lettore è del tutto simile come natura alla ricerca di Sartre, solo possono essere diverse le conclusioni. Ancora a Sartre si potrebbe obiettare quel modo di condurre l'analisi che rivela più una abitudine filosofica che una attitudine di puro romanziere; ma noi non giudichiamo se i suoi personaggi siano più simboli filosofici raccontati che creazioni letterarie, ci fermiamo al medesimo sentimento che abbiamo per l'urgenza di quei problemi: il problema della libertà, per esempio, investe tutto il campo dell'anima umana e dell'esistenza considerate nei loro rapporti con la storia. Leggiamo le parole scritte da un filosofo che crede alla necessità di trovare se stessi prima nell'indagine della propria anima e poi nella possibile esperienza del rapporto con gli altri, e che vuole l'uomo posto di fronte alla propria responsabilità di individuo e essere razio-

nale: « I surrealisti, distrutto il mondo e conservatolo miracolosamente mediante la sua distruzione, possono lasciarsi andare senza vergogna al loro immenso amore per il mondo... Ma non è bastato essere i parassiti della borghesia: hanno ambito essere quelli del genere umano. Per quanto metafisico fosse, è chiaro che il loro declassamento è stato compiuto dall'alto e che le loro preoccupazioni interdicevano rigorosamente ai surrealisti di trovare un pubblico nella classe operaia ». Si badi soprattutto a quell'acuta osservazione sul declassamento compiuto dall'alto, il salto dal regno della pura cultura al regno dell'esistenza tangibile (« Questi giovani borghesi vogliono distruggere la cultura perché sono stati resi colti, il loro nemico principale resta... il loro papà ») e a quel notare come, non ostante il declassamento, anzi proprio per quel suo carattere di voluta costrizione, le preoccupazioni surrealistiche rimangano nel regno che si è detto della pura cultura. Senza andare lontano crediamo valga la pena di ricordare come la situazione si ripeta nel nostro paese per un problema come quello della lingua e del dialetto (che appartiene poi al filone di quei dibattiti sul valore della parola che i surrealisti hanno preso ed esasperato dai simbolisti, sebbene anche qui avvenga proprio ciò che abbiamo detto sopra, che costoro non hanno coscienza di essere il prodotto di un ambiente che ormai non ha più nulla di nuovo da dare e che è stato determinato non solo in tutte le sue possibilità ma anche in tutte le sue conseguenze) problema che dovrebbe allacciarsi all'altro di una letteratura « sociale » ma che ne rimane staccato: tanto che si potrebbe affermare che la conseguenza di questa unione forzata

tra un problema di lingua (e, quindi, estetico e dell'estetica più recente e raffinata) e il problema sociale non che rendere più attuale la risoluzione del secondo con la risoluzione del primo, ottiene proprio l'effetto contrario, e cioè di rendere impossibile la soluzione di entrambi; insomma crediamo che l'uso del dialetto non renda il testo sociale più vero, ma che al contrario quest'ultimo perda a quel contatto la sua verità particolare per entrare nel regno della pura cultura. E questa conseguenza contraddittoria è la condanna di un metodo che vuol servirsi di due termini in aperto contrasto e non riesce a risolverli né a legarli a parità di condizioni: la bilancia pende appunto dalla parte della cultura, ossia di quel pubblico che questa letteratura vorrebbe condannare, ma che è poi lo stesso che ha la possibilità di prendere in considerazione simili tentativi, vale a dire la borghesia. Rifacciamoci a Sartre: « Quel che ha permesso di pensare, anche per un attimo, a concludere un patto provvisorio fra una aristocrazia intellettuale e le classi oppresse è stata l'apparizione di un fattore nuovo: il partito come mediazione fra classi medie e proletariato... Ma i surrealisti non hanno nessun lettore fra i proletari; comunicano appena con il partito dal di fuori, o meglio con i suoi intellettuali, il loro pubblico è altrove, nella borghesia ». Ancora il partito, dunque, e si potrebbe pensare che esso costituisca il ponte tra le due posizioni, ma nell'essenza questi scrittori non sono legati nemmeno al partito, perché il rapporto è ancora culturale e non può essere diverso dal momento che gli stessi intellettuali di sinistra formano una *élite* che ha la esigenza di corrispondere con se stessa, in quell'ambiente già formato e con

tutte le sue regole e garanzie pronte, e che se esce da quel guardarsi allo specchio e ripetersi non trova altra via che quella che mena alla borghesia colta. Quest'ultima costituisce il termine di paragone, fornisce il metro dei progressi se progressi ci possono essere per quella via, o se piuttosto ci sono soltanto nella direzione ancora da scoprire di un Italo Calvino (a questo proposito sarebbe senza alcun dubbio interessante ripercorrere la strada che ha percorso Calvino e trovare i motivi della sua maturazione non politica ma culturale, e sincera sino al punto da accettarsi come tale senza rimpianti e anche con una nota d'ironia).

\*\*\*

Abbiamo detto della responsabilità e dell'impegno che un Sartre accetta per essa: si può distruggere ma poi bisogna saper ricostruire; forse questi scrittori sognano ancora il mito di una rivoluzione permanente, ma la loro rivoluzione è una mescolanza in cui predomina l'elemento culturale e quindi una rivoluzione di parole, combattuta contro nemici che l'accettano bonariamente. Dovremmo dire meglio, forse questi scrittori sognano il giuoco della rivoluzione permanente e finché avranno borghesi disposti a giocare con loro potranno fare a meno di rinunciare alla loro illusione. Ma questo è già un giudizio che vuole togliere peso alle conseguenze che un simile procedimento potrebbe avere per la vita stessa della letteratura; c'è chi invece guarda la situazione con più franchezza, non si nasconde la molteplicità dei lati negativi e intende subito mettere in chiaro la sua posizione. Carlo Bo condanna i letterati impiegati perché « hanno creduto di risolvere il grave problema della re-

sponsabilità con l'accettare a corpo perduto una fede o un partito, insomma una dottrina che chiedesse solo di essere osservata, ma mai partecipata o sofferta ».

Ritorna il problema della responsabilità: e si badi che Carlo Bo condanna le soluzioni di un Sartre, ma quello che conta è notare come si possa (direi quasi si debba) avere della letteratura un altro concetto: lo scrittore è responsabile di fronte a se stesso e di fronte al tempo, oserei dire di fronte alla verità del tempo se il tempo è vivere e morire (parole difficili da scrivere, ma che pur servono se riescono a trasmettere la profondità di un dramma che pone problemi diversi da quelli che si dibattono sui libri di sinistra, parole che forse riescono a dare il senso della necessità di ritrovarci un'anima e di rivolgere ad essa la nostra attenzione umana).

In quella condanna è implicita una valutazione morale, certamente Bo preferisce la parola di un Gide, « il mondo sarà salvo », ma noi vogliamo rimanere fermi nella ricerca di un problema comune e accontentarci di ritrovarlo senza andare subito alla soluzione, che sarà sempre relativa.

Guardiamo al caso di un Moravia che discute del romanzo con un Pasolini e che confessa di non aver mai avuto un problema della lingua, di essere giunto all'espressione mediante una ricerca sull'anima dei personaggi: per lui l'ambiente ha valore pari al valore dell'uomo, non si domanda quale sia la strada migliore per rendere una verità, segue il nascere il prolungarsi e il risolversi di quella che gli è sembrata la verità di quel personaggio in quell'ambiente, ciò che scrive si determina in questa ricerca di rapporti e di reazioni, l'espressione non aggiunge nulla alla sco-

perta. Così non si accosta ai suoi personaggi con una teoria già formata sulla loro essenza, ma l'essenza si viene scoprendo nel rapporto fondamentale di anima e mondo e forma la teoria. E' uno scrittore attento alle minime sensazioni, ai più piccoli mutamenti che un moto della natura può apportare a un sentimento, vuole che il libro sia aperto a chi desidera guardarsi in esso e non pretende nemmeno che si debba essere come i suoi personaggi, insegna lui la strada che porta a quella identità, basta seguirlo. Non vuole che un ambiente condizioni un'anima, sa l'importanza di questo rapporto ma lo considera in altro modo, s'impegna a collocare un'anima in un ambiente e a mostrare come l'uno influisca sull'altra e come sempre sia l'una che l'altro si modifichino in quel rapporto vitale. Sa l'importanza dell'istinto, crede forse un poco troppo in Freud, ma non ne fa una categoria staccata, preferisce porlo accanto alle altre esigenze umane e così dal suo racconto e dalla sua indagine nasce un'umanità che non ci stupisce, neppure ci incuriosisce, piuttosto ci obbliga a prenderla in seria considerazione, a tenerla presente. Ha fiducia nell'uomo, non negli uomini: su un piano diverso anche in questo caso ritroviamo il rapporto tra anima e ambiente, tra interno ed esterno; non osserva, giudica, ma i personaggi non sono simboli di questo giudizio, sono essi stessi che hanno il diritto di esprimersi, poiché ormai posseggono un'anima, se la sono formata con quell'attenzione che l'autore ha dedicato loro.

Un Pasolini invece che si pone subito nell'ambito dell'appartenenza a un partito e ripropone la soluzione del dialetto, crede di avere scoperto il mezzo che porta direttamente con una semplice

operazione di superficie alla verità e dedica la sua attenzione soprattutto a questa verità superficiale: il suo è costantemente un problema di forma, si affida alla forma per rendere un mondo, non sa o finge di ignorare che per chi si proponga sinceramente quell'amore di cui dice non conta la forma ma l'anima e la ricerca sull'anima. Questa esclusiva attenzione alla forma potrebbe farci pensare ai mezzi che impiega un Kafka, mezzi che sono la parte meccanica del testo e che in Kafka si salvano perché ancora il confronto c'è e profondissimo con l'anima che non si esprime attraverso l'uso di questi mezzi ma che piuttosto li subisce, deve combatterli e superarli, deve uscire dal sogno e dall'assurdo. Pasolini non conosce altra anima che quella che si esprime, la vita violenta dei suoi personaggi è una vita esteriore, ormai li ha fissati in quei gesti e in quelle parole, così portano la loro ostinazione prefabbricata sino in fondo, qualunque cosa avvenga: sono sordi non agli avvenimenti ma alla loro stessa anima. Ma questo mezzo del Pasolini è già superato nel momento in cui si capisce l'uso che vuol farne; si torna alle parole di Sartre: « Questo vuol dire la dissoluzione della soggettività. La soggettività esiste, infatti, quando riconosciamo che i nostri pensieri, le nostre emozioni, le nostre volontà vengono da noi, quando giudichiamo, nel momento in cui ci appaiono, che esse ci appartengono e, contemporaneamente, che è solo probabile che il mondo esterno si regoli su di esse ». E' proprio di questa soggettività che occorre sentire il bisogno, la necessità: soggettività non significa egoismo ma responsabilità; se sappiamo che è solo probabile che il mondo esterno risponda come noi vogliamo alle

nostre emozioni e ai nostri desideri non ci dichiariamo sconfitti al primo urto, abbiamo ancora una riserva enorme di energia e non ci resta che continuare a lottare per affermare noi stessi; gli irresponsabili sono proprio i personaggi di Pasolini che rimangono fermi a un unico senso della vita e che neppure di quel senso hanno coscienza. All'origine di tutto questo rimane poi il processo di quel declassamento che si è detto, che può essere solo formale, ossia più dannoso che inutile. E' questo il punto in cui avviene la divergenza degli interessi: il lettore dovrà avere una certa cultura per tollerare un dibattito di questo genere, non potrà essere proletario, non saprà riconoscersi in quell'ambiente che viene assunto a dogma; ci torna alla mente la frase di Breton: « Trasformare il mondo, ha detto Marx. Mutar la vita, ha detto Rimbaud. Queste due parole d'ordine per noi ne fanno una sola », e il giudizio che ne diede Sartre: « Tanto basta a denunciare l'intellettuale. Perché si tratta di sapere quale mutamento precede l'altro ».

\*\*\*

Ci si trova dinanzi a una scelta: l'equivoco gioca persino sul termine responsabilità, ma non si tratta di discutere di fronte a chi lo scrittore debba sentirsi responsabile, crediamo che la vera forza si possa trovare solo in se stessi. Non si tratta neppure di porsi da una parte piuttosto che dall'altra, noi crediamo che si debba essere da una sola parte, dalla parte dell'uomo; dopo quanto ha detto Kierkegaard del rapporto tra uomo e Dio non riusciamo a immaginare rapporto che non si modelli su quello, il significato di ogni ricerca e di ogni scoperta è nell'anima individuale né può essere altrimenti. Ricono-

sciamo che una parte della verità è da trovare nell'umanità ma non immaginiamo un amore totale che sia anche reale, quest'amore per una umanità tipica ha bisogno di distruggere per poter compiangere; noi preferiamo rifarci alla possibilità di un amore cristiano, più attento al fratello che al nome vuoto di « fratellanza ». E soprattutto crediamo ancora all'ufficio della letteratura, alla sua interiorità; non ci spaventano esperimenti pagati, sappiamo che c'è chi lavora per riprendere l'indagine dell'anima individuale, che è l'unica ad avere la possibilità di toccare l'universale; la società sarà determinata da queste anime, Dio ci guardi dal pericolo che siano le anime a essere determinate dalla società.

Il romanzo, il libro di versi, il testo critico vivono del rapporto tra autore e lettore: il primo si misura sul secondo e offre nello stesso tempo lo strumento di misura; non possiamo negare la necessità di riportare la letteratura sul piano di quel colloquio di anime, nell'attuazione di quel colloquio è il senso della responsabilità dello scrittore. Carlo Bo ha scritto sulla lettura parole illuminanti che indicano proprio questa direzione. « Che cos'è per noi la lettura se non tenere in mano questa parte viva della verità e consumarsi per non saperla restituire, che cos'è se non durare su questo oggetto chiuso e palpitante dell'anima? ». Allora, come questo senso della lettura non ci respinge con il suo aristocratico richiamo all'anima, così non possiamo tollerare che il rapporto tra l'anima e la verità sia il rapporto sterile con la verità di un'ora, con l'inganno di un'osservazione che non esce dallo sperimentalismo, da cui pure nasce a buon diritto ogni verità, ma per poi superarlo e rendersi universale. Leggere è ri-

cercare noi stessi, non ripeterci,  
ma trovarci: e l'opera che manchi  
di questo elementare sussidio alla  
nostra ansia non è altro che carta

e parola inutile, un triste docu-  
mento da archiviare per gli sto-  
rici, già dopo un'ora di vita.

[Adriano Spatola]

ADRIANO SPATOLA

## Responsabilità e libertà

*Estratto da « Cenobio » mensile di cultura - Lugano  
N. 2 - Marzo - Aprile 1961*

ADRIANO SPATOLA

## Responsabilità e libertà

Le categorie etiche dopo Sartre

*«Quale libertà?», comincia col chiedersi Carlo Bo, e continua: «... che cosa abbiamo fatto? Abbiamo almeno rispettato la libertà? O addirittura abbiamo omesso di difenderla dal momento che non ci siamo curati di servirla ora per ora, nei primi contrasti col mondo esteriore, le prime volte che siamo scesi per strada con l'intenzione di vivere finalmente in modo aperto e sincero?» (L'Europa letteraria, giugno 1960). Chi pone simili domande ha il dovere di porle, prima che a ogni altro, a se stesso; non solo, ma ha anche il dovere di domandarsi se, per caso, non sia un inganno quello di credere che basti servire la libertà «nei primi contrasti col mondo esteriore» e non sia, invece, necessario servire la libertà non solo nell'azione ma, soprattutto, nel pensiero, non solo di fronte agli altri, ma, soprattutto, di fronte a se stessi, per una specie di controllo spirituale costante che badi ad avvertire immediatamente quando si verifichi una frattura tra quello che vogliamo e quello che «dovremmo» volere in nome dell'altrui libertà.*

*Servire la libertà... Chi filosofa con sillogismi ha già pronta la difficoltà: come è possibile essere liberi se si serve la libertà? Servire una causa, per quanto nobile essa sia, è pur sempre servire. E' questo il dramma o, se vogliamo, il vicolo cieco di un filosofo come Ugo Spirito, alla ricerca dell'idea «pura» della libertà, deluso nella speranza della divinità che si fa carne e, ormai, costretto a dibattere il problema teorico dei concetti senza una via d'uscita dalla sua nuova metafisica della «libertà-in-sè». Parlando del laicismo, che, a nostro parere, sta assumendo, ad opera di ben determinati settori politici, significati del tutto arbitrari che ne sminuiscono la portata, Ugo Spirito sosteneva che l'uomo non ama la libertà, anzi la teme.*

Riuscendogli impossibile, per quanto abbiamo detto prima, di trovare la sintesi della tesi «libertà» e dell'antitesi «fede», egli si trova a dover far coincidere il laicismo con il nullismo: «Si spegne una fede per aprirsene un'altra, ma il passaggio dall'una all'altra è reso possibile da un atto di liberazione che si esaurisce nel passaggio stesso» (Laicismo e non Laicismo, edito da Comunità, p. 83); «Cade ogni autorità e ogni legge, ma viene meno anche ogni possibilità di decisione e di azione. Il momento negativo della liberazione non può consolidarsi che in una forma di nullismo. La libertà è finalmente raggiunta, ma la sua realtà si identifica col vuoto...», e, parlando del laico, «egli è uscito da ogni chiesa, ma il laicismo raggiunto non può più essere operante... La libertà non può difendersi senza scambiare il negativo col positivo, e tale scambio compie appunto il liberale quando prende le armi per il suo ideale. La libertà è diventata una dea ed egli si è rifugiato nella chiesa dove se ne celebra il culto. Il laicismo è diventato una nuova sorta di clericalismo» (Ibid. p. 87). Al recente Congresso Nazionale di Filosofia, tenutosi a Palermo, lo Spirito si è così pronunciato: «Finchè, in nome della libertà, si esclude qualche cosa, si esclude la libertà». C'è da chiedersi se sia dunque impossibile lottare in nome e a difesa della libertà, e se l'amore della libertà non sia condannato, non appena esce dalla metafisica, a trasformarsi in dogma.

La domanda posta da Carlo Bo si è trasformata: non si chiede più se abbiamo servito la libertà, si chiede se è lecito servire la libertà. Tra tante contraddizioni del concetto di libertà c'è, forse, anche questo, che in suo nome è doveroso e necessario discutere: un impegno che essa impone a chi vuole servirla, e bisogna andare sino al fondo, per trovare il modo di trasformare il discorso di uno nel discorso di tutti.

Tra le diverse posizioni che a quel Congresso di cui dicevamo vari filosofi hanno tenuto, la più valida ci sembra quella del Guzzo: se per gli altri si trattava di discutere se fosse più «vera» la verità della libertà, o viceversa, per il Guzzo si è trattato non di trovare a tutti i costi un'unica verità, ma piuttosto di mostrare l'assurdità di una posizione assoluta che ponga il primato dell'uno o dell'altro termine. Il Guzzo è stato l'unico, forse, a seguire la raccomandazione iniziale, della «ricerca di una regola stabile del comportamento umano»: e l'ha seguita in modo da sfuggire alle troppo frequenti accuse di scetticismo verso chi, come lui, in fondo ci viene a dire che una parte di ragione l'hanno tutti; nulla di nuovo, certo, ma forse è necessario

— e non solo per la nostra filosofia — prender atto delle inevitabili e risapute manchevolezze umane, per tenerle sempre dinanzi agli occhi di tutti coloro che credono di avere in mano la verità. E' giusto, indubbiamente, riconoscere che l'uomo agisce in quanto crede di essere nel vero, ma è più giusto ancora ripetere — e non occorre essere religiosi per farlo — che la verità riposa in Dio o, in ogni caso, al di là dell'uomo.

\* \* \*

Lamentava il Francioni che al Congresso fosse mancato l'apporto degli esistenzialisti: e ci sarebbe piaciuto leggere nel suo scritto il perchè di tale lamento, per verificare se le ragioni per le quali il Francioni si professa esistenzialista sono le stesse che inducono noi alla medesima professione. In questi tempi, nei quali, come scriveva Malaparte, si preferisce leggere il Capitale piuttosto che il Vangelo, voler enunciare le ragioni della validità dell'esistenzialismo come non-filosofia, comporta senza dubbio dei rischi: tanto che non proveremmo meraviglia se un qualche sacerdote di una nuova e diffusa religione si presentasse un giorno alla nostra porta pretendendo di esorcizzarci contro il demone dell'individualismo. Sia pure, son rischi che convien correre.

Chi crede che l'uomo sia spiegabile tutto e solo mediante la categoria del sociale trarrà motivo di scandalo dal vedere esposti i meriti dell'esistenzialismo, che contrappone i valori dell'individuo a quelli della società, affermando che l'uomo è l'unico animale non riducibile a specie. Ma premessa di ogni scienza è il particolare, e l'universale — la classe sociale, il mondo — vien dopo, non prima.

\* \* \*

«Siamo soli, senza scuse. E' ciò che esprimerò con le parole che l'uomo è condannato a essere libero. Condannato perchè non si è creato da se stesso, e pur tuttavia libero, perchè una volta gettato nel mondo, è responsabile di tutto ciò che fa» (Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, p. 36). Siamo condannati, dunque, a un'assoluta libertà: il numero delle possibilità esistenziali è infinito, infinite (una, due, tre... per ogni uomo) le morali. E' l'uomo a inventare se stesso, ora per ora, minuto per minuto: ma ogni «invenzione» è una responsabilità; ma «di fronte a chi o a che cosa siamo responsabili?» Di fronte a noi stessi, l'uomo è giudice di se stesso. Allora si potrebbe chiedere in base a quale legge ci si giudica: ma Sartre non risponde.

*E, veramente, non si può rispondere. Se fosse possibile una sola risposta alle infinite domande, allora la vita dell'uomo avrebbe nuovamente un significato: ma non ci sono risposte possibili.*

*Questo è il cerchio chiuso della libertà sartriana: immersa in questo tutto che è nulla la formula della responsabilità perde ogni attributo concreto, si riduce a motivo di immobilità pragmatica e aggiunge al suo peso il peso ben più grave che deriva dalla coscienza che «non scegliere è pur sempre scegliere di non scegliere»; si giunge all'angoscia.*

*Non ostante tutto ciò, dall'etica (o non-etica, se si vuole) di Sartre è possibile trarre alla luce un concetto base: quello della libertà totale, della disponibilità completa; per ora limitiamoci ad accettare la libertà di Sartre almeno in questa forma, che la prima libertà dell'individuo è quella di mantenersi disponibile. Ora, più che mai è valida in questo caso la proposizione che non si può sottrarsi alla responsabilità di una scelta, anche se si tratti di scegliere di non scegliere. Il problema della scelta si innesta proprio su questa posizione di disponibilità responsabile. Infatti, se la disponibilità «pura» o libertà originaria e totale aveva un senso, sia pure negativo, la disponibilità responsabile non ha senso se non come preludio a una fede che non sia solo la fede nella responsabilità. La responsabilità come fondamento critico dell'essere disponibili contiene in sé, la necessità della scelta: in definitiva, se tutti siamo responsabili, volenti o nolenti, si tratta di «usare» la responsabilità e non di immobilizzarla nel costante ripensamento di se stessa. La responsabilità quindi non è più premessa critica ma ha assunto il ruolo di categoria etica, nei limiti della quale soltanto è pensabile qualsiasi azione umana.*

*Sarebbe disonesto pretendere di più dall'esistenzialismo; il più potrebbe venirci soltanto da una nuova definizione della ragion pratica, definizione che tenga conto della necessità (o della condanna, per stare con Sartre) di essere liberi, di essere responsabili e di scegliere; sempre che si voglia vivere, naturalmente, perchè non bisogna dimenticare l'altra alternativa.*

*A far da ponte tra la filosofia-esistenza e la nuova definizione della ragion pratica ci sembra stia l'opera dell'Abbagnano, che ha preso dagli esistenzialisti della negazione la serietà dell'impegno, e l'ha unita alla chiara consapevolezza che l'uomo, se deve inventarsi, non per questo deve temere del risultato: la chiave del passaggio non è forse tanto nel rifiuto dell'essere-per-la-morte di Heidegger, quanto piuttosto nella fiducia consapevole che egli ha nella ragione umana.*

*Non perchè la ragione dell'uomo sia infallibile, ma perchè ha — o dovrebbe avere — la capacità di riconoscere i propri limiti e, quindi, la possibilità di migliorarsi; l'irrazionale è intorno a noi, ma noi possiamo ordinarlo. Si badi che un richiamo simile non all'oggettività nè alla razionalità del reale nè allo spirito, ma solo e semplicemente alla volontà di usare la ragione, è possibile solo per una filosofia che equivalga a esistenza. Per questo insistiamo a dire che la responsabilità è divenuta categoria etica di cui non può dimenticarsi qualsiasi filosofia e che, forse, può costituire proprio «la regola stabile del comportamento umano», il mezzo per uscire una buona volta da metafisiche nominalistiche o concettuali.*

*Dopo aver distinto la ragione umana in due diversi significati (una qualsiasi ricerca che tenda a liberarsi da presupposti, pregiudizi... una particolare tecnica di ricerca) l'Abbagnano, in Possibilità e libertà, così conclude: «L'appello alla ragione, senza l'indicazione di una tecnica precisa che mantenga viva ed aperta ad ogni istante la possibilità dell'iniziativa razionale, non significa nulla. E' una semplice istanza polemica priva di fondamento, quindi inoperante. L'appello alla ragione come richiamo ad una tecnica particolare ritenuta definitiva ed immodificabile è il tentativo di fissare questa tecnica nella forma che serva a giustificare determinate credenze ed è perciò in contrasto con l'iniziativa razionale... L'atteggiamento della libera indagine non è operante nè efficace se non coincide con la scelta di una tecnica che disciplini l'indagine stessa e ne garantisca i risultati. La scelta di una tecnica qualsiasi non è razionale se non consolida la libertà dell'indagine...». Da questo punto di vista appare evidente, ci sembra, che la ragione marxista è da condannare come tecnica definitiva e immodificabile, fissa nella sua dialettica tutta interna e ancor più fissa nei risultati che si propone: l'infinità statica della società socialista culmine della storia umana, prodotto di tutta la storia di tutti gli uomini. La pretesa scientificità del marxismo è tutta riposta in questo risultato ma, soprattutto, nel tendere a questo risultato. Ora, la necessità dell'azione della ragione umana propone un altro problema: come usare la ragione nell'infinito delle possibilità? Abbagnano risponde: «Il condizionamento dell'attività razionale, il riconoscimento di questa attività come esercizio effettivo di una scelta che opera sempre in un campo limitato (per quanto esteso) di possibilità, include i fatti e la considerazione dei fatti nella ragione stessa ed elimina ogni dualismo fra i fatti e la esperienza da un lato e la ragione e la pura attività intellettuale dall'altro... Se la ragione è*

condizionata, essa non può agire se non riconoscendo e prendendo atto delle proprie condizioni, cioè dei limiti che definiscono le sue scelte...». Viene proposto, come si è visto, il «condizionamento della ragione», che significa coscienza dei limiti e, insieme, limitazione delle possibilità.

Abbiamo, infine, raggiunto ciò che ci eravamo proposti: indicare che l'esistenzialismo si è evoluto, e proprio costantemente nella direzione dei problemi più attuali: i suoi limiti sono anche la sua garanzia. Se non è una filosofia, l'esistenzialismo è certamente la migliore premessa ad ogni filosofia: la categoria etica della responsabilità impedirà che per un uomo la sua fede si trasformi in dogma insofferente di fedi diverse negli altri.

Di quanto l'idealismo abbia dominato la cultura italiana, è facile trovare testimonianza: piuttosto, conviene dire subito che di una certa paralisi culturale ha la sua parte di responsabilità anche il realismo, faziosamente e scolasticamente polemico almeno quanto il suo tradizionale avversario. Così, la situazione si configura come statica: il fatto nuovo, che sempre si spera sia un rinnovamento, è sempre invece solo un capovolgimento, ripetizione dommatica con segno opposto. Per l'estetica, a prima vista nulla di mutato rispetto alla situazione generale della cultura: quali siano i pericoli, non solo estetici, ma morali, di un simile atteggiamento, insegna tutta una critica tesa non già all'analisi impregiudicata e quindi costruttiva, bensì a far rientrare oggetti reali in schemi, diremmo, metafisici<sup>1</sup>.

Venendo all'opera di Lukács, che c'interessa, non v'ha dubbio che il nostro ambiente culturale l'ha accolta e studiata come modo di capovolgimento della nozione d'autonomia del-

---

1 - Ma, in questi anni, si tentano altre vie per uscire dall'idealismo, sia o no crociano, inteso come spiegazione totale e infallibile della realtà. Così si cerca di superare la barriera delle polemiche tra idealismo e realismo con metodi più aperti alla infinita varietà di forme che, storicamente, l'arte assume, senza, per questo, cadere nel relativismo. Si pensi al « prospettivismo » di Auerbach, al « prospettivismo » di Wellek e Warren [*Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, « Il Mulino », 1956], al metodo fenomenologico di L. Anceschi [cfr. soprattutto *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Vallecchi, 1936 1].

l'arte propria della estetica crociana — nozione che, del resto, ancor oggi si presta a interpretazioni diverse, se non contrastanti. A non voler dare ascolto a chi accusa i critici marxisti d'essere insieme profeti, censori e propagandisti<sup>2</sup>, per quanto in generale questa affermazione contenga molto di vero, si considerino i giudizi dati sull'opera di Lukács più o meno dal suo apparire a oggi: inizialmente, ad alcuni sembrò ch'essa rappresentasse lo sforzo d'unire la cultura occidentale e l'orientale, ovvero l'idea di arte autonoma con l'idea di arte impegnata socialmente, eteronoma con funzioni politiche; nello stesso tempo, molti dei suoi elementi parvero contraddire l'ideologia marxista-leninista (Banfi, G. della Volpe); si mostrò, infine, qual era la sua intenzione: una « divisione manichea della letteratura contemporanea », un trasformarsi in « esorcismo » della critica, un porre alternative metafisiche<sup>3</sup>.

Storicamente, del resto, avviene in numerosissimi casi il sacrificio dell'obiettività a quello che Anceschi ha definito « il valore pragmatico della polemica »: la presenza di un manicheismo non basta, dunque, in se stessa, a provocare la condanna totale del sistema; se si giustifica infatti il manicheismo come limite da superare e non lo si considera prova d'una verità, l'opposizione iniziale può essere superata, così da tentare un accostamento per gradi al sistema, in luogo di una accettazione o condanna totale — anche se, nel nostro caso, un accostamento per gradi è estremamente difficile: si pensi alla prima affermazione di Lukács sull'identificazione di arte e realismo, restando esclusa ogni altra forma d'espressione. In questo modo, a base dell'estetica vien posta quella che ne dovrebbe essere una conclusione dimostrata: tuttavia, conviene per ora limitarsi alla definizione di un progresso, se progresso esiste, nei confronti della nostra situazione culturale, ovvero nei confronti dell'estetica crociana — assunta a modello di una teoria dell'autonomia dell'arte. Questo è, dunque, il nostro pro-

2 - R. Wellek e A. Warren, *cit.*, nel capitolo dedicato ai rapporti tra letteratura e società.

3 - G. Barberi Squarotti, in « Questioni », gennaio-aprile 1958. L'A. conclude: « La normatività non è critica, e per di più partecipa dell'irrazionale in quanto fede in uno schema a priori, non viva prospettiva che inquadri opere e tempi nella storia ».

Il problema è trattato ampiamente da Anceschi, nella sua distinzione tra sistema che significa le strutture aprioristicamente e sistema che si significa attraverso le strutture.

posito: operare un primo confronto tra l'estetica crociana e quella di Lukács, affinché risulti determinata la posizione della seconda in relazione alla prima.

Naturalmente, un simile tentativo non può essere eseguito con un metodo dei soliti: sarebbe ostacolo insormontabile, infatti, la definizione stessa di inconciliabilità, definizione che entrambe le estetiche difendono come ragioni del proprio esistere. Un confronto diretto tra le teorie provocherebbe il sorgere di più d'un equivoco e di numerosi errori d'interpretazione: proponiamoci dunque in un primo tempo d'ignorare le costruzioni teoriche e tentiamo una riprova esterna di esse, riprova che si potrebbe definire « sperimentale ». Ogni estetica, infatti, in quanto fornisce gli strumenti di giudizio alla critica letteraria e d'arte, un minimo di sicurezza scientifica deve averlo, come condizione di una possibilità d'applicazione ai concreti fenomeni della letteratura e dell'arte; dedichiamo tutta la nostra attenzione alle concrete critiche letterarie: se le due teorie sono *per definizione* opposte, confrontiamole in relazione a un testo letterario determinato per vedere se, alla prova dei fatti, l'opposizione è veramente tale. Il nostro sarà, dunque, un confronto dei giudizi di Croce e di Lukács relativamente al romanzo di Balzac: il testo scelto assolve semplicemente una funzione mediativa, rimane quindi escluso un intervento diretto su Balzac; evidentemente non si possono evitare richiami ad altri autori, quali Zola e Flaubert, la cui opera appartiene alla problematica del romanzo realistico, né l'intervento di un critico quale Auerbach, limitatamente a una funzione chiarificatrice.

Quanto alle teorie, i risultati del confronto così operato indicheranno l'opportunità o meno di una loro revisione alla luce delle prove sperimentali.

Croce polemizza contro chi considera Balzac il creatore del romanzo di oggettiva osservazione sociale, i cui caratteri essenziali sarebbero la rassomiglianza con la vita e un metodo compositivo basato sull'intera sottomissione dell'osservatore all'oggetto della sua osservazione, metodo da considerare, dunque, scientifico<sup>4</sup>. Questo proposito « non direttamente artistico, ma storico e sociologico e filosofico » non riuscì a Balzac, la cui disposizione verso la realtà era da poeta, non da

4 - B. Croce, *Poesia e non poesia*, Laterza, 1955, pp. 240-251.

scienziato: materia del suo romanzo è la realtà, ma egli ne fa « oggetto di fascinazione » e l'ardore della sua immaginazione lo porta a dare « a ciò che è ordinario, borghese e popolano l'aspetto dello straordinario... e non v'ha pittura di carattere o di ambiente che egli non iperbolizzi a tal segno che riesce tutta meravigliosa e fantastica ». Esiste un dualismo assoluto tra scienza e immaginazione; lo scrittore non può essere artista e insieme scienziato: è artista se l'immaginazione riconduce a sé e nullifica la scienza, se risolve i suoi pensieri e concetti « nelle viventi rappresentazioni »; se è scienziato, invece, « impugna subito la buona spada della prosa scientifica ». Ma dall'unione forzata di scienza e immaginazione non uscirà mai né un buon romanzo né un testo scientifico: il risultato sarà la composizione di « favole e apologhi », di testi pedagogici, di libri d'istruzione e divulgazione, perché lo scrittore si sarà perso a « cincischiare d'immaginazioni il suo pensiero ».

Le riserve che Croce pone al suo giudizio positivo su Balzac sono determinate dal fatto che l'immaginazione balzachiana a volte è persino al di là dei limiti che ogni buon artista dovrebbe sapersi porre: essa comunque pervade tutta la sua opera, sì che a Balzac non riesce il romanzo sociale che si era proposto. Questa concezione del romanzo sociale, sperimentale, sarà ripresa da Zola, che rimarrà nei suoi limiti, in quanto Zola « aveva disposizione più calma e ponderata e non era insidiato da motivi poetici »<sup>5</sup>.

L'analisi da Croce dedicata al romanzo zoliano, e di cui ci premono solo le conclusioni, si conclude con il rilevamento di due costanti del procedimento narrativo di Zola: da un lato, in moltissimi luoghi della sua opera egli ripete con uniforme esattezza il medesimo procedimento del « simbolismo a freddo »; dall'altro, Zola tende a descrivere i luoghi e gli ambienti « attraverso » i personaggi, con un procedimento da Croce definito « meccanico ». La prima delle costanti è motivata da intenzioni moralistiche, da « medico », non da poeta: infatti, come il medico esagera l'importanza dei sintomi agli occhi del malato per spingerlo a curarsi con più attenzione, così Zola nella descrizione di un solo sintomo tende a trovare il simbolo di una malattia generale. Naturalmente, la prima conseguenza di una simile intenzione pedagogica è « l'esagerazione » dei

caratteri particolari di un personaggio o di un ambiente. La seconda costante risulta dal fatto che i personaggi del romanzo zoliano stanno « come esempio » di concetti scientifici o pseudoscientifici: l'autore inoltre si serve di essi per descrivere i luoghi, mentre un poeta in quei luoghi li farebbe vivere; infine accade, a leggere Zola, che, se ci commuoviamo, è « la materia stessa a commuoverci » e non l'espressione che è « astratta, generica, da critico ».

Al solo scopo di chiarire e precisare il giudizio di Lukács su Balzac, consideriamo per ora come quelle due costanti rilevate da Croce vengano rilevate anche da Lukács, quando critica il romanzo zoliano. Nel romanzo di Zola possiamo trovare moltissimi esempi in cui « la metafora viene gonfiata a realtà »; il simbolo deve acquistare una monumentalità sociale, ha il compito di imprimere a un episodio di per sé insignificante il sigillo di un grande significato sociale. Per di più — ed è importante rilevarlo per i fini che ci siamo proposti — anche Lukács nota che questo procedimento è in Zola dichiarato, cioè determinato « a freddo », come direbbe Croce; per quanto riguarda i personaggi, essi stessi sono spettatori, più o meno interessati, degli avvenimenti: e il lettore non « vive » questi avvenimenti, bensì li « osserva ». Tutto il saggio « Narrare o descrivere? » è basato su questa opposizione iniziale tra Balzac e Zola: il primo « narra », il secondo si limita a « descrivere »<sup>6</sup>.

Per quanto riguarda il romanzo balzachiano, il problema che si presenta a Lukács è di far rientrare i caratteri di questo autore nelle definizioni teoriche dell'estetica marxista; naturalmente, un problema simile non si è presentato solo a Lukács, né solo per l'estetica marxista: si ripresenta ogni volta che la astrazione concettuale entra in contatto con i « dati di fatto » della realtà, e Croce stesso ha dovuto ricorrere più di una volta a soluzioni non chiare. Per ora, secondo il nostro proposito, vogliamo comunque limitarci a ricercare la concordanza tra Croce e Lukács su un elemento importantissimo: la presenza del « fantastico » nel romanzo di Balzac. Per quanto si è riportato del giudizio crociano, l'accettazione di questo elemento da parte di Lukács sarà valida certamente come prova di

---

6 - G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, 1957, pp. 275 e ss.

una concordanza effettiva, anche se « nascosta », tra le due estetiche in discussione.

Lukács riconosce che « la concentrazione del contenuto conferisce a tutto il quadro un carattere lugubramente e orrendamente fantastico »: questa affermazione non è fatta a proposito di un particolare personaggio o ambiente, ma è riferita a tutto il romanzo di Balzac, anzi alle sue opere più importanti e più riuscite. Naturalmente, e occorre rilevarlo subito, Lukács segue la teoria estetica marxista soprattutto nella sua definizione contenutistica, e perciò attribuisce il carattere fantastico alla « concentrazione del contenuto ». L'elemento fantastico in Balzac deriva soltanto dal fatto che egli pensa radicalmente fino in fondo le leggi della realtà sociale, sollevandosi sopra i limiti della vita di tutti i giorni e, anzi, sopra « la realizzabilità stessa »<sup>7</sup>.

Il preciso significato di quest'ultima affermazione è difficilmente definibile: che Balzac si elevi sopra i limiti della vita di tutti i giorni è comprensibile, nell'ambito dell'estetica di Lukács, in chiave anti-naturalistica; ma che cosa significa precisamente « elevarsi sopra la realizzabilità stessa »? Una simile affermazione possiamo chiamarla metaforica; lo stesso possiamo dire di quest'altra: « Quanto più vicino il metodo balzachiano porta alla realtà obiettiva, tanto più s'allontana dalla diretta descrizione spicciola, quotidiana, abituale della realtà obiettiva »<sup>8</sup>. Quante sono le « realtà obiettive »? A queste domande risponderemo, se possibile, nelle conclusioni: limitiamoci, per ora, a rilevare la presenza di metafore dannose a un discorso che pretende esattezza scientifica.

Per proseguire sul piano della chiarezza delle definizioni, consideriamo quanto scrive Lukács a proposito del personaggio Vautrin: « La figura di Vautrin è una concentrazione dell'elemento fantastico balzachiano... appare nello stesso modo impreveduto e misterioso con cui appare Mefistofele nel *Faust* o Lucifero nel *Caino*. E la funzione di Vautrin nella *Commedia umana* di Balzac è identica a quella di Mefistofele o di Lucifero nei misteri di Goethe e Byron »<sup>9</sup>. È significativo notare che, qui, si parla direttamente di « elemento fantastico »: l'accostamento del romanzo balzachiano al « mistero » di un Byron mette an-

7 - G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, 1957, p. 85.

8 - id., p. 83.

9 - id., p. 85.

cor più in rilievo, se necessario, la reale presenza di un'intenzione critica in contrasto con i presupposti teorici. È questo il momento di fare brevemente riferimento ad Auerbach, come « ponte » tra Croce e Lukács: quest'ultimo, con il giudizio su Vautrin, si pone nell'ambito dei risultati raggiunti per diversa via da Auerbach, il quale, nell'analisi della pensione Vauquer, parla di « rappresentazione complessiva organico-demoniaca » e, ciò che è più importante, di « un secondo significato diverso da quello afferrabile razionalmente, ma di gran lunga più essenziale »<sup>10</sup>. D'altra parte, Auerbach concorda con Croce nella definizione dei caratteri della personalità artistica di Balzac, quale appare dalle sue opere: Balzac lavorava con furia e ne derivava mancanza d'ordine e irrazionalità, motivate dalla pienezza d'immagini suggestive.

Inutile dire che l'importanza di questa parziale concordanza fra Auerbach e Lukács da un lato e fra Auerbach e Croce dall'altro apparirà chiara solo se si prenderà in considerazione il fatto che il metodo del prospettivismo permette ad Auerbach di tentare l'analisi di tutti gli elementi di un'opera, analisi quasi impossibile invece per chi è già teoricamente pregiudicato in favore di questo o quell'elemento, nel nostro caso realtà sociale e contenuto oppure personalità dell'artista ed espressione.

Dei personaggi balzachiani, Croce dice che l'autore non li lascia liberi « di seguire la loro legge interiore », così che essi, invece di crearsi quell'ambiente che più si adatta alla loro verità, sono costretti a seguire la legge del temperamento di Balzac, amante dei contrasti recisi, delle passioni spinte all'estremo. Lukács non è in disaccordo con questa opinione se afferma che Balzac, « quando riproduce il pensiero o il sentimento, giusti per quanto riguarda il loro contenuto, mai è disposto ad adattarli ai limiti della capacità media d'espressione di persone appartenenti ad una data classe »<sup>11</sup>. Come esempio di questo realismo balzachiano, egli riporta un brano di discorso del contadino Fourchon, per poi notare: « È chiaro che un vecchio contadino francese del 1844 non avrebbe pronunciato queste frasi. Eppure tutta la figura e tutto ciò che Balzac le mette in

10 - E. Auerbach, *Mimesis*, Einaudi, 1956, p. 497.

11 - G. Lukács, *Saggi sul realismo*, p. 63.

bocca sono d'una naturalezza assoluta e precisamente per il fatto che sorpassano i limiti della naturalezza d'ogni giorno ». Ci viene alla mente quanto scrive Auerbach a proposito di Emma Bovary, quand'essa siede di fronte al marito e nel fumo della minestra « vede » riassunta la propria disperazione: Emma non sa però esprimere le sensazioni che prova e tocca a Flaubert esprimerle, non con un intervento diretto, ma solo portando a maturazione linguistica il materiale che il suo personaggio gli offre. Non è Emma a parlare, ma Flaubert, che indirettamente esprime quello che Emma esprimerebbe se « sapesse » farlo, se, cioè, la sua verità di personaggio non le negasse questa capacità. Auerbach dice: « Se Emma stessa potesse farlo, non sarebbe più quella che è, avrebbe superato se stessa, e con ciò sarebbe salvata »<sup>12</sup>. Si può affermare che tutti i personaggi di Balzac sono « salvati »: se Flaubert non domina i propri personaggi, come Balzac, non per questo li descrive nelle azioni esteriori e nei dialoghi registrati e confusi, come Zola; l'autore sa sempre cose che il lettore non può sapere, e il suo intervento può avvenire senza costringere i personaggi a essere ciò che non sono. Il giudizio di Croce su Flaubert è, senza riserve, positivo: e Lukács, pur preferendo il romantico Balzac, insiste più di una volta sul notevole livello artistico di Flaubert.

Ma questo « salvare » i personaggi, e farne dei Mefistofele, fino a che punto è giustificabile in un'estetica che si proclama risolutamente e radicalmente oggettiva? Evidentemente, il « tipo », categoria della sintesi artistica, viene da Lukács determinato per eccesso: determinazione che non può ormai essere spiegata solo come risultato della polemica contro il naturalismo e che più di una volta contrasta con la pretesa oggettività; intanto, elementi rilevati da Lukács sono rilevati anche da Croce: e sono i medesimi elementi a rendere per entrambi Balzac un grande artista.

È venuto forse il momento di formulare i primi risultati del confronto effettuato: ma i risultati, come tali, costituiscono le premesse a una discussione più diretta del rapporto tra l'estetica crociana e quella di Lukács. In primo luogo possiamo rilevare una equivalenza tra Croce e Lukács in relazione al concetto di arte, di scienza e di naturalismo.

Per Croce, la contrapposizione tra scienza e arte non equivale alla contrapposizione tra romanzo sociale o sperimentale di uno Zola e romanzo riuscito artisticamente di un Balzac: questa seconda distinzione, infatti, è interna alla prima e contraddistingue, da un lato, lo scrittore né poeta né scienziato, il compositore di « scritti pedagogici », dall'altro, il poeta che, appunto perché tale, risolve in arte qualsiasi preconstituita distinzione in generi.

Quanto a Lukács, egli ritiene che, contrariamente alla scienza, che risolve lo svolgersi ed evolversi della vita nei suoi elementi astratti, l'arte fa intuire — *intuire*, si badi — questo movimento sensibilmente, nella sua vivente unità<sup>13</sup>. E se la contrapposizione tra realismo e naturalismo è nota, è comunque interessante notare come Lukács parli, a proposito dei realisti posteriori a Balzac, di « pedantesco scientismo », concordando, evidentemente, ancora una volta con Croce. Si può a questo punto cercare un significato comune dei vari termini, anche a rischio d'un facile nominalismo: una notazione del genere ha, infatti, un suo valore di contributo alla eliminazione di qualsiasi equivoco.

Dicendo, per esempio, « realismo », Croce aveva presente la sua negazione dei generi e delle scuole e, quindi, indicare il realismo con il termine « realismo » significava definirlo non-arte; se fosse stata arte, infatti, il termine « realismo » sarebbe stato inutile: sarebbe bastato definirla « arte ». Ma se Lukács ha identificato arte e realismo si apre la possibilità di una lettura più attenta a evitare una superficiale irreconciliabilità. Più significativo a questo proposito è il concetto di « tesi »: poiché Croce l'ha condannato come non-estetico, chi proclama l'arte-a-tesi sembra rivoluzionare tutto un ambiente culturale. Interpretiamo il concetto di tesi, non per quello che deve essere in arte (poiché sarebbe interpretazione scontata, almeno per Croce) ma per quello che *non* deve essere. In quali casi, dunque, la tesi non è conciliabile con l'arte? Per Croce, la tesi consiste « in una rappresentazione individuale che esemplifichi leggi scientifiche »<sup>14</sup>; è inutile negare la concor-

13 - G. Lukács, *Il marx. e la crit. lett.*, p. 42. L'accento sul termine « intuire » è stato posto anche dal Della Volpe [*Critica del gusto*, Feltrinelli, 1960] a proposito di una visione d'insieme dell'eredità romantica e del misticismo estetico.

14 - B. Croce, *Estetica*, Laterza, 1958, p. 38.

danza di Lukács quando afferma: « In un senso superficiale la tesi è qualsiasi tendenza politica o sociale dell'artista che questi intende dimostrare, diffondere e illustrare con la sua opera », riportando poi il giudizio negativo di Marx ed Engels su tali « costruzioni artificiali »<sup>15</sup>: dobbiamo forse riconoscere in Lukács un crociano più particolareggiato di Croce stesso?

Il procedimento con il quale Lukács, e qui possiamo richiamare anche le metafore di cui abbiamo prima lasciato in sospeso la soluzione, trasforma affermazioni non-marxiste in affermazioni della estetica marxista può essere esemplificato considerando ciò che afferma Engels: la tesi è conciliabile con l'arte solo se sorge organicamente dall'essenza artistica dell'opera<sup>16</sup>; Lukács aggiunge: cioè dalla realtà stessa, di cui l'opera è il rispecchiamento dialettico.

Il problema presenta due aspetti: in primo luogo, questa coincidenza dialettica tra realtà e opera d'arte andrebbe dimostrata per Eschilo, Aristofane, Dante, Cervantes e Schiller, in quanto questi sono gli autori citati da Engels; in secondo luogo, essa, così affermata, fa sorgere molti problemi e diverse contraddizioni, che Lukács non risolve se non con tautologie. Prendiamo infatti in considerazione i quattro dati del problema: tesi, opera d'arte, realtà sociale e soggetto artistico. La prima è valida per Engels e Lukács solo se sorge dalla seconda, ma la seconda è rispecchiamento della terza, che è quella che è, cioè già determinata, tanto è vero che il soggetto artistico si limita a scoprirne l'essenza<sup>17</sup>, in quanto la realtà oggettiva non è un caotico miscuglio privo di direzione, bensì un processo evolutivo che ha una tendenza fondamentale<sup>18</sup>. Ma lo scrittore non riesce a scoprire l'essenza operando le giuste distinzioni, se « non si entusiasma per il progresso, non detesta la reazione, non ama il bene e non ripudia il male ».

Tutto questo significa semplicemente che per giustificare la tesi occorre dimostrare che sono a tesi l'opera d'arte, la realtà sociale e il soggetto artistico. Quando questo determinismo teleologico si trova di fronte a un Balzac reazionario e legittimista, tutta la sua radicale oggettività viene affidata alla « onestà estetica incorruttibile » di ogni vero grande artista. Con il

15 - G. Lukács, *Il marx. e la crit. lett.*, p. 47.

16 - id., p. 48.

17 - id., p. 45.

18 - id., p. 48. Per l'onestà estetica, v. p. 50.

che si torna a quanto scrisse Croce: « La sincerità imposta come obbligo all'artista riposa sopra un doppio senso... La legge, che si dice insieme etica ed estetica, si scopre, in questo caso, nient'altro che un vocabolo usato insieme dall'Etica e dall'Estetica ».

Evidentemente, se il concetto di tesi viene a perdere il suo carattere pragmatico<sup>19</sup>, anche il sintetico-a-priori dell'equivalenza arte-realismo, dopo l'analisi in relazione a Balzac, perde, contro la sua volontà, alcuni aspetti a nostro parere negativi ma che, sia pure come tali, lo rendevano « innovatore ». Al fine di definire il più esattamente possibile le conclusioni, vorremmo riportare un'ultima affermazione di Lukács, affermazione di carattere teorico: « Non è affatto necessario, a nostro parere, che il fenomeno reso sensibile dall'arte sia attinto dalla vita quotidiana, e nemmeno dalla vita reale in generale. Vale a dire: anche il più sfrenato gioco della fantasia poetica, la più fantasiosa raffigurazione dei fenomeni, sono pienamente conciliabili con la concezione marxista del realismo ». Naturalmente, egli aggiunge, c'è fantasia e fantasia, fantastico e fantastico: il criterio di distinzione è da ricercare nella tesi del rispecchiamento della realtà.

E sia: ma Lukács riporta, approvandolo, il giudizio positivo di Marx per alcune novelle fantastiche di Balzac e di Hoffmann. Per il primo di questi due autori potranno anche valere le considerazioni dell'estetica di Lukács, ma per il secondo una simile validità si spiega soltanto con una vastità artificiosa del loro campo di applicazione, vastità tale da non escludere che i casi estremi del peggiore romanticismo (e lo si poteva notare anche a proposito dell'accostamento tra Balzac e Byron) o dell'intellettualismo meccanicistico, estremi già condannati, in ogni caso, da qualsiasi estetica — e, come non mai, da quella crociana — che non fosse l'estetica locale e momentanea sorta a giustificazione e glorificazione del movimento. Estetiche così determinate, che storicamente si risolvono in un'autocombustione: la loro morte è così rapida quanto fu istantanea la loro nascita.

---

19 - Intendiamo « imposizione politico-morale », quale affiora come condizione prima dell'arte in molte pagine di L. Non è necessario intendere l'imposizione come atto di forza dello Stato, anche se necessariamente la morale finisce con l'essere assorbita dalla politica. Per il problema essenzialmente politico, cfr. P.L. Contessi, *Questioni di estetica e di materialismo dialettico*, ne « Il Mulino », giugno 1954.

Non è il caso di approfondire, ora, qui, un'analisi su Hoffmann: ma non si deve dimenticare che il « realismo » di questo autore nasce e acquista validità solo se raggiunge scopi totalmente opposti a quelli di un realismo balzachiano. La rappresentazione realistica di fatti inverosimili, il quotidiano al servizio della fantasia sbrigliata, hanno esattamente lo scopo di rendere ancora più assurdo l'inverosimile con un accostamento ardito ed esatto alla realtà di tutti i giorni, tanto è vero che s'è parlato, a proposito di Hoffmann, di « quarta dimensione », il cervello dei pazzi.

« Artificiosa » si è definita la vastità d'applicazione della estetica di Lukács in quanto essa non è, come potrebbe sembrare, una prova della sua validità ma, facilmente, si tramuta in prova della sua « inutilità », poiché la stacca dai suoi fondamenti ideologici e la riporta sul piano della critica letteraria di tradizione non marxista, con la prospettiva di doverla relegare a un significato pre-crociano, non nel senso che l'estetica crociana sia l'unica valida, ma nel senso che le antinomie che sorgono all'interno della estetica di Lukács sono state già risolte, più o meno validamente, dalla teoria dell'arte come categoria autonoma.

## La poesia è inquieta

di Adriano Spatola

Questi ultimi anni hanno visto divenire sempre più stretto il rapporto tra la critica militante e la poesia. Nato e sviluppatosi nel « periodo d'oro » dell'Ermetismo come modo di affrontare parallelamente le questioni più vive della civiltà letteraria (allorché l'influenza esercitata dalla poesia era molto più vasta del ristretto suo campo specifico e toccava sino a permearlo di sé l'atteggiamento morale di tutta una cultura) e contemporaneamente come organizzazione in comune d'uno schema di difesa nei confronti delle remore che *la tradizione* poneva allo sviluppo della nuova poesia, il rapporto nel dopoguerra venne, nonostante le apparenze in contrario, assumendo un carattere più specificamente orientato verso uno squilibrio dal quale, se la critica usciva rinvigorita, la poesia era costretta a una sorta di arresto massiccio, a un'*impasse* derivante — per usare una espressione forse un poco fuori del comune ma sostanzialmente esatta — dall'accavallarsi disordinato delle proposte e delle ipotesi di lavoro che, a ritmo continuato, l'antica alleata le forniva. In un certo senso, la critica — fidando della particolare sensibilità che lunghi periodi di lotta le avevano creato e affinato — s'era gettata immediatamente nell'opera di revisione e di progettazione, là dove invece la poesia si era trovata nella grande difficoltà della scelta tra la parola pericolosamente epigonica, quindi superflua, e il silenzio. A quest'ultima soluzione, del resto, essa era predisposta dall'educazione ermetica che tutta ancora la permeava: il silenzio era stato la grande ambigua divinità dell'Ermetismo, il fuoco attorno al quale i versi danzavano sino a esserne lambiti; ora diveniva però improvvisamente qualcosa di meno dell'ultima speranza, si prospettava come accettazione della sconfitta della poesia.

Il disordine era in primo luogo nelle coscienze: la nuova situazione poteva apparire veramente, come ha scritto recentemente Carlo Bo, una « vendetta della storia su una poesia che proprio della storia aveva inteso fare a meno »; un rovesciamento era in atto e poneva in discussione tutto il passato, sotto la spinta violenta del rivolgimento politico. Così la poesia batteva il passo, mentre il romanzo riprendeva le istanze realistiche, suggerendo nel farsi un nuovo orizzonte anche ai poeti, i quali venivano definendo il proprio lavoro per esclusione, dal momento che era la narrativa a essere in primo piano e, proprio per la posizione di preminenza nei confronti della poesia, la sola a testimoniare operativamente della reazione culturale all'Ermetismo. È forse per rimediare a questo disordine che fioriscono oggi numerose le iniziative volte a ottenere da critici e poeti un contributo alla puntualizzazione dei vari aspetti della poesia nei suoi rapporti generali o particolari con le componenti sociologiche, filosofiche, scientifiche, tecniche ecc. della cultura: sembra cioè che si voglia istituzionalizzare una nuova dimensione del problema, spingendo i poeti a lavorare sotto la luce dei riflettori, là dove l'Ermetismo aveva ripreso la teorizzazione della necessità morale della torre d'avorio.

## La « colpa » dei tempi

È difficile dire fino a che punto il pubblico segua questi tentativi di sistemazione: non siamo certo i primi né i soli ad avere ragionevoli dubbi sulla consistenza numerica dei lettori di poesia, ma non possiamo nemmeno essere d'accordo con l'opinione di Giorgio Caproni, che fa coincidere la « crisi della poesia » con il « divorzio » tra poeti e lettori; benché la semplificazione del problema sia dichiarata, ci sembra di ravvisare un errore di fondo, consistente, grosso modo, nell'assunzione della « crisi della borghesia » a motivazione della non corrispondenza fra « richiesta ed offerta » di poesia: una interpretazione di questo genere non riesce a fornire spiegazioni plausibili, per esempio, del macroscopico impulso che la medesima borghesia ha saputo dare alle arti figurative. Sarebbe meglio parlare, invece, di una crisi dei valori, nell'ambito della quale sono reperibili le motivazioni di una problematica che investe tutta la cultura, senza eccezioni. La « colpa », scrive ancora il Caproni, non è dei poeti; già il Guiducci aveva affermato che « non sono la poesia, la musica o la pittura inadatte ai tempi, ma sono i tempi che non hanno spazio per la poesia, la musica o la pittura. L'errore è nei tempi, non nell'arte ». Siamo riportati così in maniera singolare alle affannose mai sopite domande provocate dal lungo periodo di confusione toccato in particolar modo alla poesia: la nostra società, insomma, « tollera » la poesia? Legittimo è effettivamente un simile timore in un secolo tecnicizzato quale il nostro: rientra comunque in timori ben più gravi sul destino di quella somma di interessi morali, religiosi e culturali che siamo abituati a considerare patrimonio inalienabile dell'uomo. Ma risolversi a quest'accusa diretta ai tempi, responsabili, sempre secondo il Guiducci, di « una sordità alla comunicazione che non sia quella tutta scoperta, rivelata e monocorde, del commerciale e del tecnico » è quanto meno ingenuo: benché, a voler essere scrupolosi, si possa ammettere che non tutta quella che oggi si smercia come poesia sia effettivamente Poesia (ma a nessuno sfugge la difficoltà estrema di una classificazione), lo stesso Guiducci si contraddice citando cinque o sei poeti che considera validi. Nessuna società che non abbia spazio per la poesia può tollerare l'alto numero di edizioni, di articoli, di inchieste e di dibattiti cui siamo abituati. Come bene ha scritto Giacomo Devoto, contro un luogo comune che in fondo sono gli stessi poeti ad alimentare secondo un atteggiamento di chiara derivazione tardo-romantica (sarebbe fuori luogo qui fare il nome di Pasolini?), « nella società attuale il poeta si trova in condizioni fin troppo favorevoli: sollecitato e tentato da successi morali e pratici, che filosofi, storici o scienziati puri non raggiungono e nemmeno si aspettano ».

La realtà è diversa: i tempi non rifiutano la poesia, bensì *una certa poesia*. E in ciò nulla di mirabile o di preoccupante, dal momento che l'arte è sempre stata in rapporto con una determinata realtà storica. Se così non fosse, difficilmente si potrebbero accettare i principi ormai usuali della critica migliore, che non dà certo interpretazioni dei poeti secondo le categorie astratte del « bello » o del « morale » (o qualsiasi altra), ma tende a collocare il più esattamente possibile ogni autore nel suo tempo. Ma a parte questa obiezione, del resto ovvia, se ne può ben fare al Guiducci un'altra, dal momento che il rapporto da lui istituito tra « tempi » e « poesia » rivela una concezione diffusa ma non per questo meno errata: una concezione la quale dimentica, per dirla

con le parole di Luciano Anceschi, che « la storia, se è qualche cosa, è quel che è *anche* per il particolare *sensu della realtà* che la poesia porta in essa ». La cosa meraviglierebbe in uno scritto pubblicato sulla rivista diretta da Roberto Roversi, che era tra i redattori di « Officina » (la cui posizione marxista è nota), se non ci fosse a premunirci l'avvertenza di Sanguineti su « l'unico e pur multiforme errore di una mal fondata relazione tra la struttura storica e la sovrastruttura letteraria (e, di conseguenza, tra le contraddizioni astratte e le contraddizioni concrete), con l'inevitabile esito di dover alienare la letteratura al punto di doverne arrossire, o di doverla caricare di tali responsabilità che con essa si pensi seriamente di dover modificare il mondo ».

### Le responsabilità della critica

Queste brevi precisazioni iniziali erano necessarie, in un certo senso, per meglio definire la natura del problema: che è complicato dal dato di fatto acutamente messo in rilievo da Gianni Scalia, cioè che qualsiasi « discorso sulla critica militante non è facile: traina con sé pregiudizi oltre che giudizi, *desiderata* oltre che constatazioni, mette in questione lo stesso *questionneur* ». Se questa considerazione vale per il discorso riflesso del critico sulla critica, a maggior ragione vale per il discorso diretto del critico sulla poesia: sono proprio gli anni recenti a mettere in evidenza la vastità delle relazioni, delle proposte e dei contrasti. Quando Enzo Paci, dopo aver osservato che « ogni tentativo di circoscrivere la discussione su un campo della cultura è oggi più che mai difficile », auspica una comprensione « meno dipendente da tesi programmatiche », il nodo centrale della questione è vivacemente toccato: là dove non sussiste possibilità di isolare la poesia dal suo contesto culturale, il vizio è da ricercare nei modi di sviluppo della nozione di *impegno*, ovverosia nelle mete che l'impegno si propone e nelle vie che segue per attuarlo. La lunga domanda che Paci si pone illumina di una luce non usuale il dibattito di questi ultimi anni: « quando contrapponiamo una poesia privata, tutta individuale, chiusa alla storia e al senso collettivo della storia... siamo sicuri di non contrapporre un concetto astratto di collettività a un concetto astratto di individualità, un concetto preconstituito della storicità a un concetto altrettanto preconstituito della solitudine privata? ».

Rispondendo a questa domanda, del resto rivolta in particolare a lui, Lamberto Pignotti crede di poter sintetizzare la situazione in un rapporto tra « il consumatore potenziale della poesia » e il poeta che « si preoccupa di soddisfare le esigenze di tale consumatore ». Ci sembra che, pur lasciando un ampio margine alle necessità della polemica indirizzata espressamente contro l'« asocialità » dell'Ermetismo, questa visione del poeta come produttore neocapitalistico rischi una pericolosissima confusione, in quanto, anche se il Pignotti chiede alla poesia di « agire sulla situazione sociale », bisogna considerare la differenza esistente tra quelle che *sono* le esigenze del cosiddetto consumatore e quelli che *dovrebbero essere* gli impulsi voluti dal poeta, magari in contrasto con il lettore. Si dà il caso infatti che sia proprio il poeta a portare avanti l'esperienza di problematiche morali dalla società non avvertite o addirittura avversate: e spesso è proprio la società « dei lettori » a operare in questa direzione reazionaria. Il Pignotti riconosce che « sociale » è un ter-

mine difficile da usare: crede che «la poesia costituisce un valore sociale allorché essa serve alla società e la società serve ad essa»; ma né la poesia né la società sono dati di fatto immobili o legati in relazioni esattamente definibili, naturalmente quando si intenda, con Sartre, che «il solo nominare è già modificare l'oggetto» e che «non è affatto utile, anzi talvolta può essere nocivo, che la società acquisti coscienza di se stessa. Infatti l'utilità è determinata entro i quadri di una società costituita e in rapporto a istituzioni, valori e fini già fissati precedentemente». È chiaro allora che il Pignotti si rifà alle esigenze di lettori ancora da creare, lettori nuovi in una società nuova: ma il suo discorso ha dell'astrattezza quel tanto che basta a porre in sospetto anche il suo «Marx impiegato in senso reazionario» e le sue «nuvole che richiamano imperiosamente il lettore alla lotta di classe»; infatti, l'estrema mobilità dei termini della questione non permette alcun riferimento concreto, soprattutto se si pensa che, oggi come oggi, ci si affatica ancora nel superamento dell'equivalenza tra il «contenuto» e la funzione sociale della poesia. Ci sembra allora veramente auspicabile una critica che, come scrive il Paci, provi ad «andare oltre le definizioni categoriali», basandosi sull'assunto che il significato della poesia è nel costituire «un mondo storico nel suo orientamento di verità».

## I novissimi

In un momento delicato e complesso della nostra letteratura qual è quello che stiamo vivendo, l'apparizione di un'antologia dedicata alla raccolta del lavoro di un gruppo interessato a essere «contemporaneo» non poteva non suscitare polemiche e curiosità. Giuliani da tempo aveva scritto che «la realtà dei nove decimi della poesia italiana è ancora crepuscolare»: nell'introduzione alla raccolta, oltre a ribadire questa sua posizione, affronta decisamente la ormai *vexata quaestio* del rapporto tra ideologia e poesia. «Prima di guardare all'astratta ideologia, all'intenzione culturale, noi guardiamo alla semantica concreta della poesia, senza dimenticarci che essa è dopotutto un'arte, una vis mitologica: per gli ideologi, al contrario, la poesia è soltanto un pretesto e come tale disposta a essere o Circe o la scrofa, a seconda dello scopo a cui deve servire... Suppongo sia chiara in noi una vocazione a conoscere... lo scrittore 'aperto' trae egli stesso insegnamento dalle cose e non vuole insegnare nulla... troppo frequentemente, nelle poesie che vorrebbero essere le più aliene dall'intimismo, l'io si nasconde con orgoglio e pervicacia dietro una presunzione di oggettività».

L'ultimo accenno è rivelatore del contrasto che si viene avvertendo tra l'intenzionalità di gran parte della nostra poesia e i suoi risultati concreti: là dove per esempio Paci vede nell'opera di Pasolini un'opera che «vuol vivere il proprio significato senza occultare le contraddizioni, che vuol sperimentare in se stessa i propri limiti» sarebbe forse possibile scoprire —in base alla affermazione di Giuliani che «la riduzione dell'io dipende più dalla fantasia linguistica che dalla scelta ideologica»— un momento di opposizione tra il proposito ideologico conclamato *entro* la poesia e i modi linguistici usati. Certo, Paci coglie bene lo schema etico nel quale Pasolini si inserisce: bisognerà vedere se alla prova dei fatti quella tale contraddizione tra un vitale

plurilinguismo e un'erosione classista della lingua (come bene scrive Geno Pampaloni), contraddizione dalla quale prende vita la poesia pasoliniana, sia veramente tale; se insomma —più semplicemente— il plurilinguismo di Pasolini esista o non sia invece in concreto nulla di più d'una *coscienza della sua attuale necessità*. In effetti i travestimenti nei quali si incorre quando non si abbiano presenti le diversità e talvolta le opposizioni esistenti tra uso del linguaggio e ideologia (che nel caso di Pasolini —ed è qui l'equivoco più rischioso— investe anche l'uso del linguaggio) sono effetti pericolosi, anche se spesso involontari, di una generale situazione di parossismo critico: quando Pampaloni, a proposito del *Contadino emiliano* di Roversi, parla di un « generoso giuramento di cogliere nello 'storico' lo 'esistenziale' e nello 'esistenziale' lo 'storico' », non è difficile ribattere che 'storico' ed 'esistenziale' sono tali in poesia solo se il *tono* (che non solo fa la musica del discorso, ma ne determina l'operatività, il significato: citiamo ancora appunto Giuliani), solo se il tono —dicevamo— è 'storico' ed 'esistenziale'. Ma i limiti all'opera di Roversi sono molto evidenti, da questo nuovo punto di vista: una volta spostata la discussione dalle intenzioni ideologiche (si badi: per quanto, anzi a maggior ragione se espresse in versi) agli strumenti dei quali esse non solo si servono ma, meglio, sono sostanziate, ecco che sorge come un diaframma di incomunicabilità critica, conseguenza prima dello slittamento *in sede poetica* subito dall'impegno.

Pensiamo invece che il *Progetto letterario* di Francesco Leonetti instauri decisamente, proprio nei confronti dell'aporia tra le speranze ideologiche come sono state, come sono e come saranno (ché è il poeta o la figura definita a posteriori di esso a essere posto in discussione nel momento in cui rivaluta le sue delusioni, naturalmente sempre e quasi esclusivamente in termini etici), l'idea di una progettazione che potremmo definire stratificata, dunque opposta all'uso del linguaggio inteso come comunicazione diretta e tesa invece a dare di esso l'aspetto più frustrato, cioè meno utile a salvare attraverso una sua verginità (che non potrebbe essere altro che posticcia) gli oggetti, o le intenzioni, che tocca.

L'equivoco di cui si diceva (e che ci sembra appunto coscientemente e con un notevole grado di violenza teorizzato da Leonetti nel senso di un ironico « mea culpa ») è stato evitato dai Novissimi, anche se non gli si può negare la qualifica di « generoso ». Secondo quanto ha scritto Nanni Balestrini, l'impulso viene da una coscienza della necessità di *una poesia come opposizione* che si scagli contro il muro « molle e cedevole che si schiude senza resistere ai colpi — ma li invischia e li assorbe e spesso ottiene di trattenerli e di incorporarli », una poesia « vigile e profonda, dimessa e in movimento » che « non dovrà tentare di imprigionare, ma di seguire le cose, dovrà evitare di fossilizzarsi nei dogmi ed essere invece ambigua e assurda, aperta a una pluralità di significati e aliena dalle conclusioni: per rivelare mediante un'estrema aderenza l'inafferrabile e il mutevole che ci circonda e che viviamo, per contribuire a scongiurare l'atrofia dello spirito che ci assedia instancabile col suo tentativo di separarci dall'umano »; l'esperimento calcolato dei cinque poeti assume dunque una sua validità peculiare nel senso di una estroversione violenta delle più colpevoli introversioni contemporanee.

Del resto, l'atteggiamento della critica militante verso questa operazione non ha rivelato nulla di nuovo: già nel '60 Giacinto Spagnoletti, ponendosi alla ricerca di « punti di arrivo stabiliti », indicava come prove da ritenersi

interessanti —oltre al *Diario d'Algeria* di Sereni e alle pasoliniane *Ceneri di Gramsci*, che sono comunque già del '57, e naturalmente alle opere del dopoguerra di Montale, Saba, Rebora, Ungaretti ecc.— quelle di Leonetti, Vo'poni, Roversi, da una parte, e di Giudici, Guglielmi e Giuliani, dall'altra, indicando poi nei nomi di Sanguineti, Cacciatore, Mario Diacono, Cesare Valdi ed Emilio Villa la « nuova avanguardia » (e trattando in particolare l'opera di Erba, Risi e Fratini); da parte sua, Sanguineti delineava allora una storia particolare di una specifica *querelle*, quella (viva ancor oggi) che tocca da un lato la posizione sviluppatasi dalla proposta dell'Aneschi di una 'linea lombarda' (in contrasto con la precedente sistemazione operata ne *I lirici nuovi*, secondo un'operazione che apparirà chiara più oltre) attraverso i lavori di Giuliani e di Guglielmi, non che il suo *Laborintus*, e dall'altro la posizione di « Officina », teorizzata soprattutto da Pasolini. È chiaro che i Novissimi vanno collocati e compresi nell'ambito di questa situazione, così che le reazioni di un certo settore della critica (che va da Roversi a Pignotti) risultano comprensibili e, come si diceva, prevedibili. Interessante ci sembra invece la recente affermazione di Pagliarani, il quale, pur ricordando che « l'arte è sempre equilibrio », non ha dubbi sul fatto che « possa essere detta più efficacemente democratica l'azione di quelli che sbalestrano o stupiscono o indignano il lettore, anzi che quella di coloro che ne blandiscono la pigrizia o ne sollecitano la vanità », richiamando al proposito certe polemiche di Majakovski.

### Poesia « aperta » e poesia « chiusa »

È ancora un'affermazione di carattere teorico generale del Paci a fornirci alcune indicazioni: « un'analisi fenomenologica che coglie le cose stesse, la loro tensione, il loro senso, la loro intenzionalità... può essere un'analisi insufficiente e potrà essere integrata; può essere non centrata e allora sarà corretta. Ma, in ogni caso, non ci invita a dei dubbi? ». È soprattutto questo invito a considerare l'estrema vitalità del dubbio, che del resto abbiamo già visto teorizzato dai Novissimi come « vocazione a conoscere », che ci porta a considerare un aspetto importante di questo particolare settore della cultura: invece di rifiutare l'ideologia, i Novissimi scelgono una ideologia di ricerca, non hanno difficoltà a capovolgere quella che era sempre apparsa la componente essenziale della poesia impegnata, l'apoditticità etica (politica).

Naturalmente, esiste un legame indissolubile e necessario tra questa propensione ideologica e la forma nella quale essa vive: Charles Olson ha posto la questione del verso « aperto » e della corrispondente forma, opposta alla forma chiusa. « Dal momento in cui (il poeta) si avventura nella composizione da campo —in cui si mette allo scoperto— non può seguire altra traccia che quella richiesta dalla poesia che sta scrivendo ». Si viene in questo modo a salvare un'autonomia del tutto peculiare, che non esclude anzi ritiene impliciti i legami del poeta con il mondo morale e sociale, accetta tutte le proposte operative, qualsiasi somma di indicazioni eteronome, ma nello stesso tempo fa propri i limiti dell'occasione particolare dalla quale una determinata composizione prende origine.

Luciano Aneschi mette in rilievo « una speranza di forme aperte nella

speranza di una *società aperta*». Non a caso questa sorta di equivalenza è istituita direttamente e senza altra esitazione che quella derivante dalla coscienza della difficoltà dell'attuazione di un simile compito: quando Giuliani afferma che l'inquietudine metrica è un sintomo per cui si manifesta nel poeta l'angoscia della realtà, colloca nel periodo di crisi avvertito anche da Paci —il quale della crisi come momento storico non esita a scrivere che « conoscerla e comprenderla è già in qualche modo negarla come fatalità e indicare le vie di superamento, le vie di uscita »— la sua lucida osservazione che « nei periodi di crisi il *modo di fare* coincide quasi interamente col *significato* ». La speranza di Anceschi quindi riassume ampiamente i fermenti coscienti di una viva cultura disposta all'utilizzazione della possibilità di una conoscenza da salvare mediante (e non prima, né dopo) l'attuazione di concrete opere poetiche: « trattando di un campo in cui per la poesia non si danno risultati immediati... (ma) solo risultati possibili nei limiti della realtà storica della cultura poetica... è assai probabile che molte cose debbano ancora accadere nella lingua della poesia e nella società prima che in questo senso si facciano passi misurabili ed apprezzabili ». Evitando dunque di cadere nell'errore di quella malfondata relazione tra la struttura storica e la sovrastruttura letteraria di cui parlava Sanguineti, la poesia è chiamata a svolgere il suo compito progressivo (dove progresso è in primo luogo conoscenza e la conoscenza è soprattutto analisi non pregiudicata ideologicamente della realtà) *proprio come poesia* e non come « Circe » o come « scrofa ».

### **L'ermetismo è veramente finito?**

« Non c'è dubbio che una poesia illustre sta per morire... meglio ancora, sta per passare una certa attitudine, una disposizione all'assoluto che la poesia dei maggiori lirici del Novecento ha, bene o male, accettato... la vecchia poesia è entrata in crisi un po' per colpa sua e un po' sotto la spinta di altri motivi, di fronte a nuove richieste. Insistere sull'impossibilità fisica di resistere su certi limiti di purezza è un tema abusato di queste indagini: certo è che il bianco, il silenzio, la scrittura desensibilizzata sono state altrettante tappe verso la crisi ». Con queste parole di Carlo Bo siamo nel pieno della questione: la poesia del dopoguerra è nata e si è sviluppata sotto il segno del « meschino », del « misero », del « quotidiano eccessivo » —come reazione all'Ermetismo ha dato tutte le prove di aver ben giocato la sua carica di « sentimenti comuni, aperti »— ma intanto si è bruciata « nella ruota degli avvenimenti e nelle schede della retorica », ha mancato di una vera vocazione ed è fallita. Al di là del giudizio di merito sui risultati, non v'è dubbio che Carlo Bo propone una netta linea che separi la vecchia dalla nuova poesia, il grande passato dall'incerto presente. Né ci sembra che le risentite affermazioni di Montale divergano da questo sospetto dei mezzi usati dai nuovi poeti: « L'*engagement* ideologico non è condizione necessaria e sufficiente alla creazione di un'opera poeticamente vitale; e neppure è in sé condizione negativa. Ogni vero poeta ha avuto il suo impegno e non ha atteso che questo gli fosse indicato da non bene identificabili regolatori e guide della produzione... Altro errore è credere che la rispondenza si misuri con criteri statistici. Chi ha più lettori vale di più, risponde meglio alla domanda del mercato. E così si torna alla poesia

intesa come merce da vendere... Non esistono problemi di linguaggio, sperimentalismi, innesti e derivazioni da altre letterature, che abbiano valore normativo. Ogni poeta si crea lo strumento che crede essergli necessario. Quel che può rilevarsi, in ogni modo, è che oggi, in tutte le arti, la tecnica sembra essere intesa in senso materialistico».

Questo stacco è avvertito comunque dalla maggioranza dei nostri critici: non tutti però si sono domandati in quale modo, nella realtà, esso si sia attuato o, con parole più chiare, sino a qual punto il programma di eversione predisposto contro l'Ermetismo si sia risolto in atti concreti. Anceschi si è reso conto dell'esistenza, durante tutto l'arco di questo nostro secolo, «di un contrasto, di una tensione fra una volontà di *forme chiuse* nella poesia come *arte anacoreta* e una volontà di *forme aperte* nella poesia come *accrescimento della vitalità*». Il secolo rivelerebbe «una sua lunga dubbiozza tra una decisione nuovamente *classicistica* e una decisione nuovamente *barocca* di sé». La nuova poesia si colloca in una cultura «*estroversa*, prevalentemente intesa alla ragione scientifica, alla tecnica, alla politica, alla sociologia, dissacrata, in modo esplicito non intimista, non essenzialista e, per altro, non aliena da talune insoddisfazioni di sé». Anche Anceschi, dunque, accetta il dato di fatto del rovesciamento operato dalla nuova poesia nei confronti della sacralità ermetica, nell'ambito di una cultura che si muove in questa stessa direzione: e la nuova poesia gli appare essere «per analogia» barocca, là dove l'Ermetismo era neoclassico.

D'altra parte, l'orizzonte così proposto è l'orizzonte delle intenzionalità, non dei risultati: le figure ambigue non mancano certo alla nostra letteratura, almeno nel senso di operazioni che nonostante l'istituzionalizzazione delle tesi programmatiche (o forse proprio per questo) mancano il segno. In un certo senso —nel senso particolare non dell'opzione tra passato e presente bensì di analisi della situazione vistosa di crisi— la delusione di Carlo Bo può essere indicativa (certo: non siamo d'accordo sulla necessità di cercare la poesia esclusivamente «su quelle pagine che hanno chiuso e protetto la nostra vita migliore» là dove essa era ancora «un modo di vivere»; crediamo che la nuova poesia debba ancora trovare le sue forze migliori e stia attraversando un lungo e duro periodo di formazione — ammettendo naturalmente che periodi simili possano avere conclusione e non costituiscano invece la necessaria e costante premessa alle grandi opere).

Ma anche da altre posizioni e per altri campi i segni di questa coscienza della imprecisione o confusione attuale sono visibili: si pensi al discorso di Vittorini a proposito di industria e letteratura e al suo modo di definire «recriminatorio» l'interesse di gran parte della letteratura per le fabbriche e le aziende, interesse e conseguente rapporto essendo poi «mediati dall'ideologia» e instaurandosi non «con le cose ma coi simboli, economici o sociali o sindacali o politici in cui l'ideologia ha trascritto le cose». E ha un senso riportare anche ciò che ha scritto Vittorio Sereni a proposito di quel suo poemetto (*Una visita in fabbrica*) che ad alcuni sembrò estremamente risolutivo sia di una storia poetica personale che di una problematica di vasta risonanza nel momento attuale? Sereni affermando che «molti punti non sono stati visti nella loro vera luce» soprattutto da parte di coloro che non avevano fatto la sua esperienza (mentre gente estranea alla letteratura «e perfino, in qualche caso, alla lettura» ha compreso il significato del suo

lavoro, « ha capito alla lettera questi versi ») non può indurci al sospetto di un sostanziale — e continuamente presente — travisamento messo in opera (s'intende: in buona fede) proprio da un certo settore della critica militante italiana?

Sarebbero questi nient'altro che vaghi segni ammonitori, indicazioni incerte sulla validità delle quali giocherebbero infine più un'inquietudine privata che una certezza critica, se a conforto non si potesse citare, ad esempio, l'attenta analisi dovuta al Paci di una situazione in cui « la vita sociale e la vita poetica restano obiettivate » perché si continua a contrapporre alla poesia oggettivata, feticizzata, isolata, « un altro pezzo della realtà anch'esso oggettivato e feticizzato, sia esso la realtà oggettivata della filosofia o quella della psicologia e della sociologia. La contrapposizione nasce perché la poesia è considerata assoluta e seguita a essere considerata assoluta proprio nel momento nel quale le si contrappone un'altra realtà assoluta, poniamo la società assoluta o la vita assoluta ».

Si potrebbe con un atto diretto affermare che alla prova dei fatti (cioè là dove non si voglia considerare la *vis poetica* come avente origine e scopo entro gli esclusivi limiti particolari del proprio campo specifico, secondo una nozione di autonomia improduttiva ai fini di qualsiasi cosciente indagine critica sulla realtà dell'arte nel nostro tempo) non solo non si è riusciti ad uscire dall'Ermetismo — naturalmente per quanto riguarda proprio quei nove decimi della nostra poesia che Giuliani trovava « crepuscolari » — ma in un certo senso si è giunti a una posizione se possibile ancora più feticizzata, assoluta, « anacoreta » (lirica, infine). Infatti, ci sembra lecito vedere in un vastissimo settore del lavoro poetico italiano niente di più d'una sostituzione (operata in blocco, sotto la spinta diretta di un'esigenza morale autentica che purtroppo non ha saputo produrre una corrispondente poesia) alla « forma chiusa » della *ideologia chiusa*. La sostituzione doveva operare equivoci violenti: alla « letteratura come vita » (come coscienza cioè dell'attualità irripetibile dei propri gesti, compiuti ai limiti del nulla) si è semplicemente opposta una letteratura come programmazione di una « vita diversa », coniata secondo gli schemi più vietati e risaputi (e rigidi, immutabili, legati — bisogna pur dirlo — alla rigidità e all'immutabilità di una massiccia costruzione politica) dell'ideologia.

Gli errori si pagano: e la poesia è molto lenta quando deve riconquistare così importanti posizioni perdute. Una poesia che si seppe adattare a un'idea dell'uomo costretta a basarsi sui quotidiani resoconti giornalistici per aggiornarsi, che non seppe (o non osò) andare mai al di là di questo fragile schermo per provare a cercare il segno di una verità, una poesia che ebbe il terrore del dubbio, là dove il dubbio si veniva configurando come l'unico modo di difendere il proprio essere uomini... e chi ci assicura che l'equivoco abbia termine? La nuova poesia, che ha saputo tentare un atto di liberazione nei confronti *sia della forma chiusa che dell'ideologia chiusa*, ha dato, bisogna dire: fortunatamente, scandalo.

Le numerose citazioni sono tratte dagli scritti di: Enzo Paci, Geno Pampaloni, Gianni Scalia (« Aut Aut », nn. 61-62); Giorgio Caproni, Giacomo Devoto, Eugenio Montale, Elio Pagliarani, Lamberto Pignotti (« Nuovi Argomenti », nn. 55-56); Vittorio Sereni (« Nuova Corrente », n. 25); Elio Vittorini

(« Il menabò », n. 4); Roberto Guiducci (« Rendiconti », nn. 2-3); Carlo Bo, Edoardo Sanguineti, Giacinto Spagnoletti (« Ulisse », n. 38); Luciano Anceschi, Charles Olson (« il Verri », n. 1, 1962 e n. 1, 1961). Per gli scritti di Nanni Balestrini e di Alfredo Giuliani, cfr. *I Novissimi*, Milano, 1961; per il *Progetto letterario* di Francesco Leonetti, cfr. « Il menabò », n. 5.

*Imminente nella collana Saggi.*

**Renato Poggioli**

**TEORIA DELL'ARTE D'AVANGUARDIA**

Il concetto d'avanguardia - Il concetto di movimento - Avanguardia e Romanticismo - Agonismo e futurismo - Moda, gusto e pubblico - Lo stato d'alienazione - L'avanguardia e la tecnica - Critica dell'avanguardia - Estetica e poetica - Storia e teoria - Epilogo.

*L'autore affronta la questione oggi più che mai attuale dei punti di contatto e delle irrimediabili divergenze esistenti tra l'arte d'avanguardia e l'arte del passato.*

un volume di 274 pagine, 2.000 lire

**SOCIETA EDITRICE IL MULINO**